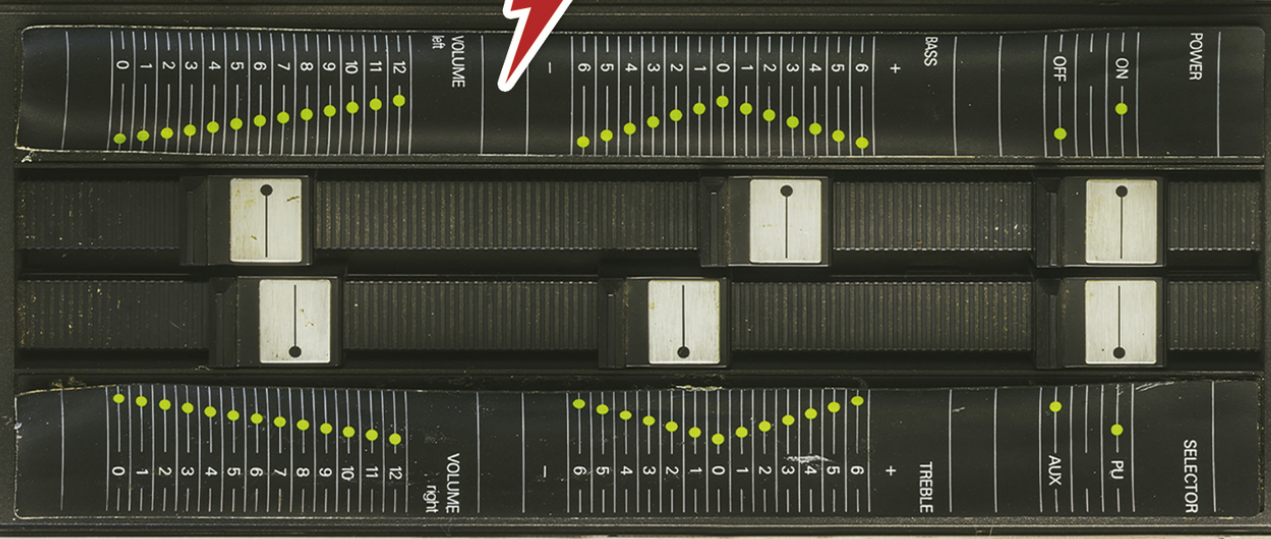


ЛЕВ ГАНКИН
ХОЖДЕНИЕ
ПО ЗВУКАМ

100.1 FM
СЕРЕБРЯНЫЙ ДОЖДЬ



Лучшие медиа-книги

Лев Ганкин

Хождение по звукам

«Издательство АСТ»

2019

УДК 78
ББК 85.31

Ганкин Л.

Хождение по звукам / Л. Ганкин — «Издательство АСТ»,
2019 — (Лучшие медиа-книги)

ISBN 978-5-17-117313-5

Книга «Хождение по звукам» — это печатная версия одноименной радиопрограммы, уже более пяти лет еженедельно выходящей на радиостанции «Серебряный дождь». В программе — и в книге — её автор, журналист и критик Лев Ганкин популярно рассказывает о популярной музыке (включая в это множество фактически все неакадемические и неджазовые записи), причём героями выпусков становятся как суперзвёзды, так и несправедливо недооцененные артисты: последним предоставляется редкое эфирное время, а для первых по традиции ищется свежий, нешаблонный ракурс обзора. Локальная цель — познакомить слушателей и читателей с максимальным количеством ярких и талантливых песен и альбомов; сверхидея — понять, как именно развивалась поп-музыка в последние полвека с лишним и почему. Поэтому «Хождение по звукам» — не просто бодряя пробежка по любимым хитам, но попытка за каждым из них увидеть конкретную человеческую судьбу, а также вписать их в социальный и культурный контекст эпохи. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-17-117313-5

© Ганкин Л., 2019
© Издательство АСТ, 2019

Содержание

Предисловие	7
Глава 1	10
Глава 2	14
Глава 3	18
Глава 4	22
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Лев Ганкин

Хождение по звукам

*Моей жене Насте, без которой не было бы ни этой книги, ни всего
остального*

- © Лев Ганкин, текст
- © Ольга Дарницкая, эскиз обложки
- © Радиостанция «Серебряный дождь», логотип на обложке
- © ООО «Издательство АСТ»

Предисловие

4 сентября 2014 года я пришел в студию радиостанции «Серебряный дождь», сел к микрофону и сказал:

«Здравствуйте. Это “Хождение по звукам” – программа, в которой я, Лев Ганкин, собираюсь еженедельно знакомить вас с интересной музыкой, которая редко звучит в радиоэфире, но при этом всячески этого заслуживает. Можно сказать, что это отчаянная попытка хотя бы на часок восстановить историческую справедливость и предоставить эфирное время музыкантам, которые, прямо скажем, никогда не были избалованы масштабными ротациями. Иногда программа будет посвящена конкретным группам, о которых хочется рассказать побольше, иногда – целым музыкальным стилям, несправедливо обойденным вниманием; может быть, по ходу мы с вами нащупаем и еще какие-то интересные форматы. Но в целом хотелось бы рано или поздно начертить истинную историю популярной музыки последних пятидесяти лет и вспомнить кучу замечательных талантливых людей, которые двигали и двигают ее вперед. Ну а раз так, то начинаем с группы, которая по степени и по силе этого движения вперед имеет себе очень мало равных».

После чего огонек «идет запись» над входом в студию погас, а из колонок полилась песня «Vitamin C» немецкой группы Can (которой в этой книге, разумеется, посвящена отдельная глава).

Спустя пять лет я порой задумываюсь: удалось ли выполнить поставленную задачу? Оказалась ли написана эта «истинная история популярной музыки»?

Как ни странно, ответ скорее отрицательный. Потому что есть ощущение, что никакой «истинной истории» просто не существует (и не верьте тем, кто будет утверждать обратное). Погружаясь глубже в мир поп-музыки, начинаешь понимать, что она всячески бежит какой-либо кодификации: ее невозможно поместить в аккуратный стеллаж с выдвижными библиотечными ящичками. Ты ее ловишь, классифицируешь, прицепляешь к ней бирочку, кольцуешь ее, как работник орнитологической станции, – а она вырывается, виляет хвостом и улетает: поминай как звали!

Но самое главное – она продолжает развиваться, меняться и эволюционировать. Расставить все по полочкам возможно лишь тогда, когда имеешь дело с завершенным процессом, с объектом или явлением, история которого объективно и бесспорно подошла к концу – неслучайно студенты-медики во все времена учились ремеслу на мертвяках в анатомическом театре. Но популярную музыку не загонишь в это душное местечко: ни целиком, ни даже по частям. Эта книга начинается с рассказа об артисте, который стал первым победителем чарта «Billboard» еще во время Второй мировой войны – а заканчивается историей девушки, которая только-только, буквально в прошлом году, по-настоящему громко заявила о себе (и чьи главные достижения наверняка еще впереди).

Поэтому – нет, «Хождение по звукам» не написало никакой истинной истории популярной музыки. Зато за пять лет существования программы (сказал бы мне кто в 2014-м, что она проживет так долго, я бы ни за что не поверил) слушателям, смею надеяться, открылось несколько новых, не известных им прежде имен, а на творчество многих своих любимых артистов они наверняка смогли взглянуть по-новому. Количество выпусков программы, как я с изумлением понял, компилируя материал для этой книги, уже приближается к двумстам, а среди их героев попадается кто угодно – от Мика Джаггера или Дэвида Боуи до безвестных (но прекрасных!) артистов из Турции, Эфиопии, Японии, Нигерии, Индонезии или Новой Зеландии.

Что же такое книга «Хождение по звукам» и как ее читать?

Проще, наверное, пойти от противного и сказать, чем этот том ни в коем случае не является. Как и было сказано, это не исчерпывающая история поп-музыки – в ней отсутствуют многие ключевые имена, а ряд важнейших событий упомянут пунктиром, впроброс. Это и не путеводитель – поскольку отбор сюжетов для книги осуществлялся не на основании важности тех или иных героев для развития сцены, а исключительно исходя из фактической и концептуальной насыщенности соответствующего выпуска программы. Не говоря о том, что в путеводителе, разумеется, важна абсолютная точность данных, тогда как радиоэфир – это всегда спонтанный обмен информацией, и оттого в мои рассказы, конечно, могут закрадываться неточности и ошибки (которые кажутся мне вполне допустимыми до тех пор, пока они не дискредитируют героев рассказа). Наконец, это никоим образом и не музыковедческий труд – хотя при необходимости, когда этого требует драматургия текста, я стараюсь подключать и научный терминологический аппарат.

Пожалуй, жанр «Хождения по звукам» можно определить как «рассказы о музыке и музыкантах». Однако же речь не только и не столько о биографических сведениях – хотя во все без исключения главы мне хотелось включить в том числе и несколько малоизвестных фактов. Важнее другое: через историю людей раскрывается история времени и пространства, становится понятна система координат, в которой существовала та или иная музыка. Вот выдающуюся певицу и пианистку Нину Симон не берут в престижный музыкальный колледж, а параллельно происходят столкновения на расовой почве – и через несколько лет появляется сокрушительный протестный шедевр «Mississippi Goddam». Вот послевоенная Германия, охваченная растерянностью и стыдом, – и на этом фоне возникает краутрок Сап и ранних Kraftwerk. Вот человек высаживается на Луну, и реакцией на это становится космический фанк Джорджа Клинтона. Вот интернет упрощает обмен музыкальными файлами, и это по-своему используют Моби и Arctic Monkeys. Вот, наконец, поп-культура оказывается околдована собственным прошлым, и вокруг этого выстраивают свои музыкальные миры Лана дель Рей или проект Tame Impala.

Все лучшие альбомы в поп-музыке способны рассказать больше одной истории, и мне хотелось, чтобы то же самое можно было сказать и об этой книге. Материал в ней дан в условно хронологическом порядке: от 1940-х и 1950-х до наших дней. Каждой главе предшествует плейлист – это, собственно, те самые песни, которые и звучали, целиком или отрывками, в соответствующем выпуске «Хождения по звукам» на «Серебряном дожде». Почти весь текст книги – реальное содержание радиоэфиров: за редкими исключениями, для публикации я подверг его лишь самой поверхностной редакции – вычеркнув некоторые сугубо разговорные фрагменты, а также стандартные фразы типа «здравствуйте», «до свидания» и «только что прозвучала песня такая-то».

Главная же мысль, которую, смею надеяться, доносит эта книга, связана с отменой иерархий: стилистических, географических и прочих. Записи из Эфиопии или Индонезии ничуть не менее интересны и существенны, чем из Англии или США. Живая музыка не хуже и не лучше электронной. Рок ничем не превосходит хип-хоп (но ничем и не уступает ему). А в простецкой песне из хит-парада может обнаружиться не меньше смыслов, чем в трудном для восприятия авангардистском сочинении. Иерархии противны самой природе поп-музыки – демократичной, инклюзивной, объединяющей, а не сегрегирующей слушателей, – поэтому на страницах (и в эфире) «Хождения по звукам» им места не находится.

Иное дело – личные симпатии и антипатии: хоть я и стараюсь при подготовке к любому выпуску программы вовсе их не учитывать, это, разумеется, оказывается невозможным. Все равно эфир об артисте, который мне по-настоящему интересен или чем-то близок, всегда получится более вдохновенным, чем рассказ о музыканте, с которым меня вообще ничто не связывает. А коль скоро в книгу попали только самые удачные выпуски по моей собственной оценке, она неминуемо дает прежде всего срез моих персональных предпочтений. Поэтому, кстати,

здесь нет ни одного текста о российских музыкантах: что скрывать – с родным языком в популярной музыке у меня сложились не самые простые отношения.

Но в конечном счете для читателей у меня лишь один совет, а точнее, настоятельная просьба. Знакомясь с той или иной главой, пожалуйста, включайте себе фоном в наушниках или колонках музыку исполнителя, о котором идет речь.

Только так получится создать тот синергетический стереоэффект, который, наверное, и позволил программе «Хожение по звукам» просуществовать в эфире эти долгие пять лет.

Глава 1

Стой прямо и говори начистоту

Нэт «Кинг» Коул

Трек-лист:

- 1). **Unforgettable**
- 2). **Nature Boy**
- 3). **Straighten Up and Fly Right**
- 4). **The Christmas Song**
- 5). **Sweet Lorraine**
- 6). **I'm Lost**
- 7). **Stardust**
- 8). **Caravan**
- 9). **Send for Me**

Бывают песни, на сто процентов отыгрывающие свое название, и «Unforgettable» Нэта «Кинга» Коула именно из таких: многие другие записи артиста сейчас известны и любимы лишь завзятыми фанатами, но этот трек по сей день присутствует в поп-репертуаре, не в последнюю очередь потому, что в 1991 году ему дала вторую жизнь кавер-версия в исполнении дочери Коула, Натали, выигравшая премию «Грэмми». Впрочем, непонятно даже, можно ли назвать это кавер-версией – речь шла об одном из первых в истории шоу-бизнеса дуэтов между живым, действующим исполнителем и покойным классиком: Натали перела свою партию поверх отцовского оригинала. С тех пор такое случалось не раз, в том числе, например, и с Майклом Джексонем – не говоря о том, что многие великие музыкальные покойники в наши дни преспокойно ездят в своеобразные посмертные голографические туры: на сцене движутся и открывают рот их голограммы. Но на тот момент технология была в новинку, и конечно, именно это во многом и обусловило грандиозный успех новой версии песни.

По иронии судьбы, будучи изданной впервые в 1952 году, композиция «Unforgettable» заняла всего лишь двенадцатое место в хит-параде, что меркам Нэта «Кинга» Коула было неудачей – он привык, что по его треки фигурировали если и не на самой верхней строчке чарта, хотя и такое часто бывало, то уж как минимум в первой десятке. Но история расставила все по местам, и сейчас «Unforgettable» – это вечнозеленая классика, которую кто только не исполнял – вплоть до киноактера Джеки Чана или, например, певицы Си, чья версия звучит в мультфильме «В поисках Дори».

Некоторые другие треки Коула тоже сходным образом знамениты в кавер-версиях и, можно сказать, давно живут своей собственной жизнью: так, «Nature Boy» вспоминается прежде всего в исполнении Дэвида Боуи и группы «Massive Attack» из фильма База Лурмана «Мулен Руж». Именно здесь, впрочем, определенно требуется рассказать и историю создания оригинальной композиции – дело в том, что автором песни был совершенно удивительный человек по имени Эден Абез, поэт-битник и своего рода прото-хиппи, предпочитавший вместе с семьей жить где придется, иногда прямо на улице, странствовать, познавать мир и практиковать восточные мистические обряды. Чаще всего Абеза можно было встретить на улицах Лос-Анджелеса читающим для всех желающих, например, лекцию о китайской философии; на жизнь ему хватало что-то типа пары-тройки долларов в неделю.

Так вот, когда песня «Nature Boy», во многом описывающая самого Абеза – а еще явно навевающая ассоциации, например, с «Маленьким принцем» Сент-Экзюпери, – попала к Нэту «Кингу» Коулу, тот сразу загорелся идеей сделать ее запись. Но возникла проблема: Эдена

Абеза никто нигде не мог найти, чтобы выкупить у него права! В итоге снарядили целые поисковые отряды, и наконец обнаружили автора – где бы вы думали? – мирно спящим под буквой «L» в знаменитой надписи Hollywood, выложенной из огромных литер на одном из холмов Лос-Анджелеса. И лишь после этого, наконец, удалось обо всем договориться и записать композицию, которая стала одним из стандартов Нэта «Кинга» Коула – ну а если вас заинтересовала фигура Эдена Абеза, то настоятельно рекомендую послушать его единственную сольную пластинку «Eden's Island», с подзаголовком «Музыка зачарованного острова»: позже ее будет называть своей любимой записью Брайан Уилсон из группы The Beach Boys.

Что же до первого суперуспешного сингла Нэта «Кинга» Коула, то им, по всей видимости, стала композиция «Straighten Up and Fly Right», которую автор – а это, кстати, самый настоящий коуловский оригинал, композиция его собственного сочинения – написал по мотивам одной из проповедей его отца-священника. Священником тот стал после долгих и славных трудовых будней в лавке мясника; вообще, Коул вырос в глубокой бедности, и рассказывают даже, что в раннем детстве у него с матерью состоялся показательный диалог:

– Мама, мы бедные? – спросил Нэт.

– Да, сынок.

– Очень бедные?

– Очень.

– Когда-нибудь мое имя станет известным всем, и мы больше не будем бедными! – серьезно заявил юный музыкант и, как позже стало понятно, будто в воду глядел.

Так или иначе, когда ему было четыре года, отец Нэта «Кинга» Коула наконец смог получить должность священника в Чикаго, куда и перевез семью. Впоследствии певец утверждал, что, по крайней мере, в одном очень отцу обязан: работая проповедником, тот научился блестяще говорить, натренировал свою дикцию и произношение и очень ревностно следил за тем, чтобы и у его детей с этим тоже было все в порядке. Ну и понятно, что для певца это тоже очень важная деталь – кто станет тебя слушать, если ты шепелявишь, картавишь или проглатываешь половину букв? (На самом деле сейчас много кто станет, а требование идеального произношения неровен час сочтут примером эйблизма – но в 1940-е дела еще обстояли по-другому.) Нэт «Кинг» Коул стал мастером артикуляции – и свой успех как певца во многом объяснял именно этим. А успех этот в годы, последовавшие за изданием трека «Straighten Up and Fly», оказался столь грандиозен, что штаб-квартиру лейбла Capitol в Лос-Анджелесе, знаменитое многоэтажное здание цилиндрической формы, в которое поступали все доходы от продажи записей Коула, стали неофициально называть «Дом, который построил Нэт» – понятное дело, по аналогии со знаменитым английским стишком «Дом, который построил Джек».

Следующая важная веха в истории Нэта «Кинга» Коула как поп-звезды – «Christmas Song» 1946-го, рождественский стандарт авторства Мела Торме, который в США сейчас обычно называют по первой строчке: «chestnuts roasting on an open fire», «каштаны жарятся на открытом огне». Он стал одной из первых композиций в коуловском репертуаре, исполненных под аккомпанемент струнной группы. Среди треков, упомянутых выше, «Unforgettable» и «Nature Boy» тоже снабжены оркестровой аранжировкой, а вот «Straighten Up and Fly Right» поется в сопровождении камерного инструментального трио: сам Коул за фортепиано плюс гитарист и контрабасист. И именно тут проходит одна из линий размежевания для поклонников артиста: оркестровки означали окончательное превращение Нэта из джазмена в поп-певца. Собственно, в этом качестве он мало чем отличался, например, от Фрэнка Синатры – разве что цветом кожи, – и кстати говоря, Синатра говорил, что когда возвращается домой усталый после собственного выступления, всегда, чтобы отдохнуть, ставит послушать пластинку Нэта «Кинга» Коула.

Ключевым знакомством для Коула на этом этапе карьеры стал аранжировщик Нельсон Риддл – именно его роскошные струнные звучат на большинстве классических записей певца

в духе такой салонной до-рок-н-рольной поп-музыки. Начиная с 1950-х годов Коул даже на собственных концертах уже, в основном, не сидел за роялем, а фронтменствовал – стоял у микрофона на авансцене и пел в сопровождении инструментальной группы. Тогда же, кстати, его стали почти везде и всегда предьявлять как соло-артиста, тогда как раньше на афишах чаще писали Nat King Cole Trio или Nat King Cole and His Trio. И пластинки тоже издавались именно под этой вывеской – в том числе исторический диск «Capitol Presents The King Cole Trio» 1944 года. Именно ему суждено было стать самым первым победителем хит-парада «Billboard» 24 марта 1945-го – верхнюю строчку пластинка удерживала на протяжении двенадцати недель.

Таким образом, можно утверждать, что Нэт «Кинг» Коул – один из буквально считанных артистов, которым удалось стать своим и в джазовой тусовке, и среди поп-исполнителей. На раннем этапе он, виртуозный джазовый пианист, был среди тех, чье творчество маркировало переход от биг-бэнда эпохи свинга к небольшим джазовым составам 1940-х и 1950-х, из которых позже выйдет стиль бибоп. Хоть он и не учился играть на фортепиано нигде, кроме как дома под чутким руководством родной матери, а все же годы исполнения, например, рахманиновских прелюдий, не прошли даром – Коула выделяли за экономную, аккуратную, точную и в то же время яркую игру; как пианиста его называли своим предшественником и источником вдохновения, например, Оскар Питерсон или Ахмад Джамал.

В середине 1940-х, однако, случился исторический эпизод, который, как это с историческими эпизодами часто бывает, сразу не был осознан в этом качестве – но потом стало ясно, что он перевернул жизнь Нэта «Кинга» Коула: на одном из его выступлений (а Коул был стахановцем, чуть ли не каждый вечер играя за два с половиной доллара в калифорнийских барах, ресторанах и салунах) крепко выпивший хозяин заведения стал кричать, чтобы пианист открыл рот и спел стандарт «Sweet Lorraine». Ну, знаете, как у нас бывает – «Мурку давай!», какой тапер не оказывался в такой ситуации? Даже у меня бывало, когда я зарабатывал копеечку в 15 лет, играя на фортепиано в одном из московских кафе. Нэту пришлось повиноваться, и с тех пор он стал осознавать себя в том числе как вокалист, а не только как пианист и бэндлидер.

А дальше случилось то, что должно было случиться: начиная с 1950-х джаз перестал быть массовой мейнстримной музыкой (собственно, окончание эры свинга как раз с этим совпало). Коул же, напротив, чувствовал себя на пороге всеамериканской, если не всемирной славы – и потому мигрировал в поп-пространство, потеряв часть своей прежней аудитории, но приобретя великое множество новых поклонников. Которые порой даже закрывали глаза на его расовую принадлежность – хотя шоу-бизнес в то время был еще глубоко сегрегированным, и даже в чартах «Billboard», за что журналу сейчас очень неловко, был отдельный список для поп-исполнителей и отдельный для стилей вроде R&B, которые без обиняков назывались «race music», то есть «расовая музыка».

Коул, конечно, тоже сталкивался с расизмом – он стал, например, первым чернокожим ведущим регулярного шоу на американском телевидении, однако сам же прикрыл лавочку, когда стало понятно, что генерального спонсора под эту историю подписать не удастся: бизнес с большой опаской относился к поддержке подобных начинаний в исполнении афроамериканцев. Когда Нэт, заработав денег своими записями, поселился в престижном районе Лос-Анджелеса, на лужайке перед его домом вскоре установили знак Ку-Клукс-Клана, а в брошенной поблизости записке говорилось: «в этой местности ты нежелательная личность». А на одном из концертов в Алабаме его атаковали прямо на сцене и попытались похитить – тоже на основании расовых предрассудков. К счастью, вовремя вмешалась охрана; так или иначе, в этот штат Коул больше не приезжал до самой своей смерти. Но тем не менее сила музыки Нэта «Кинга» Коула была такова, что перед ней было нелегко устоять – и неслучайно поп-культура использует его записи до сих пор. Например, баллада «Stardust» в 1993 году звучала в ключевой романтической сцене фильма «Неспящие в Сиэтле».

А что же джаз? В самом деле, оркестровые баллады Коула, принесшие ему массовую популярность, ушли от джаза очень далеко – разве что во фразировке, а также в так называемой агогике, то есть способности петь не четко в долю, а то чуть опаздывая, то, наоборот, слегка опережая аккомпанемент, чувствовался джазовый бэкграунд певца. Однако с джазом он вовсе не расстался – и даже в 1957 году, то есть очень поздно, спустя почти пятнадцать лет после первых поп-хитов, продолжал периодически записывать джазовые пластинки, например, очень яркий и сильный диск без всяких сентиментальных струнных, а в старом добром формате Nat King Cole Trio с несколькими дополнительными музыкантами на скрипке, трубе и тромбоне, который назывался «After Midnight». На этой пластинке есть, в числе прочего, очень яркое прочтение знаменитого джазового стандарта «Caravan».

Впрочем, в конце 1950-х, с появлением рок-н-ролла и его утверждением в качестве магистрального стиля поп-музыки, популярность Нэта «Кинга» Коула потихоньку пошла на спад – он по-прежнему регулярно выпускал яркие песни и целые альбомы, но конкуренция со стороны борзых молодых исполнителей с электрическими гитарами оказалась слишком сильной. Кроме того, начинали сказываться вредные привычки – на протяжении многих лет певец курил по три пачки сигарет в день, полагая в числе прочего, что за счет этого ему удастся поддерживать в неизменном состоянии свой характерный низкий голос, который так нравился публике. Увы, курение привело к раку легких, от которого Нэт «Кинг» Коул и умер в возрасте всего 46 лет зимой 1965 года. Буквально за несколько дней до этого он успел выпустить свой последний альбом, с говорящим названием «L-O-V-E» – все-таки о любви Коул всегда пел убедительнее всего. Посмертно музыканта ввели в зал музыкальной славы штата Алабама – того самого, где его поколотили и чуть не похитили парой десятилетий ранее, – а в 1990-м он получил Грэмми за выдающийся вклад в мировую музыку. Сейчас прозвище «King», король, фактически слившееся с именем артиста, уже ни у кого не вызывает никаких сомнений и возражений – это, безусловно, выдающийся исполнитель середины XX века. Ну а что до рок-н-ролла, то хоть Нэта, конечно, и нельзя назвать рок-н-рольщиком, но вокруг да около этого жанра он тоже хаживал – например, в 1957-м у музыканта вышла композиция «Send For Me», не затерявшаяся бы в репертуаре любого из популярных артистов следующего поколения.

Глава 2

Штормовой ветер

Нина Симон

Трек-лист:

- 1). **Feeling Good**
- 2). **I Put a Spell On You**
- 3). **Love Me or Leave Me**
- 4). **My Baby Just Cares For Me**
- 5). **Sinnerman**
- 6). **Mississippi Goddam**
- 7). **Four Women**
- 8). **Don't Let Me Be Misunderstood**
- 9). **Ne Me Quitte Pas**

Нина Симон – из тех редких артистов, которые принадлежат не одной конкретной эпохе, а истории музыки в целом. Ее творчество актуально до сих пор, чему, к слову, постоянно находятся все новые подтверждения: то в Голливуде начнут снимать фильм о ее жизни, то сериал, то ее музыка вдруг зазвучит в других фильмах и сериалах, например, в «Шерлоке» или «Виниле». Хотя вообще-то обосновывать значение Симон с помощью образцов современной кино- и телевизионной индустрии как-то даже неловко: всем этим фильмам и сериалам еще предстоит доказать свою соразмерность музыке, которая в них звучит. Но один аргумент эти примеры все же позволяют доказать, и заключается он в том, что, когда имеешь дело с талантом такого масштаба, совершенно неважно, какое там, согласно известной поэтической цитате, тысячелетие на дворе. Пушкин же не устарел – или Бах, с которым у Симон, кстати, многое связано (о чем будет сказано ниже). Вот и тут точно такая же история.

Притом что, вообще говоря, Нина Симон, как и подобало артистке ее поколения, пела вовсе не только песни собственного сочинения: процентов, наверное, восемьдесят ее репертуара составляли композиции стороннего авторства. Скажем, «Feeling Good» именно в ее версии стала стандартом – после этого кто только ее не пел и не играл на свой лад: от фри-джазового гения Джона Колтрейна до Джорджа Майкла или группы Muse. Авторами же композиции в действительности были Лесли Брикасс и Энтони Ньюли, а сочинялась она для мюзикла с красивым названием «Рев грима, запах толпы», который – мюзикл – сейчас знают, наверное, только те, кто предметно интересуется эстетикой Бродвея. В истории – сейчас это уже можно утверждать наверняка – осталось не оригинальное исполнение Гилберта Прайса на бродвейских подмостках, а именно вариант, записанный Симон, обладавшей удивительной способностью как бы присваивать себе чужой музыкальный материал. В этом отношении она, очевидно, предвосхитила многих других темнокожих суперзвезд: например, ту же Арету Франклин.

Со знаменитой «I Put a Spell on You», конечно, немного иная ситуация – тут и оригинал Скримин Джея Хокинса неимоверно крут, но Нину Симон это не останавливает, и она записывает свою версию, которая на фоне первоисточника как минимум не меркнет. И здесь пора рассказать, что, как это ни удивительно, Симон вообще-то даже и не помышляла становиться певицей! Музыкально-то она была одарена с самого детства, играя на фортепиано с трех лет, а в десять выступив с первым, можно сказать, сольным концертом в библиотеке родного города Трион, штат Северная Каролина, где теперь ей установлен памятник. Но пение вовсе не было для нее приоритетом – Нина видела себя концертирующей академической пианисткой и даже

мечтала стать первой афроамериканкой, которой удастся выступить с концертом фортепианной музыки в Карнеги-Холле.

Здесь внезапно вспоминается группа Sparks и их ироничный шедевр «How Do I Get to Carnegie Hall»: «Как мне попасть в Карнеги-Холл? – спрашивает фронтмен ансамбля Рассел Маэл, и сам себе отвечает с гипертрофированной строгостью: – Занимайся, занимайся, занимайся!». Симон – еще фигурировавшая тогда под своим настоящим именем Юнис Кэтлин Уэймон – именно так и поступала: по семь часов в день без праздников и выходных играла на фортепиано Баха, Листа, Брамса, в общем, широкий академический репертуар. Потом, в семнадцать лет, она немножко поучилась в знаменитой Джульярдской школе музыки, а дальше, оказавшись в Филадельфии, брала уроки у пианиста Владимира Соколова, потомка русских эмигрантов – и только после этого наконец набралась смелости и подала заявку в престижный Кертисовский музыкальный институт. Но тут ее ждало разочарование: приемной комиссии не показалось, что как академический музыкант Нина представляет из себя что-либо особенное, и, несмотря на заступничество Соколова, 7 апреля 1951 года ее заявка на поступление была отклонена.

Для пианистки это стало огромным ударом и во многом предопределило дальнейшее развитие ее карьеры: можно даже сказать, что этому, возможно, несправедливому решению мы с вами обязаны тем, что у нас есть вот такая Нина Симон – а не какая-нибудь другая. Потому что, во-первых, сама будущая певица до самой своей смерти пребывала в полной уверенности, что отфутболили ее по расовым соображениям – и корни ее музыкально-политического активизма, о котором, опять-таки, будет сказано ниже, следует искать именно в этом событии. А во-вторых, она задумалась о том, как же теперь ей творчески себя проявить – и вот тут-то и начинается все самое интересное.

В 1958-м вышел «Little Girl Blue», дебютный альбом артистки, опубликованный под псевдонимом – Нине не хотелось, чтобы ее родители узнали о том, что несостоявшаяся академическая пианистка пробует свои силы в низкопробном шоу-бизнесе (сам псевдоним был составлен из фамилии киноактрисы Симоны Синьоре и нежного «нинья» – так девушку называл ее тогдашний бойфренд). Росла артистка в чрезвычайно консервативной среде: популярная музыка вроде той, что звучит в барах и ресторанах, в ее семье считалась чуть ли не дьявольщиной. Но сама Симон потихоньку мигрировала с классической концертной сцены именно в это пространство. Ключевым фактором стал подслушанный ею как-то раз диалог двух коллег по музыкальному училищу, один из которых признавался, что по выходным поигрывает в баре на фоне и имеет гарантированные 90 долларов в неделю. Сумма звучала заманчиво, и летом 1954-го, набравшись храбрости, Нина заявила в один из баров в Атлантик-Сити предложить свои услуги; на вопрос, не хочет ли она чего-нибудь выпить, она под хохот собравшихся ответила: «Да, пожалуйста, кружку молока».

В первый вечер она просто импровизировала за фортепиано, после чего хозяин бара сказал – в принципе, звучит неплохо, но с завтрашнего дня надо еще и петь, а то потеряешь место. И именно с этого началось ее превращение в поющую пианистку и одного из самых удивительных артистов эпохи. При этом понятно, что петь ей приходилось, в основном как раз хиты из мюзиклов, джазовые стандарты, песни из кинофильмов и прочий узнаваемый материал. Но делать это нота в ноту было неинтересно, и Симон стала обходиться с оригиналами по-своему: например, внутрь «Love Me or Leave Me», стандарта 1920-х, который исполняли, как водится, все кому не лень, от Бинга Кросби до Билли Холидей, она вмонтировала... фугу! Развернутую полифоническую фугу собственного сочинения, вдохновленную музыкой Иоганна Себастьяна Баха – большой привет Кертисовскому институту. Я определенно недостаточно компетентен для того, чтобы оценивать эту фугу с точки зрения академической композиции, но согласитесь, это как минимум свежо и нешаблонно: вокально-джазовый хит с фугой в середине.

Иное решение характерно для одной из самых гениальных работ Нины Симон – десяти-минутной мантры «Sinnerman», с длинными инструментальными импровизациями и повторяющимися куплетами, словами и даже отдельными слогами, которые в этой редакции начинают напоминать всамделишные шаманские заклинания. Первоисточник «Sinnerman» – афроамериканский спиричуэл, и кажется, что в прочтении темнокожей певицы и пианистки вот это духовное, религиозное напряжение композиции оказывается передано самым невероятным образом; рискну сказать, что из этого трека в значительной степени вырос, например, Ник Кейв времен «The Mercy Seat».

Чем дальше, тем громче в творчестве Симон звучала именно «расовая» тема – назовем ее так за неимением лучшего слова. Обращение к спиричуэлам – лишь один из симптомов; в 1960-е певица выступала на протестных маршах, водила дружбу с полуподпольными активистами движения Black Power, а познакомившись с Мартином Лютером Кингом, с ходу сказала ему: «Вы за ненасильственное сопротивление, а я – за насильственное, так и знайте!» Важной вехой в процессе ее стремительной политизации стали трагические события 1963-го года: убийство гражданского активиста Медгара Эванса в штате Миссисипи и террористический акт Ку-клукс-клана в Алабаме, по итогам которого погибли четыре темнокожих девочки. На эти ужасы Симон откликнулась песней собственного сочинения, которая быстро стала одним из гимнов афроамериканского протеста в США – «Mississippi Goddam».

Признаться, если у этого трека и существует студийная версия, то я ее не слышал. Зато канонические концертные исполнения – все как на подбор: именно живьем эта музыка работает лучше всего, именно в концертном варианте пассионарность высказывания Нины Симон ощущается особенно ярко. Разумеется, понравилась песня не всем: одна калифорнийская радиостанция вернула лейблу все экземпляры сингла расколотыми пополам. Ну и действительно, в пространстве популярной музыки на тот момент еще не было принято так прямо, без обиняков, в лоб высказываться на животрепещущие социально-политические темы – допустим, фолк-певцы могли себе такое позволить, но тех, в общем, до шоу-бизнеса особо не допускали, а тут, получается, популярный артист вдруг начинает дуть в ту же дуду – не дело!

Однако Нину Симон было не остановить – в конце концов, она еще в детстве как-то раз отказалась выступать после того, как выяснилось, что ее родителей посадят в задний ряд, а первые ряды зарезервированы для белых слушателей. И вслед за ней вскоре пошли и другие темнокожие артисты: Сэм Кук, например, а потом Отис Реддинг, а потом Арета Франклин, которая, кстати, перепевала ее расово неравнодушную композицию «To be Young, Gifted and Black», а потом и Марвин Гэй – в общем, черная музыка, да и вообще афроамериканская культура усилиями Нины проснулась и громко заявила о себе. Для самой же певицы вот эта обретенная ею политическая сознательность означала и еще кое-что: раскрытие собственного сочинительского таланта! Написание «Mississippi Goddam» у нее ушло, по разным свидетельствам, от двадцати минут до часа – и хотя Симон продолжала исполнять большое количество кавер-версий, оригинальный материал теперь занимал в ее творчестве далеко не последнее место.

Правда, суперхитами ее собственные песни, как правило, не становились – включая даже такие объективно выдающиеся произведения, как «Four Women», групповой портрет четверых афроамериканок в эпоху пострабства. Шоу-бизнес сопротивлялся как мог, и Нину всячески склоняли к тому, чтобы сбросить с себя наваждение и вновь сосредоточить свои таланты на, скажем так, безвредном, политически благонадежном материале. Но историческое значение что «Mississippi Goddam», что «Four Women», что других ее протестных авторских композиций очень и очень велико – и образ певицы без этих треков, конечно, будет неполным. Больше того, к середине 1960-х годов страсть ее вокальной подачи не осталась незамеченной героями нового поколения: рок-музыканты, как в США, так и в Англии, стали нередко исполнять ее песни, и, таким образом, имя Нины Симон оказалось хорошо знакомо и юной аудито-

рии, чем мог похвастаться далеко не каждый джазовый или поп-артист старшего поколения – какого-нибудь Фрэнка Синатру рокеры, наоборот, считали своим антагонистом. Особенно в деле переигрывания треков Нины преуспел Алан Прайс, британский органист, хорошо известный по группе The Animals: из ее репертуара Прайс сотоварищи позаимствовали и знаменитую «House of the Rising Sun», и не менее яркий хит «Don' Let Me Be Misunderstood».

В заголовке этого трека – будто отчаянная мольба певицы. Ее ведь действительно сплошь и рядом понимали неправильно – и родственники (мать Симон не брезговала пользоваться деньгами, которые Нина зарабатывала, но до самого конца считала ее занятия возмутительно небогоугодными), и мужья, с которыми ей всю жизнь не везло, и продюсеры, и боссы лейблов, безуспешно пытавшиеся приручить эту природную стихию, заставить ее играть по правилам. А понимали ее совсем другие люди – например, Дэвид Боуи, который познакомился с ней в 1974 году, а потом целый месяц созванивался с Ниной каждую ночь и разговаривал с ней о том, что такое творчество и талант. Или музыканты, признававшие ее огромное влияние на их собственные произведения, – причем характерно, что поп- и рок-музыкантов в этом списке едва ли не больше, чем джазменов: тут и Джон Леннон, и Питер Гэбриэл, и упоминавшийся выше Ник Кейв, и Вэн Моррисон, и Канье Уэст, семплировавший ее песни, и Майкл Джира, и даже Элтон Джон, назвавший в ее честь один из своих роялей.

Творческий пик Симон пришелся на 1960-е и к концу десятилетия, пожалуй, закончился – в 1970-е и дальше она была менее активна и менее удачлива, львиная доля ее лучших песен относится к раннему периоду. Но этого более чем достаточно, потому что в лучшие годы Нина Симон была уникальна и как певица с абсолютно специфическими голосом, манерой, тематикой песен, и как композитор и исполнитель – с неповторимой смесью джаза, соула, поп-музыки и классики, намекающей на многочисленные стилистические гибриды последующих лет. А одна из ее самых пронзительных песен – кавер на «Ne Me Quitte Pas» Жака Бреля, очередная конгениальная версия выдающегося оригинала, запись которой в данном случае осложнялась еще и тем, что Нина плохо знала язык, на котором ей предстояло петь. Но это, если позволите, сделало ее исполнение еще более щемлящим, чувственным и неотразимым.

Глава 3

Двадцать четыре тысячи поцелуев

Адриано Челентано

Трек-лист:

- 1). **Soli**
- 2). **Prisencolinensinainciusol**
- 3). **Jailhouse Rock**
- 4). **24000 Baci**
- 5). **Azzurro**
- 6). **Svalutation**
- 7). **La Situazione Non e Buona**
- 8). **Stai Lontana da Me**
- 9). **Il Tempo Se Ne Va**

Сразу двое рецензентов на сайте Rateyourmusic.com написали: из альбома «Soli» Адриано Челентано 1979 года вышла группа The Dears.

Что-что? Мелодичный современный канадский инди-рок, вдохновленный итальянской эстрадной музыкой? Быть такого не может – и да, конечно, это не самое обоснованное предположение: группа The Dears могла о Челентано никогда ничего не слышать. Но остроумия этой параллели не занимать – какое-то странное сходство, вероятно, и впрямь можно обнаружить. Так что дух летает где хочет – и никогда не понять заранее, где и когда отзовется твое слово, твоя мелодия, твой текст, твой бит.

Вообще-то, из России итальянская эстрада – весь этот коллективный «фестиваль-сан-ремо» – кажется тем самым чудищем, которое обло, озорно, стозевно и лаяй: царством показушных сантиментов, машиной по выдавливанию слез и улыбок (и их денежных эквивалентов) из самой невзыскательной публики. В самом деле, необъяснимая популярность самых дешевых, бесстыдно массовых образцов местной поп-музыки в СССР мешает объективно оценить сам феномен – между тем на страницах этой книги, автор которой, поверьте, максимально далек от творчества артиста Пупо или группы Ricchi e Poveri, эта тема еще всплывет: см., например, главу о Дасти Спрингфилд. Что же до видных представителей направления, то знаете, бывает так, что один-единственный артист оправдывает существование целого музыкального стиля. Скажем, захватывающий театрализованный балаган группы System of a Down – яркое доказательство того, что кое-что путное вопреки ожиданиям может выйти из коммерческого ню-метала.

Ну а вот итальянскую эстраду стоило придумать для того, чтобы мир узнал об Адриано Челентано.

Считается, что спектр действия эстрадной музыки с Апеннин предельно узок – сама Италия да примкнувший к ней СССР, – но на примере Челентано это утверждение с ходу опровергается: первый же его суперхит, «IL Ragazzo della via Gluck» 1966 года, перевели на двадцать два языка – кто из рок-героев может похвастаться таким достижением? Ну, наверное, The Beatles – но даже насчет The Rolling Stones я уже сомневаюсь. Песни в исполнении музыканта гремели в чартах по всей Европе, а Фрэнк Синатра лично звал его в Америку (но так и не дождался, потому что Челентано всю жизнь страдал аэрофобией и трансатлантический перелет – это для него явно было чересчур). Так что он артист вполне себе мирового значения. И не только благодаря популярным киноролям, но и благодаря кое-каким музыкально-поэтическим находкам.

Взять, например, песню с произносимым названием «Prisencolinensinaiaiusol». Что означает это странное слово? Ничего не означает: в 1973 году певец записал композицию на придуманном, «птичьем» языке. Причем это даже не было его первым опытом такого рода: годом ранее в альбом «I Mali del Secolo» вошла песня «Quel Signore del Piano di Sopra», существовавшая в двух автономных версиях – *versione italiana* (на итальянском языке) и *versione celentana* (на челентанском). Сам заголовок альбома «I Mali del Secolo» переводится как «болезни века» – это прямая отсылка к романтической литературе, к «Страданиям юного Вертера» Гете, к «Рене» Шатобриана и другим произведениям этого ряда. И одной из болезней нашего века Адриано Челентано провозглашает неспособность понять друг друга – а чтобы ярко ее проиллюстрировать, пишет музыку, в которой не разобрать ни одного слова.

Причем в сингле «Prisencolinensinaiaiusol» он отточил свой метод: здесь пение было не просто непонятной белибердой, но непонятной белибердой, весьма ловко замаскированной под английский текст. Таким образом, появлялся дополнительный смысловой пласт – трек оказывался ироничной ремаркой на тему засилья англоязычной музыки на эстраде 1970-х годов, которую слушают, не обращая вообще никакого внимания на то, что там, собственно, поется, а зачастую и попросту не различая текста. К слову, в 2009 году клип с Челентано, исполняющим эту композицию в итальянском телеэфире, попал на YouTube и превратился в вирусное видео на манер вокализа «Тро-ло-ло» Эдуарда Хилья, а англоязычные пользователи писали, что артист действительно чрезвычайно удачно уловил в нем фонетику английского языка.

В чем, пожалуй, нет ничего удивительного, если учесть, с чего когда-то начиналась его карьера. Первый полнометражный альбом Челентано в далеком 1960-м стартовал с кавера на «Jailhouse Rock» Элвиса Пресли (в котором музыкант с очаровательной непосредственностью глотал половину звуков). А рок-н-роллом певец увлекся еще раньше, после того, как увидел в кино фильм, в котором звучала бессмертная «Rock around the Clock» Билла Хейли. Его мама утверждала, что единственным способом поднять Адриано рано утром с постели и отправить в школу или на работу было включить на полную громкость какой-нибудь рок-н-рольный хит на проигрывателе. И не то чтобы ей это было по душе – синьора Челентано считала, что сын обязан по образу и подобию своего отца стать часовщиком и продолжить славную ремесленную династию (говорят, Челентано до сих пор самостоятельно чинит все часы на своей вилле в пригороде Милана). Музыкальная карьера явно шла с этими планами вразрез.

Но когда Адриано в конце 1950-х победил на некоем певческом конкурсе местного значения, порвав всех, несмотря на температуру 39 с лишним, родителям пришлось смириться с тем, что сбить сына с избранного пути у них не получится. Да и как могло быть иначе, если один из его первых ансамблей назывался I Ribelli, «мятежники»? Фактически именно Адриано перенес на итальянскую почву классический рок-н-ролл, оказался у истоков развития этого жанра в своей стране – он копировал повадки Элвиса и Джерри Ли Льюиса, переводил их тексты на родной язык и свою музыку также сочинял с оглядкой на этих артистов. Хотя последним, справедливости ради, на первых порах, в основном, занимались другие люди – композиции, написанные самим музыкантом, можно услышать на его более зрелых альбомах начала 1970-х и дальше. Но это не беда – в конце концов, в эстрадной музыке, в отличие от рока, всегда существовало вполне классическое, восходящее к академической традиции разделение на композитора и исполнителя, так что Челентано, таким образом, не нарушал никаких гласных или негласных правил.

И именно исполнителем он был выдающимся. В 1961-м он дебютировал в Сан-Ремо с песней «24000 Vasì», «Двадцать четыре тысячи поцелуев» (с разрешения министра обороны страны – музыкант в это время был военнообязанным), обставив появление на сцене с приличествующей случаю театральностью: встал спиной к публике и развернулся лишь на первых строчках. Кстати, жюри сочло это неуважением и присудило певцу лишь второе место – зато приз зрительских симпатий после такого был ему гарантирован. Для итальянской сцены начала

1960-х Челентано и другие певцы-*urlatori*, то есть «крикуны», как их тогда называли, были новым словом, свежим дыханием: они несли в мир абсолютно новый тип вокальной подачи – естественный, живой, громкий и энергичный, прекрасный противовес вокальным условностям школы бельканто.

Как следствие, Адриано Челентано быстро стал народным героем, а помогли ему в этом два относительно недавних изобретения – во-первых, виниловая пластинка; во-вторых, телевидение. Подъем итальянской эстрады в начале 1960-х прямо связан с тем, что концерты с Сан-Ремо и других фестивалей крутили по ТВ, а записи местных артистов легко издавались и распространялись на виниле, и тиражи у них были сообразно спросу довольно крупные. Всей этой истории сопутствовал такой коммерческий успех, что Челентано уже в 1961 году – представьте себе – основал собственный лейбл! У нас такого рода авантюры ассоциируются с панк-роком или с инди-музыкой – вспомним опять смешную аналогию с группой The Dears, – а вот поди ж ты: Адриано Челентано оказывается в каком-то смысле первым DIY-артистом в поп-музыкальной истории, кто бы мог подумать. Кстати, на лейбле под названием Clan Celentano наш герой благополучно издает свою музыку по сей день.

Но все же – с какого перепугу именно Адриано Челентано оправдывает существование итальянской эстрады как таковой, в чем его изюминка? Честно говоря, да простят меня почитатели его таланта, я бы сказал, что не только и не столько в музыке как таковой – и даже не только и не столько в вокале, хотя голос у Челентано яркий, узнаваемый и запоминающийся.

Первое – он человек невероятного обаяния. Тут комментарии излишни: достаточно посмотреть любой знаменитый фильм с его участием, например, мой любимый «Блеф», где он партнерствует с не менее прекрасным Энтони Куинном.

Второе – даром что играл он всегда, в основном, негодяев, плутов и трикстеров, в жизни Челентано стопроцентно положительный герой. Даже тот самый лейбл Clan Celentano он основал прежде всего затем, чтобы дать работу своим друзьям из прошлой жизни: всем этим часовщикам, автомеханикам и прочим, тем, с кем он кутил, устраивал разные веселые розыгрыши и вообще наслаждался жизнью в юности, а потом стал суперзвездой, тогда как они продолжали, как говорилось в советском кино, «жить на одну зарплату». Сам Адриано денег не считал – в Италии ходили легенды о его щедрости, а ради того, чтобы в свет в 1975-м году вышел его режиссерский дебют, фильм «Юппи-Ду», он без лишних сомнений заложил собственный дом и земельный участок, который потом пришлось выкупать за более высокую цену. Ну и плюс супружеская верность: Челентано и его жена Клаудиа Мори – это такая идеальная итальянская селебрити-пара, они вместе уже более полувека. Слегка старомодная характеристика «порядочный человек» тут, кажется, подходит как нельзя лучше.

Третье – социальная и политическая позиция музыканта: он никогда не отмалчивался и, будучи коммерческим артистом, во многом зависимым от конъюнктуры, от телепоказов и прочего, никогда не шел ни на какие компромиссы по этой части. У Челентано много песен экологического или антикоррупционного содержания – по правде говоря, я даже и не соображу навскидку, кто еще способен озаглавить энергичный поп-хит словом «Svaluation», «девальвация»! Свой обличительный пыл он не растерял и в почтенном возрасте – несколько лет назад его новую телепередачу прикрыли после всего нескольких выпусков, поскольку от Челентано уж слишком доставалось итальянскому премьеру Берлускони.

И четвертое – Челентано вообще-то храбрец, не боявшийся идти на риск, в том числе и в творческом отношении. Он начинал с рок-н-роллов под Элвиса Пресли, потом сформировал звучание и образ итальянской эстрадной музыки, а вышеупомянутую песню «Prisencolinensinainciusol» и вовсе тянет прописать по ведомству своеобразного «эстрадного рэпа». Он выступал с рок-бэндом и с оркестром; писал музыку сам и пел то, что написали другие; в конце 1970-х не прошел мимо диско, потом – мимо синтипопа и новой волны. Челентано до сих пор умеет удивлять – я хорошо помню, как в 2008-м чуть не упал со стула, когда в сере-

дине композиции «La Situazione Non e Buona», открывавшей его последний на тот момент альбом, вдруг возник убийственный хард-роковый бридж! Там, кстати, и текст хоть куда: в политике все нездо2рово, в экономике все нездо2рово, да вот и раковина у меня на кухне протекает, и с любовью чего-то не заладилось. Прекрасное сочетание личного и общественного, частного и общего, конкретного и абстрактного – в лучших челентановских традициях.

С чувством юмора у него тоже все всегда было хорошо, что доказывает и этот маленький эпизод, и множество всяких других. В конце концов зря, что ли, хлесткие фразы Челентано из многочисленных его фильмов тиражируются в специальных подборках в интернете? «Знаешь, как заинтриговать? – Как? – Завтра скажу». Или: «я обязательно на тебе женюсь, в крайнем случае созвонимся». Или – в ситуации романтического предложения девушке – «каким будет твой положительный ответ»?». Я не знаю, кажется ли это смешным в пересказе – вполне вероятно, наоборот, звучит на редкость по-дурацки, но факт остается фактом: Челентано принят в ряды, скажем так, «великих острословов», чьи высказывания (настоящие или выдуманные) обильно расходятся по сети.

Ну и напоследок – коротко на набившую оскомину тему «итальянская эстрада и СССР». Челентано действительно с самого начала многое связывало с нашей страной – порой почти мистическим образом: вплоть до того, что, когда он пошел служить в армию, то оказалось, что его казарма в городе Турине расположена на проспекте Советского Союза. На первом же альбоме певца обнаружилась юмористическая композиция под названием «Nikita Rock»; дело было в 1960 году, поэтому, я думаю, нетрудно догадаться, что речь шла о Никите Хрущеве. Многие пластинки музыканта на рубеже 1970–1980-х стали издаваться в СССР на фирме «Мелодия», и конечно, Челентано, наряду с другими итальянскими эстрадными артистами, стал здесь культурным героем, таким, я бы сказал, живым символом западноевропейской музыки и западноевропейской жизни как таковой. А в перестроечные времена его наконец дождались у нас с концертом – музыканта даже удалось уговорить на длительный авиaperелет: рассказывают, что за руку его всю дорогу держал (а также подливал вискарика, чтобы успокоить нервы) лично посол Советского Союза в Италии.

Наконец, в 1994-м Челентано выпустил композицию, которая называлась «Ja Tebja Liubliu», в транслитерированном латинском написании, и это нехитрое словосочетание он там в самом деле поет в припеве, разумеется, с чудовищным акцентом. Понятно, что это уже совершеннейшая клюква развесистая, но и что с того? Поэт в России больше чем поэт, а Адриано Челентано в России немножко больше чем певец. И среди тех двадцати четырех тысяч воздушных поцелуев, которые он послал в 1964-м, многие приземлились именно тут.

Глава 4

Печаль моя светла

Жуан и аструд жилберту

Трек-лист:

- 1). Getz / Gilberto – Girl from Ipanema
- 2). Joao Gilberto – Chega de Saudade
- 3). Joao Gilberto – Bim Bom
- 4). Joao Gilberto – Samba de Uma Nota So
- 5). Astrud Gilberto – Agua de Beber
- 6). Getz / Gilberto – Corcovado
- 7). Astrud Gilberto – O Ganso
- 8). Astrud Gilberto – Ziggy Ziggy Za
- 9). Astrud Gilberto & George Michael – Desafinado

Говорят, песня «Girl from Ipanema», канонический вариант которой опубликован на совместном альбоме бразильского мастера босса-новы Жуана Жилберту и американского джазмена Стэна Гетца, вышедшем в 1964 году, это вторая композиция в мире по количеству исполнений и кавер-версий – она, дескать, уступает в этом списке только «Yesterday» группы Beatles. Среди каверов попадаются, кстати, очень занятные и необычные – например, спетые целиком от женского лица и соответственным образом переименованные: «girl from Ipanema», «девушка из Ипанемы», в них превратилась в «boy from Ipanema», «юношу из Ипанемы»; так исполняли трек, например, Ширли Бэсси или Элла Фицджеральд. Но источником вдохновения для авторов песни, конечно, была именно девушка, причем вполне конкретная – полностью ее звали Элоиза Энеида Менезеш Паеш Пинту, и она каждый день ходила в магазин за пачкой сигарет для своей матери, проходя по набережной Ипанемы, района в Рио-де-Жанейро, который на тот момент, на рубеже 1950-60-х, был не слишком популярным местом, но с тех пор благодаря треку стал фешенебельной частью города.

Кстати, авторами «The Girl from Ipanema» – или «Garota de Ipanema», именно так песня называется по-португальски – были вовсе не те, кто ее прославил несколькими годами позже: не Жуан Жилберту, не его жена Аструд и уж подавно не Стэн Гетц. Сочинили вечнозеленый хит композитор Антониу Карлуш Жобим и поэт Винициус де Мораеш; последний позже писал об Элоизе Пинту, что та была «воплощением юной кариоки [то есть жительницы Рио]: помещью цветка и нимфы, полной света и грации, чья внешность, тем не менее, одновременно и печальна, ибо она несет с собой по дороге к морю чувство уходящей юности, чувство той красоты, что не принадлежит лишь нам – это дар жизни, с ее постоянными мажорными и минорными приливами и отливами». Чрезвычайно поэтичная формулировка, не правда ли? И ее автор определенно заслуживает того, чтобы хотя бы коротко рассказать о его удивительной судьбе: профессиональный дипломат, де Мораеш несколько десятков лет работал в бразильских посольствах и консульствах в США, Франции и Италии и попутно самым активным образом устраивал личную жизнь – он был женат целых девять раз. В конечном счете пришедшие в Бразилии к власти военные решили, что это аморально и никак не сочетается с образом дипломатического атташе, после чего отправили его на пенсию. Сейчас та набережная, на которой они с Жобимом в один прекрасный день увидели Элоизу Пинту, носит его имя.

А теперь еще раз, с выражением: девушка из Ипанемы полна света и грации, но и одновременно как будто бы напоминает нам о том, что мы все смертны и юности тоже свойственно рано или поздно увядать. В этой фразе Винициуса де Мораеша, как кажется, очень ярко вопло-

щено специфическое для португальской культуры и вообще для португальского – а следовательно, и бразильского – мировоззрения чувство, которое называется «саудади». В русскоязычных источниках заголовки композиции Жуана Жилберту «Chega de Saudade» – первой когда-либо изданной песни в стиле босса-нова – обычно переводят как «Довольно тосковать» или даже «Хорошо грустить», однако семантика слова «саудади» богаче обыкновенной «грусти» или «тоски». Это почти как с русской «пошлостью», которую Владимир Набоков в свое время вынужден был транслитерировать как *poshlost'*, потерпев поражение в попытках найти этому понятию должный англоязычный эквивалент.

Как ни странно, Википедия дает далеко не худшее объяснение понятия – там написано: «эмоциональное состояние, которое можно описать как сложную смесь светлой печали, ностальгии по утраченному, тоске по неосуществимому и ощущения брэнности счастья», и дальше – «саудади, однако, не воспринимается как негативное явление, а несет в себе оттенок благородной светлой романтики и ассоциируется с очищающей душу несчастной любовью». Ну то есть вспоминается пушкинское «печаль моя светла» – видимо, вот он, наиболее точный русский аналог. И именно чувство светлой печали как раз и транслируют сразу несколько португалоязычных музыкальных стилей – это и песни фаду, развитые прежде всего в самой метрополии, и бразильская босса-нова. И вот здесь уже наконец пора поговорить более предметно о том, как она появилась и кто ее выдумал.

Если «Chega de Saudade» – это первый официально изданный трек в стиле босса-нова, то «*Vim-Vom*», на этот раз, кстати говоря, произведение не Тома Жобима, а самого певца Жуана Жилберту, считается первой когда-либо написанной босса-новой. Песня была сочинена в 1956-м, когда Жилберту жил у своей сестры и ее мужа в захолустном шахтерском городе Диамантина. Певец сидел на берегу реки Сан-Франсишку, смотрел на то, как женщины идут из прачечной, неся на голове огромные стопки белья и балансируя, чтобы не дай бог их не уронить, и именно ритм их осторожных походок натолкнул его, во-первых, на само звукоподражание «бим-бом», а во-вторых, и на то, чтобы затем превратить это звукоподражание в полноценную песню. Как и большинство его композиций, она оказалась короткой, но двух минут тут, положив руку на сердце, более чем достаточно – тем более что в тексте песни, помимо повторяющегося «бим-бом», есть всего три строчки, в которых поется следующее: «вот и вся моя песенка, больше ничего в ней нет, так нашптало мне сердце».

Больше ничего в ней нет – и не надо: «бим-бома» вполне достаточно, коль скоро он, как поет Жилберту, идет от сердца. Это, кстати, важный момент: главной латиноамериканской музыкой предыдущих поколений была самба, стиль в большей степени опорно-двигательный, танцевальный, идущий не от души, а от ритма, от ног, если хотите. Затем стараниями того же нашего старого знакомого Тома Жобима появилась так называемая *samba canção*, то есть «самба-песня», несколько замедленный вариант, уже в большей степени ориентированный на чувства и эмоции, чем на ритм и танец, а уж дальше с легкой руки Жуана Жилберту возникла максимально чувственная, сердечная босса-нова. В ней, конечно, тоже есть запоминающийся ритмический рисунок, а главное, характерное «разъезжание», за неимением лучшего слова, между голосом и ритм-партией гитары, которое и создает специфическую ритмику этой музыки. Но в целом эмоциональная сторона вопроса тут куда более важна, чем механически-танцевальная, и творчество Жилберту – включая и композиции с несколько сбивающими с толку заголовками типа «*Samba de uma Nota So*» – может служить этому великолепным образцом.

Коротко об исполнителе: родился в 1951-м в семье зажиточного торговца из бразильского штата Баия, был одним из семи детей, каждый из которых, по мнению отца, обязан был получить высшее образование – с шестью прокатило, седьмой, собственно, наш герой, так ничего и не закончил, потому что с четырнадцати лет, когда родители опрометчиво презентовали ему первую гитару, интересовался только музыкой. В девятнадцать Жуан Жилберту пере-

ехал из провинциального города Сальвадор в Рио-де-Жанейро, где стал довольно известной личностью, поскольку не делал ничего, кроме как круглые сутки играл на гитаре и пел – почти десять лет он даже не имел собственного жилища, столуясь у друзей и знакомых (разумеется, бесплатно), поглощая в промышленных количествах свои любимые мандарины и таская за собой любимых дворовых кошек. Днем музыкант, в основном, спал, зато ночами постоянно устраивал нечто вроде квартирных концертов, проще говоря, сидел, играл и пел в своей комнате, а хозяйка квартир и их гости приходили послушать. Терпеть его долго было невозможно – особенно тем, у кого была обыкновенная жизнь и обыкновенная работа; впрочем, злиться на Жилберту тоже не получалось, потому что все понимали – в какой-то степени он со своими песнями более цельная личность, чем все остальные, обычные люди. Так что друзья и коллеги просто перекидывали его из одного дома в другой, благо, кроме гитары, Жуану для жизни, строго говоря, ничего и не требовалось.

В какой-то момент, как и говорилось выше, он оказался у сестры в Диамантине, а еще в Порту-Алегри – и где бы Жилберту ни появлялся, он становился своего рода ходячим аттракционом; весь город собирался на него посмотреть и послушать, как он поет. Правда, эмоциональное состояние и вообще здоровье музыканта – как физическое, так и психическое, – по мнению семьи, оставляло желать лучшего: по молодости Жуан в самом деле был уж слишком легкомысленным, таким, знаете, «певчим дроздом», как герой хорошего советского фильма, а кроме того, злоупотреблял травкой. В итоге в дело вмешался отец певца, которому не нравилась песня «*Vim Vou*» и вообще творчество Жилберту – это разве музыка, вопрошал он, большой любитель итальянской оперы, и сам отвечал: нет, это не музыка, а какое-то нытье! В итоге Жилберту-старший определил непутевого сына в психиатрическую клинику, где у того состоялся показательный диалог с врачом во время одной из бесед:

– Смотрите, – сказал Жуан, – за окном ветер сбивает волосы с деревьев.

– Но у деревьев нет волос, – возразил врач.

– А у некоторых людей вообще нет никакого чувства поэзии, – грустно, но с достоинством ответил музыкант.

В итоге через неделю его выпустили – а еще через несколько месяцев Жилберту вернулся в Рио, где вокруг него снова возник круг друзей, почитателей и коллег-музыкантов. Именно в этом кругу он познакомился с девушкой, которая к концу 1950-х станет его женой, ее звали Аструд Вайнерт, она была наполовину бразильялкой, наполовину немкой. Их брак продлится недолго – всего-то пять лет, с 1959-го по 1964-й – зато миру он подарит очень и очень многое, включая, собственно, и легендарное исполнение «*Girl from Ipanema*».

А дело было так: в 1961 году американское правительство в качестве жеста доброй воли послало в Бразилию целый музыкальный десант. В него входил, в частности, джазовый гитарист Чарли Берд, который услышал в Рио босса-нову Жуана Жилберту и Антониу Карлуша Жобима и безнадежно в нее влюбился (его можно понять). Вернувшись обратно, он показал эту музыку своему другу, саксофонисту Стэну Гетцу, после чего они вдвоем состряпали альбом под названием «*Jazz Samba*», пожалуй, первый пример соединения бразильской и американской музыкальных традиций. «Берд пытался продать босса-нову огромному количеству американских лейблов, – вспоминал позже Гетц, – но все давали ему от ворот поворот: в этой музыке им не хватало голоса, каковым и стал мой саксофон».

После «*Jazz Samba*» возникла идея полноценного мультикультурного проекта, и бразильских музыкантов пригласили в США, где Жобим, Жилберту и Гетц сотоварищи принялись записывать эпохальный диск «*Getz / Gilberto*», тот самый, в который вошла песня о девушке из Ипанемы. А дальше – чудесное стечение обстоятельств – было решено, что пару треков здорово было бы спеть на английском, которого Жуан Жилберту практически не знал. Здесь-то и пригодилась Аструд, до той поры разве что подпевавшая мужу на концертах-квартирниках: из бразильской делегации она единственная владела языком! А то, что профессионально петь она

не умела, было даже к лучшему – благодаря этому треки с участием Аструд и стали суперпопулярны: всегда приятно внезапно услышать на профессионально спродюсированной пластинке живой, теплый, человеческий голос. И это касается не только песни «Girl from Ipanema», но и других композиций с ее участием, например, «Corcovado».

Конечно, и в этой чудесной истории не обошлось без неприятных эпизодов. Во-первых, брак Жуана и Аструд Жилберту на момент записи американского альбома со Стэном Гетцем уже трещал по швам; они расстанутся меньше чем через год. Во-вторых, Гетц тоже положил глаз на талантливую бразильскую певицу – они некоторое время встречались; при этом джазмен был известен собственническим отношением к женщинам, и хотя, будучи блестящим дельцом, он отлично понимал, что обаятельная манера Аструд Жилберту во многом и предопределила громкий успех альбома «Getz / Gilberto», тем не менее, при заключении контракта Стэн проследил, чтобы неопытной певице не досталось практически никакой прибыли. В своей книге «Singers and the Song» критик Джин Лиз пишет: «Аструд не заплатили за запись ни копейки... А через несколько дней альбом попал в чарты. В это время Гетц позвонил в офис продюсера, Крида Тэйлора. Крид думал, что Стэн хочет удостовериться, что Аструд получит какое-то количество роялти – но выяснилось, что все наоборот: он звонил убедиться, что ей не достанется ничего».

Немудрено, что нынче Аструд Жилберту вспоминает работу над альбомом «Getz / Gilberto», а также свое дальнейшее недолгое, но яркое сотрудничество с Гетцем, с, мягко говоря, смешанными чувствами – по сути, ее просто использовали! Но с другой стороны, по всей вероятности, без этой истории мир так и не приобрел бы выдающуюся певицу в стиле босса-нова, которая во второй половине 1960-х выдавала один интересный альбом за другим. Яркий пример ее сольного творчества – трек «O Ganso» с диска «Shadow of Your Smile» 1965 года: при всей его «непрофессиональности» голос Аструд тут успешно функционирует как отдельный инструмент в звуковой палитре, певица даже не нуждается в тексте. Бразильские музыканты не дадут соврать: музыка как таковая может выразить куда больше смысла, чем любой текст.

В песне «O Ganso» Аструд Жилберту аккомпанирует на тромбоне американец Боб Брукмайер – вообще, если не знавший английского Жуан Жилберту в 1970-м вернулся на родину и продолжал записывать и выпускать музыку там, то Аструд так и осталась в США, где сотрудничала с многими видными американскими музыкантами, в основном, из джазовой песочницы: с тем же Брукмайером, с Чарли Мариано, даже с Четом Бейкером. На родине же у нее не сложилось – дело в том, что там Аструд не знали как самостоятельную исполнительницу, она же петь стала уже, так сказать, в творческой эмиграции! И поэтому когда в 1965-м она приехала с концертом в Бразилию, то и реакция публики оказалась довольно сдержанной, а уж пресса и вовсе разнесла певицу в пух и прах. С тех пор она дала зарок – ни за что на свете не давать сольных концертов на родине, и насколько мне известно, пока что соблюдает обещание.

По контрасту, в США ее карьера развивалась ровно и успешно – даже в 1970-е, когда диски стали выходить реже. Зато в это время Аструд перестала стесняться показывать публике свои собственные сочинения – если раньше на ее пластинках были сплошь кавер-версии и треки друзей и знакомых, то теперь появились песни, которые она писала сама, такие, как, например, «Zigy Zigy Za».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.