

КАК  
РАБОТАЕТ  
МУЗЫКА



ДЭВИД  
БИРН

Дэвид Бирн

**Как работает музыка**

«Альпина Диджитал»

2017

**Бирн Д.**

Как работает музыка / Д. Бирн — «Альпина Диджитал», 2017

ISBN 978-5-0013-9280-4

Умный, дружелюбный и обаятельный анализ феномена музыки и механизма ее воздействия на человека от Дэвида Бирна, экс-лидера группы Talking Heads и успешного соло-артиста, – возможность получить исчерпывающее представление о физиологических, духовных, культурных и деловых аспектах музыки. В этом невероятном путешествии, полном неожиданных открытий, мы перемещаемся из оперного театра Ла Скала в африканскую деревню, из культового нью-йоркского клуба CBGB в студию звукозаписи, находящуюся в бывшем кинотеатре, из офиса руководителя звукозаписывающей компании в маленький музыкальный магазин. Дэвид Бирн предстает перед нами как историк, антрополог, социолог, отчасти мемуарист, дотошный исследователь и блистательный рассказчик, успешно убеждающий нас в том, что «музыка обладает геометрией красоты, и по этой причине... мы любим ее».

ISBN 978-5-0013-9280-4

© Бирн Д., 2017

© Альпина Диджитал, 2017

# Содержание

Предисловие	7
Глава первая	9
Все мы – африканцы	12
Популярная музыка	18
Потише, пожалуйста	20
Записанная музыка	21
Современные музыкальные площадки	24
Birds do it[11]	27
Самый большой концертный зал	29
Архитектура как инструмент	30
Глава вторая	32
Конец ознакомительного фрагмента.	45

# Дэвид Бирн

## Как работает музыка

Переводчик *Евгений Искольский*  
Научный редактор *Артем Липатов*  
Редактор *Любовь Сумм*  
Руководитель проекта *И. Серёгина*  
Корректоры *М. Ведюшкина, О. Петрова*  
Компьютерная верстка *А. Фоминов*  
Арт-директор *Ю. Буга*

© Todo Mundo Ltd., 2012, 2017

All rights reserved

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2020

*Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.*

*Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.*

**Книга опубликована в рамках издательской программы Политехнического музея**

# ПОЛИТЕХ

\*\*\*

Политехнический музей представляет новый взгляд на экспозицию, посвященную науке и технологиям. Спустя столетие для музея вновь становятся важными мысль и идея, а не предмет ими созданный.

Научная часть постоянной экспозиции впервые визуализирует устройство мира с точки зрения современной науки – от орбиталей электрона до черной дыры, от устройства ДНК до нейронных сетей.

Историческая часть постоянной экспозиции рассказывает о достижениях российских инженеров и изобретателей как части мировой технологической культуры – от самоходного судна Ивана Кулибина до компьютера на троичной логике и экспериментов по термоядерному синтезу.

Политех делает все, чтобы встреча человека и науки состоялась. Чтобы наука осталась в жизни человека навсегда. Чтобы просвещение стало нашим общим будущим.

Подробнее о Политехе и его проектах – на **polytech.one**



Институт музыкальных инициатив (ИМИ) – независимая некоммерческая организация, созданная с целью поддержки и развития российской музыкальной индустрии.

Проекты ИМИ:

- **ИМИ.Журнал** – медиа о музыкальной индустрии.
- **ИМИ.Семинары** – программа просветительских событий, посвященных изучению индустрии.
- **ИМИ.Книги и ИМИ.Исследования** – инициативы, посвященные глубокому изучению музыкальной индустрии.
- **ИМИ.Резиденция** – двухнедельная программа творческого развития для музыкантов.

<https://i-m-i.ru/>

<https://vk.com/imicomunity>

[https://t.me/imi\\_live](https://t.me/imi_live)

*Эмме и Тому Бирнам, которые мирились с моими подростковыми музыкальными порывами и даже помогли время от времени*

## Предисловие

Я занимаюсь музыкой всю свою сознательную жизнь. Я этого не планировал, и поначалу это даже не было серьезным делом, но так уж получилось. Счастливая случайность, я бы сказал. Немного странно, однако, осознавать, что большая часть моей личности связана с чем-то совершенно эфемерным. К музыке нельзя прикоснуться – она существует только в момент, когда ее слушают, но тем не менее она может радикально изменить наш взгляд на окружающий мир и наше место в нем. Музыка помогает пережить трудные периоды жизни, изменив наше отношение не только к самим себе, но и ко всему вовне. Мощная штука.

Однако довольно быстро я осознал, что одна и та же музыка в разных контекстах может не только иначе восприниматься слушателем, но и обретать совершенно новый смысл. Одно и то же музыкальное произведение может раздражать, бить по ушам, а может и заставить пуститься в пляс в зависимости от того, где вы его слышите – в концертном зале или на улице, а также от ваших намерений. То, как музыка работает или не работает, определяется не только тем, как она звучит изолированно (если такое ее состояние в принципе существует), но в значительной степени и тем, что ее окружает, где и когда вы ее слышите. Как музыка исполнена, как она продается и распространяется, как она записана, кто ее исполняет, с кем вы ее слушаете и, наконец, как она звучит – все это определяет не только то, работает ли музыкальное произведение, достигает ли желаемого эффекта, но и саму его суть.

Каждая глава этой книги посвящена определенному аспекту музыки и его контексту. В одной из глав поднимается вопрос, как технологии повлияли на звучание музыки и на то, что мы думаем о ней. В другой – рассматривается влияние мест, в которых мы ее слушаем. Главы при этом расположены не в хронологической последовательности. Вы можете читать их в любом порядке. Стоит все же отметить, что последовательность, выбранная моими редакторами и мною, несомненно, имеет свой ритм – он вовсе не случаен.

Это не автобиографический рассказ о моей жизни как певца и музыканта, но многое в моем понимании музыки, безусловно, было накоплено за годы, проведенные в студии и на сцене. В книге я использую этот опыт, чтобы показать, как менялись технологии и мои собственные представления о музыке и концертах. Многие из моих идей, к примеру, о том, что значит выходить на сцену, полностью изменились за эти годы, и, рассказывая историю своих выступлений, я тем самым делюсь своей, все еще развивающейся философией.

Многие проникательно писали о физиологических и неврологических эффектах музыки, ученые погрузились в исследования точных механизмов влияния музыки на эмоции и восприятие. Моя же цель несколько иная: я сосредоточился на том, как музыка формируется, прежде чем мы ее услышим, что определяет, доберется ли она до нас вообще, и какие факторы, внешние по отношению к самой музыке, могут заставить ее резонировать в нас. Есть ли рядом со сценой бар? Можно ли положить музыку в карман? Нравится ли она девушкам? По средствам ли нам она?

По большей части я избегал идеологических аспектов создания и производства музыки. Музыка может быть написана в поддержку националистических чувств или служить гимном восстания, свержения устоявшейся культуры, но будь то политические мотивы или темы поколений, в любом случае они выходят за рамки этой книги. Меня не особенно интересуют конкретные стили и жанры, поскольку мне кажется, что определенные модели и способы поведения везде примерно одинаковы. Я надеюсь, что в этой книге вы найдете что-то полезное для себя, даже если вы не интересуетесь моей музыкой. Меня также не занимают раздутые эго, которые движут некоторыми творцами, хотя темперамент музыкантов и композиторов формирует музыку не в меньшей степени, чем любое из явлений, которым я уделил столько внимания. Я скорее искал закономерности в том, как музыка сочиняется, записывается, распространяется

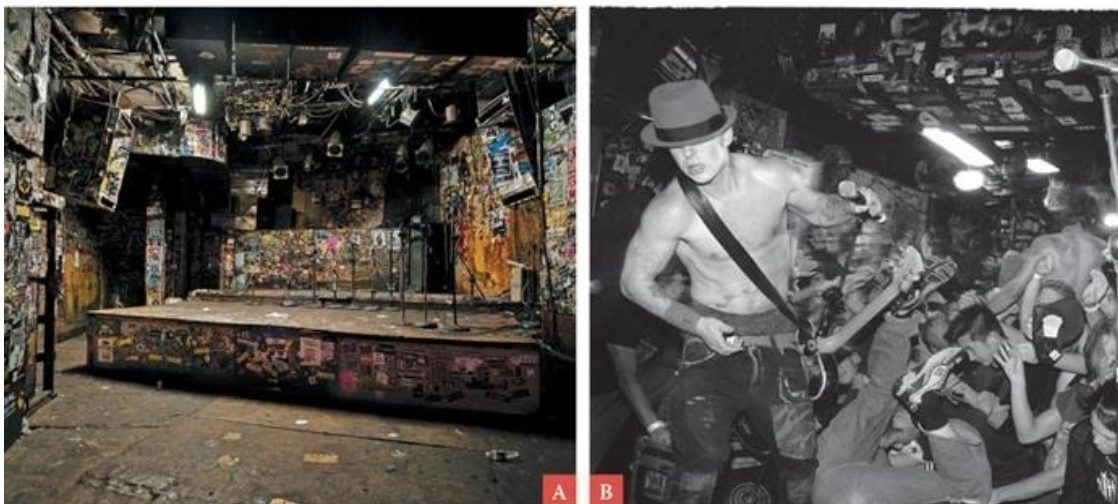
и воспринимается, а затем спрашивал себя, направляли ли силы, которые формировали эти закономерности, мою собственную работу... и, возможно, работу других. Надеюсь, я говорю не только о себе! В большинстве случаев так оно и есть – да, я ничем не отличаюсь от других.

Не лишаем ли мы себя удовольствия, задавая подобные вопросы и пытаясь понять, как работает эта машина? Лично я от этого ничего не теряю. Музыка не настолько хрупка. Ведь когда узнаешь, как работает тело, жизнь не перестанет радовать. Музыка существует с тех пор, как люди создали первые сообщества. Она никуда не исчезнет, но развиваются способы ее использования и ее смысл. Сейчас я способен отзываться на больше разновидностей и вариантов музыки, чем прежде. Когда пытаешься посмотреть шире и глубже, то оказывается, что и само озеро шире и глубже, чем мы думали.

## Глава первая Творчество задом наперед

Я очень долго вникал в процесс творчества и наконец понял: все то, что написано, нарисовано, вылеплено, спето или исполнено, в значительной степени определяется контекстом. Не бог весть какое прозрение, и все же оно идет вразрез с общепринятой идеей, будто творческий процесс берет начало в некоем внутреннем переживании, всплеске страсти или чувства и что порыв к творчеству не терпит никакой адаптации, а просто должен быть услышанным, прочитанным или увиденным. Считается, что в определенный момент в глазах классического композитора появляется странный блеск и он начинает неистово строчить полностью продуманную композицию, которая не могла бы существовать ни в какой другой форме, а рок-певец, одержимый вожделием и иными демонами, вдруг разражается удивительной, идеально выстроенной песней длительностью в три минуты и двенадцать секунд – ни больше ни меньше. Это романтическое представление о творческом процессе, а на самом деле путь творчества чуть ли не прямо противоположен этой концепции. Полагаю, что все мы, пусть и неосознанно, инстинктивно, стремимся к тому, чтобы соответствовать уже существующим форматам.

Конечно, страсть вполне может в этом участвовать. Если форма, которую примет произведение, предопределена и оппортунистична (в том смысле, что человек создает что-то, потому что есть такая возможность), из этого еще не следует, что творение должно быть холодным, механическим и бессердечным. Темные и эмоциональные элементы обычно проникают в него, и процесс адаптации – поиск формы, соответствующей контексту, – в основном бессознателен, инстинктивен. Обычно мы его даже не замечаем. Возможность и доступность часто служат предпосылками изобретения. Да, при этом рассказывается эмоциональная история, «снимается камень с души», но форма рассказа заранее определена предшествующими контекстуальными ограничениями. Мне кажется, это вовсе не так уж плохо. И слава богу, что нам не приходится каждый раз изобретать велосипед.



В каком-то смысле мы творим задом наперед, сознательно или бессознательно создавая именно такое произведение, которое соответствует доступной нам площадке. Это справедливо для разных видов искусств: картины создаются с прицелом на то, чтобы хорошо смотреться на белых стенах галерей, а музыка пишется, чтобы хорошо звучать в танцевальном клубе или концертном зале (но не там и там одновременно). В некотором смысле именно пространство,

платформа и программное обеспечение «делают» искусство, музыку и т. д. Каждый локальный успех влечет за собой создание других площадок, аналогичных по размерам и форме той, на которой он состоялся, и рассчитанных на дальнейшее производство чего-то подобного. Через некоторое время форма произведения, преобладающая в этих пространствах, уже воспринимается как нечто само собой разумеющееся: естественно, мы слушаем симфонии почти исключительно в симфонических залах.

На фотографии выше запечатлено помещение в клубе CBGB<sup>1</sup>, где впервые прозвучали некоторые мои песни.<sup>A</sup> Попробуйте не обращать внимания на милую обстановку зала и сосредоточьтесь на размере и форме. На соседнем снимке изображена выступающая там группа.<sup>B</sup> Звук в CBGB был на редкость хорош. Мебель, барная стойка, кривые неровные стены, нависающий потолок, да и просто раскиданный повсюду хлам – все это обеспечивало прекрасное звукопоглощение и неровные акустические отражения, те качества, воссоздание которых в студии может влететь в копеечку. Важно, что эти качества оказались очень подходящими для вполне конкретной музыки. Так, отсутствие реверберации гарантировало, что мелкие детали будут услышаны, а скудные размеры не позволяли публике пропустить ни единого интимного жеста или выразительного движения исполнителя – по крайней мере выше пояса. Но все то, что происходило ниже пояса, оставалось невидимым, скрытым за толпой наполовину сидевших, наполовину стоящих слушателей. Большинство из них понятия не имели, что парень на фотографии катался по сцене – он просто не попадал в поле их зрения.



Первоначально предполагалось, что в этом нью-йоркском клубе будут играть блюграсс и кантри, так же как и в нэшвиллском Tootsie's Orchid Lounge<sup>2</sup>. Певец Джордж Джонс знал, сколько шагов от служебного входа в Grand Ole Opry<sup>3</sup> до задней двери Tootsie's – ровно тридцать семь. Чарли Прайд дал Тутси Бесс шляпную булавку, чтобы та отгоняла с ее помощью буйных клиентов.

<sup>1</sup> CBGB (полностью CBGB-OMFUG – Country, BlueGrass, Blues, and Other Music for Uplifting Gourmandizers, «Кантри, блюграсс, блюз и другая музыка для возвышенных гурманов») – легендарный клуб, существовавший в Нью-Йорке на Манхэттене с 1973 по 2006 год. Вопреки названию, считается местом зарождения панка и новой волны. – *Здесь и далее примечания научного редактора, если не указано иное.*

<sup>2</sup> Еще один легендарный клуб, который в 1964 году в Нэшвилле открыла Тутси Бесс. Она умерла в 1978-м, а клуб по-прежнему существует. Здесь в разное время начинали выступать такие будущие звезды кантри, как Пэтси Клайн, Уилли Нельсон и Крис Кристоферсон.

<sup>3</sup> Grand Ole Opry House – здание в Нэшвилле, из которого ведется трансляция одноименной радиопередачи в формате концертов кантри-музыки. «Grand Ole Opry House» – одна из старейших радиопрограмм в Америке (существует с 1925 года).

Выше помещены фотографии типичных исполнителей в Tootsie's.<sup>C</sup> По обстановке эти два клуба – Tootsie's и CBGB – практически идентичны. Примерно одинаково вели себя в них и зрители.<sup>D</sup>

С музыкальной точки зрения два места тоже отличались друг от друга меньше, чем могло бы показаться: по структуре исполнявшиеся там номера были сходны, даже несмотря на то, что когда-то любители кантри в Tootsie's ненавидели панк-рок, и наоборот. Когда Talking Heads впервые играли в Нэшвилле, ведущий провозгласил: «Панк-рок приходит в Нэшвилл! В первый и, вероятно, последний раз!»

И Tootsie's, и CBGB – бары. Люди в них пьют, заводят новых друзей, кричат и падают, поэтому исполнителям приходится играть достаточно громко, чтобы их услышали, – так было и так есть. (К слову, громкость в Tootsie's обычно намного выше, чем в CBGB.) Разглядывая эти скудные свидетельства, я задумался о том, в какой мере моя музыка создавалась специально – пусть, возможно, и бессознательно – для этих мест? (Я не знал о Tootsie's, когда начал сочинять песни.) Это побудило меня предпринять небольшие изыскания, чтобы выяснить, не пишутся ли и другие виды музыки в расчете на определенный акустический контекст.

## Все мы – африканцы

Перкуссионная музыка хорошо звучит на открытом воздухе, где люди могут танцевать или просто общаться. Замысловатые и многослойные ритмы, типичные для такой музыки, не смешиваются в кашу, как было бы, скажем, в школьном спортзале. Кто бы стал придумывать такие ритмы, играть их и вообще с ними связываться, если бы они ужасно звучали? Никто. Ни за что на свете. Кроме того, такая музыка не нуждается в звукоусилении, хотя оно и пришло позже.

Американский музыковед Алан Ломакс в книге «Стиль и культура фолк-песен» утверждает, что структура этой музыки и других ее типов – преимущественно музыки ансамблей без лидеров – возникает в эгалитарных обществах и является их отражением, но это уже совершенно другой уровень контекста<sup>4</sup>. Мне нравится его теория, будто музыкальные и танцевальные стили являются метафорами социальных и сексуальных нравов обществ, в которых они рождаются, но это не то, на чем я собираюсь сосредоточиться в этой книге.

---

<sup>4</sup> *Folk Song Style and Culture*, by Alan Lomax, Transaction Publishers, 1978.



Некоторые утверждают, что инструменты, изображенные на фото<sup>E</sup>, были сделаны из легкодоступных местных материалов, то есть удобство (а также неискушенность) определило природу музыки. Такая оценка подразумевает, что эти устройства и звуки – лучшее, на что способна данная культура в сложившихся обстоятельствах. Но, на мой взгляд, эти инструменты тщательно создавали, отбирали, доводили до ума и играли на них так, чтобы идеально вписаться в физические, акустические и социальные условия. Музыка – как по звучанию, так и по структуре – находится в полной гармонии с тем местом, где ее слушают, она идеально подходит для сложившейся ситуации. Музыка, как живое существо, эволюционировала, чтобы соответствовать доступной нише.

Но та же самая музыка, сыгранная в соборе, превратится в звуковую кашу.<sup>F</sup> Западная музыка в Средние века исполнялась в готических соборах с каменными стенами или в архитектурно схожих с ними монастырях и крытых галереях. Реверберация в этих пространствах длится долго – в большинстве случаев более четырех секунд, – поэтому нота, спетая несколько мгновений назад, повисает в воздухе и сливается с теми, что следуют за ней. Произведение с меняющейся тональностью при наложении и столкновении нот неизбежно вызовет диссонанс и натуральную звуковую мешанину. Музыка, которая развивалась в этих пространствах, которая здесь лучше всего звучит, – модальная, с очень долгими нотами. Медленно развивающиеся мелодии, которые избегают тональных изменений, прекрасно работают и усиливают потустороннюю атмосферу. Этот вид музыки не только благозвучен, но и помогает усилить то, что мы привыкли считать духовной аурой. Африканцы же, чья религиозная музыка часто ритмически сложна, могут не связывать музыку, которая возникает в этих пространствах с духовностью; им она может показаться расплывчатой и невнятной. Известный исследователь мифов Джозеф Кэмпбелл, однако, полагал, что храм и собор привлекательны, потому что они своим внутренним пространством и акустикой напоминают пещеру, где первые люди начали выражать свои духовные стремления. Ну или, по крайней мере, мы думаем, что там они выражали подобные чувства, так как от этой деятельности не осталось почти никаких следов.

Считается, что большая часть западной средневековой музыки была гармонически «простой» (с редкими изменениями тональности), потому что композиторы еще не развили использование сложных гармоний. Однако в данном контексте не возникало необходимости или желания создавать сложные гармонии, поскольку они ужасно звучали бы в таких пространствах. С творческой точки зрения композиторы поступали совершенно правильно. Думать, что в музыке существует «прогресс» и что музыка сейчас «лучше», чем раньше, – типичный высокомерный эгоизм нынешнего века. Это миф. Творчество не «улучшается».

Бах много играл и писал в начале XVIII века в церкви, которая была меньше готического собора.<sup>G</sup> Как вы можете себе представить, там уже стоял орган и звук отражался от стен (пусть и не так сильно, как в огромном соборе).

Музыка, которую Бах писал для таких пространств, звучала в них хорошо: пространство расширяло звук единственного инструмента, органа, а также скрадывало ошибки, когда Бах по обыкновению пробегался по гаммам. В подобных местах переходы из одной тональности в другую в свойственной ему новаторской манере были рискованным делом. Раньше композиторы, писавшие для таких церквей, всегда оставались в одной и той же тональности, звучали размазанно и монотонно, и, если акустически пространство походило на пустой бассейн, в этом не видели никаких проблем.



Недавно мне довелось побывать на фестивале балканской музыки в Бруклине, который проходил почти в таком же зале, как церковь, изображенная на предыдущей странице. В центре зала играли духовые оркестры, и люди танцевали вокруг них. Звук был довольно гулким, не очень-то подходящим для сложных ритмов балканской музыки, но опять же, эта музыка и не придумывалась в подобных местах.

В конце XVIII века Моцарт исполнял свои произведения во дворцах знатных покровителей – в просторных, но не гигантских помещениях.<sup>H, I</sup> По крайней мере, поначалу он сочинял музыку, не ожидая, что ее будут слушать в симфонических залах, где она часто исполняется сегодня, а скорее держал в уме эти небольшие, более камерные пространства. Такие пространства были заполнены людьми, чьи тела и изысканная одежда приглушали звук, и это в сочетании с изящным декором и скромными размерами (по сравнению с соборами и даже обычными церквями) означало, что его столь же изящная музыка была ясно слышна со всеми присущими ей изощренными деталями.

Под нее можно было также танцевать. Полагаю, для того чтобы музыку стало слышно поверх танцев, топота ног и сплетен, нужно было придумать, как сделать музыку громче, а единственный способ добиться этого – увеличить оркестр, что в итоге и произошло.

Между тем в те же времена некоторые ходили слушать оперу. Театр Ла Скала был построен в 1776 году, и изначально место для оркестра состояло из нескольких отсеков, а не из рядов сидений, как сейчас.<sup>J</sup> Люди ели, пили, разговаривали и общались во время выступлений, поведение аудитории – важная часть музыкального контекста – было тогда совсем другим. Раньше слушатели общались и перекрикивались друг с другом во время выступлений. Они также кричали, требуя исполнения популярных арий на бис! Когда им нравилась мелодия, они хотели услышать ее снова – сейчас же! Атмосфера была больше похожа на клуб CBGB, чем на современный оперный театр.



Ла Скала и другие оперные театры того времени были довольно компактными по сравнению с огромными оперными театрами, которые сейчас доминируют в большей части Европы и Соединенных Штатов. Глубина Ла Скала и многих других оперных театров того периода сравнима с Highline Ballroom или Irving Plaza<sup>5</sup> в Нью-Йорке, но Ла Скала выше и сцена там больше. К тому же звук в этих оперных театрах довольно плотный (в отличие от сегодняшних больших залов).

Я выступал в некоторых из них: если не перестараться с громкостью, подобные места удивительно хорошо подходят для некоторых видов современной поп-музыки.

Взгляните на Байройтский фестивальный театр, который Рихард Вагнер построил для своей музыки в 1870-х годах.<sup>К</sup> Нетрудно заметить, что он не такой уж огромный. Не намного больше, чем Ла Скала. Вагнеру хватило настойчивости, чтобы создать место, наилучшим образом соответствующее той музыке, которую он задумал, – и это вовсе не означает, что там стало намного больше мест для зрителей, чего сегодня мог бы потребовать практичный антрепренер. Увеличено было именно пространство для оркестра. Вагнеру понадобились оркестры большего состава, чтобы воплотить всю помпезность его музыки. По его заказу были созданы новые, огромные медные инструменты<sup>6</sup>, и он также потребовал увеличить басовую секцию, чтобы создавать внушительные оркестровые эффекты.

Вагнер в некотором смысле не вписывается в мою модель: его воображение и эго были такого размера, что просто не вмещались в существующие пространства. Он оказался исключением, тем, кто не желал приспособиться. Но при этом он лишь раздвигал границы уже существующей оперной архитектуры, а не изобретал что-то радикально новое. С тех пор как Вагнер построил свой театр, он сочинял практически только для него и его особых акустических качеств.

Со временем залы, в которых исполнялась симфоническая музыка, становились все больше и больше. С музыкальным форматом, изначально придуманным для дворцовых и более скромных оперных залов, обошлись несправедливо, принудив его приспособиться к куда более реверберирующим пространствам. Поэтому следующие поколения классических композиторов писали музыку для этих новых залов с их новым звуком, и это была музыка, подчеркивающая свою текстуру, причем все чаще прибегали к звуковому шоку и трепету, чтобы достичь заднего ряда, который теперь был расположен значительно дальше. Необходимо было адаптироваться, и сочинители музыки так и поступили.

<sup>5</sup> Highline Ballroom, Irving Plaza – известные концертные залы.

<sup>6</sup> Подразумевается вагнеровская туба, изобретение которой приписывается самому композитору.

Музыка Малера и других более поздних симфонистов хорошо звучит в таких пространствах, как Карнеги-холл.<sup>L</sup> Ритмичной музыке, перкуссионной музыке с барабанами – вроде той, что я делаю, – здесь приходится несладко. Мне доводилось выступать пару раз в Карнеги-холле, и в теории это может сработать, но все-таки далеко не идеально. Я больше не буду там играть такую музыку. Я понял, что не всегда самое престижное место подходит именно для твоей музыки. Своего рода «акустический барьер» можно было бы рассматривать как тонкий заговор, звуковую стену, способ держаться подальше от всякого сброда – но об этом позже.

## Популярная музыка

Пока классическая музыка осваивала новые площадки, то же самое происходило и с популярной музыкой. В начале прошлого века джаз развивался наряду с поздней классической музыкой. Эта популярная музыка первоначально игралась в барах, на похоронах, а также в борделях и в местах, где танцевали. В этих пространствах низкий уровень реверберации, и они были не такими большими, поэтому, как и в CBGB, грав был мощным и выходил на передний план.<sup>М</sup>



Скотт Джоуплин и другие отмечали, что своим происхождением джазовые соло и импровизации были обязаны лишь прагматичному способу решения возникшей вскоре проблемы: «написанная» мелодия заканчивалась, и, для того чтобы жаждущим двигаться танцорам не пришлось останавливаться, музыканты переигрывали серию аккордов, сохраняя тот же грав. Музыканты научились растягивать и расширять любую часть мелодии, которая считалась популярной. Эти импровизации и удлинения развились из необходимости – именно так и появился новый вид музыки.

К середине XX века джаз превратился в своего рода классику, часто исполняемую в концертных залах, но если кому-то доводилось бывать в придорожных барах или воочию увидеть брасс-бенды Rebirth или Dirty Dozen<sup>7</sup> в таком месте, как Glass House<sup>8</sup> в Новом Орлеане, то ему известно, что под джаз вполне можно танцевать. Корни джаза – духовная танцевальная музыка. Да, это тот редкий вид духовной музыки, который ужасно бы звучал в большинстве соборов.

Набор джазовых инструментов также изменился – это было необходимо, чтобы музыка была слышна поверх топота танцоров и гула у барной стойки. Банджо наяривали громче, чем акустические гитары, да и трубы не отставали. Пока усилители и микрофоны не вошли в привычный обиход, обстоятельства диктовали выбор инструментов при сочинении и исполнении музыки. Составы исполнителей, а также партии, написанные композиторами, изменялись, чтобы было слышно музыку.

<sup>7</sup> Dirty Dozen – джаз-оркестр медных духовых (брасс-бенд), существует с 1977 года. Первым добавил в традиционный новоорлеанский джаз элементы фанка и бибопа. Rebirth – еще один новоорлеанский брасс-бенд (с 1983 года), который смешивает духовой джаз с фанком, хип-хопом и соулом.

<sup>8</sup> Glass House – небольшой популярный джаз-клуб в центре Нового Орлеана.

Кантри-музыка, блюз, латиноамериканская музыка и рок-н-ролл тоже изначально были музыкой для танцев и потому достаточно громкими, чтобы перекрыть болтовню. Звукозапись и звукоусиление всё изменили, но в то время, когда эти жанры формировались, такие факторы только начинали ощущаться.

## Потише, пожалуйста

Вместе с классической музыкой изменились не только места исполнения, но и поведение зрителей. Где-то с 1900 года, как пишет музыкальный критик Алекс Росс, классическому зрителю больше не разрешалось кричать, есть и болтать во время выступления<sup>9</sup>. Вместо этого он должен был сидеть неподвижно и сосредоточенно слушать. Росс намекает, что это был способ отвадить простонародье от новых симфонических залов и оперных театров. (Видимо, предполагалось, что низшие классы от природы шумны.) Музыка, которая во многих случаях годилась для всех, теперь стала элитарной. В наши дни, если во время классического концерта у кого-то звонит телефон или человек просто шепчет соседу на ухо, представление может остановиться.

Эта политика исключения повлияла и на сочиняемую музыку: так как никто больше не говорил, не ел и не танцевал, музыка приобрела исключительную динамику. Композиторы знали, что каждая деталь будет услышана, поэтому теперь можно было включать в произведения очень тихие или гармонически сложные пассажи. Большая часть классической музыки XX века подходила (и была специально сочинена) только для социально и акустически ограниченных помещений. Появился новый вид музыки, который не существовал ранее, а в будущем появление и совершенствование технологии записи сделает эту музыку более доступной и повсеместной. Пересматривая социальные параметры концертного зала, веселье публики принесли в жертву – для сливок общества это было почти мазохизмом, ведь они тем самым ограничили и собственную жизнерадостность, но я думаю, что у аристократов имелись свои приоритеты.

Хотя теперь можно было услышать самые тихие гармонические и динамические детали и сложности, выступление в этих больших, сильнее реверберирующих залах означало, что ритмически вещи становились менее отчетливыми и гораздо более размытыми – можно сказать, менее африканскими. Даже джаз, который теперь звучал в этих залах, стал своего рода камерной музыкой. Во всяком случае, никто не танцевал, не пил и не кричал: «Круто!», даже когда выступали Бенни Гудмен, Дюк Эллингтон или Уинтон Марсалис, самые свингующие бенды. Небольшие джаз-клубы последовали этому примеру: никто больше не танцует в Blue Note или Village Vanguard<sup>10</sup>, даже несмотря на то, что по бокалам бесшумно разливают спиртное.

Можно заключить, что не случайно изысканную американскую концертную музыку лишили веселой расслабленной атмосферы. Отделение тела от головы, по-видимому, было преднамеренным: вряд ли кто-либо сохранит серьезный вид, если вокруг танцуют шимми. (Не то чтобы любая музыка нацелена исключительно либо на тело, либо на голову – столь безусловное разделение представляет собой интеллектуальный и социальный конструкт.) Серьезная музыка, по такой логике, поглощается и потребляется только в зоне, расположенной выше шеи. Области ниже шеи выглядят ненадежными с точки зрения общества и морали. Люди, которые так думали и навязывали подобный способ встречи с музыкой, вероятно, также наверняка отмахнулись и от новаторских, сложных аранжировок танго-оркестров середины века. Тот факт, что танго было новаторским и в то же время очень даже танцевальным, создавал для искушенных слушателей XX века своего рода когнитивный диссонанс.

---

<sup>9</sup> Росс А. Послушайте. М.: Corpus Books, 2013 или: “Why So Serious?” by Alex Ross, *The New Yorker*, September 8, 2008.

<sup>10</sup> Blue Note, Village Vanguard – известные и авторитетные джазовые клубы, оба расположены в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж.

## Записанная музыка

С появлением звукозаписи в 1878 году природа мест, в которых звучала музыка, изменилась. Теперь музыка должна была одновременно удовлетворять две совершенно разные потребности. Гостиная с фонографом стала новой площадкой, для многих людей она заменила концертный зал или клуб.

К 1930-м годам большинство людей слушали музыку либо по радио, либо на домашних фонографах.<sup>N</sup> С появлением таких устройств многим, вероятно, довелось услышать куда больше разнообразной музыки, чем было бы возможно вживую. Музыка теперь могла быть полностью свободна от любого контекста, в котором ее исполняли, или, вернее, контекстом, в котором ее слушали, стали гостиная и музыкальный автомат – альтернативы все еще популярным танцевальным и концертным залам.

От исполнителя музыки теперь ожидалось, что он будет творить для двух совершенно разных пространств: помещения для концертов и места, где находится устройство, способное воспроизводить запись или принимать радиопередачу. С социальной и акустической точек зрения эти пространства крайне далеки друг от друга. Но композиции должны были быть одинаковыми! Аудитория, услышав и полюбив песню по радио, естественно, хотела услышать ее же в клубе или концертном зале.



Эти требования кажутся мне несправедливыми. Исполнительские навыки, не говоря уже об оркестровке и акустических свойствах, для каждого места требуются совершенно разные. Точно так же, как театральные актеры зачастую кажутся слишком громкими и утрированно выразительными тем, кто привык к актерской игре в кино, так и требования различных музыкальных сред подчас оказываются взаимоисключающими. То, что идеально для одного, может порой сгодиться для другого, но далеко не всегда.

Музыканты и певцы адаптировались к этой новой технологии. Микрофоны, с помощью которых записывали музыку и вокал, меняли то, как исполнители пели и играли на инструментах.<sup>O</sup> Певцам больше не нужно было обладать отличными легкими, чтобы добиться успеха. Фрэнк Синатра и Бинг Кросби одними из первых приспособились к пению «в микрофон». Они скорректировали свою вокальную динамику так, как раньше никому и в голову бы не пришло.

Сегодня это может показаться не столь радикальным, но на тот момент тихое проникновенное пение было новым видом исполнения. Это попросту не сработало бы без микрофона.

Чет Бейкер пел и вовсе шепотом, как и Жуан Жилберту, а за ними и миллионы других исполнителей. Для слушателя эти парни звучат как любовники, шепчущие прямо в ухо и вкрадчиво проникающие в мозг. Никто никогда прежде так не переживал музыку. Излишне говорить, что без микрофонов эта интимность вовсе не была бы услышана.

Технология превратила гостиную или любой небольшой бар с музыкальным автоматом в концертный зал<sup>P</sup> – там часто и танцевали. Помимо изменения акустического контекста, записанная музыка также позволила музыкальным площадкам существовать без сцен, а зачастую и вовсе без живых музыкантов. Диджеи могли играть на школьных танцах, люди могли засовывать четвертаки в музыкальные автоматы и танцевать посреди бара, ну а в гостиных музыка звучала из мебели. В конце концов появились площадки, которые были специально созданы, чтобы играть именно такую музыку без исполнителей, – дискотеки.<sup>Q</sup>



Музыка, написанная для современных дискотек, на мой взгляд, обычно работает *только* в соответствующих социальных и физических пространствах – лучше всего на невероятных звуковых системах, которые часто устанавливаются в подобных залах. Глупо слушать клубную музыку на задуманной громкости дома, хотя многие это делают. И опять же, она создана для танцев, как и ранний хип-хоп, который развился в танцевальных клубах по тому же принципу, что и джаз – за счет удлинения определенных секций в композиции, чтобы танцоры могли показать себя и импровизировать. Танцоры опять меняли контекст, подталкивая музыку в новых направлениях.<sup>R</sup>

В 1960-е годы наиболее успешная поп-музыка стала исполняться на баскетбольных аренах и стадионах, которые, как правило, имеют ужасную акустику: в таких условиях хоть как-то звучит лишь весьма узкий диапазон музыкальных произведений. Музыка с постоянной громкостью, более или менее неизменными текстурами и довольно простыми пульсирующими ритмами подходит лучше всего, но и то не всегда. Рев металла – то, что нужно: индустриальная музыка в индустриальном пространстве. Величественные прогрессии аккордов могли бы выжить, но вот фанк, к примеру, отскакивая от стен и полов, превращался в мешанину. Грув был убит, хотя некоторые фанковые группы упорствовали, поскольку их концерты считались

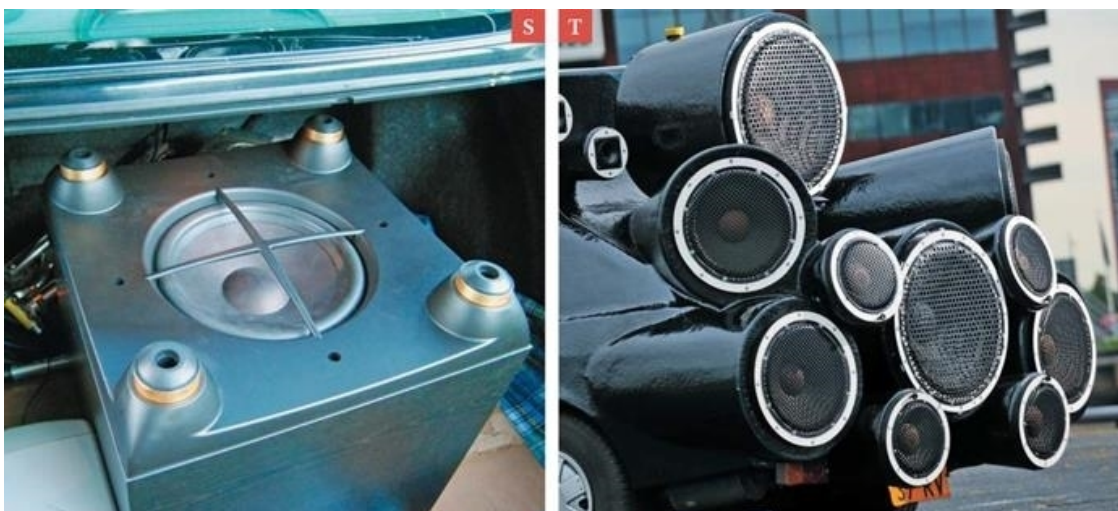
не только музыкальными, но также и общественными, деловыми и ритуальными событиями. В основном арены были заполнены белой молодежью, и музыка обычно была вагнерианской.



Посетители спортивных арен и стадионов требовали, чтобы музыка выполняла другую функцию – не только в звуковом, но и в социальном плане – по сравнению с тем, что требовалось от пластинки или в клубе. Музыка, которую группы предоставили в ответ – стадионный рок, – написана с учетом этого: величественные, духоподъемные гимны. Для меня это саундтрек массового схода, а прослушивание его в других контекстах воскрешает в памяти или позволяет предвосхитить подобное сборище: стадион в голове.

## Современные музыкальные площадки

Где же новые музыкальные площадки? Есть ли среди неохваченных мною те, что влияют на тип и способ написания музыки? Да, к примеру, салон вашего автомобиля.<sup>S</sup> Думаю, что современный хип-хоп (как минимум его музыкальная составляющая) написан для прослушивания в автомобилях с системами, подобными изображенной ниже. Это невероятное звучание, кажется, исходит из желания поделиться музыкой со всеми окружающими, причем бесплатно!<sup>T</sup> В каком-то смысле это музыка щедрости. Я бы сказал, что аудиопространство в машине с такими динамиками навязывает совершенно иной тип композиции, с глубокими, акцентированными басами, но в то же время мощными и четкими высокими частотами.



Что находится посередине с акустической точки зрения? Вокал, заполняющий ничем не занятое свободное звуковое пространство. Ранее в поп-музыке клавишные, или гитары, или даже скрипки часто занимали большую часть этой промежуточной территории, а в их отсутствие образовавшийся вакуум поспешно был заполнен вокалом.

Хип-хоп отличается от всего, что можно создать с помощью акустических инструментов. Пуповина перерезана. Свобода. Связь между записанной музыкой и живым музыкантом и исполнителем осталась в прошлом. Хотя эта музыка, возможно, возникла из раннего хип-хопа, ориентированного на танцы (он, как и джаз, развивался, за счет удлинения некоторых фрагментов для танцоров), она превратилась в нечто совершенно другое: в музыку, которая лучше всего звучит в автомобилях. Люди танцуют в своих машинах или как минимум пытаются. Но внедорожники становятся все менее практичными, и я предвижу, что эта музыка также изменится.

Появилась и другая музыкальная площадка.<sup>U</sup> Предположительно, MP3-плеер, изображенный ниже, играл в основном христианскую музыку. Частное прослушивание набрало обороты в 1979 году с ростом популярности портативного кассетного плеера Walkman. Прослушивание музыки на Walkman отчасти сродни «тихому сидению в концертном зале» (нет акустических отвлекающих факторов) в сочетании с виртуальным пространством (достигается путем добавления реверберации и эха к вокалу и инструментам), которое создает студийная запись.



В наушниках можно услышать и оценить мельчайшие подробности и тончайшие нюансы, а отсутствие неконтролируемой реверберации, присущей музыке в помещении с низким звукопоглощением, означает, что ритмический материал прекрасно транслируется, оставаясь полностью нетронутым; он не размывается и не превращается в звуковую кашу, как это часто бывает в концертном зале. Вы, и только вы, единственный слушатель, можете услышать миллион крошечных деталей, даже несмотря на сжатие, которому MP3-технология подвергает записи. Вы можете услышать дыхание певца, шорох его пальцев по гитарной струне. Тем не менее неожиданные и резкие динамические изменения могут ощущаться болезненно при прослушивании музыки на персональном плеере. Как и в случае с танцевальной музыкой сто лет назад, сейчас тоже лучше писать музыку, которая поддерживает относительно постоянную громкость на этой крошечной музыкальной площадке. Музыка должна быть статичной с точки зрения динамики, но очень детализированной – таковы здешние правила.

Если и был композиторский ответ на MP3 и эпоху частного прослушивания, мне только предстоит его услышать. Можно было бы ожидать появления музыки, которая по сути была бы успокаивающим потоком окружающих настроений, средством расслабиться и разгрузиться, или, может быть, появятся плотные и сложные композиции, которые поощряют внимательное и многократное прослушивание, возможно, это будет интимный или грубо эротичный вокал, который неуместно демонстрировать на публике, но которым можно было бы наслаждаться в частном порядке. Если что-то подобное происходит, то мне об этом неизвестно.

Мы совершили полный оборот во многих отношениях. Музыкальные техники африканской диаспоры – основа большей части современной мировой популярной музыки, с ее богатством взаимосвязанных и наслаиваемых ритмических структур – хорошо работают акустически как в контексте частного прослушивания, так и в качестве основы для современной записанной музыки. Африканская музыка звучит так, как она звучит, потому что предназначалась для исполнения на открытом воздухе (достаточно устойчивая форма музыки, громкая, чтобы ее можно было услышать вне помещения и поверх танцев и пения), но, оказывается, она также хорошо звучит в самых интимных местах – внутри наших ушей. Да, люди слушают Баха и Вагнера на айподах, но не многие сочиняют подобную новую музыку, за исключением саундтреков для фильмов, где вагнеровская напыщенность подходит как нельзя кстати. Если Джон Уильямс написал современного Вагнера для «Звездных войн», то Бернанд Херрманн

написал современного Шёнберга для «Психо» и других фильмов Хичкока. Симфонический зал теперь кинотеатр для ушей.

## Birds do it<sup>11</sup>

Адаптивный аспект творчества не ограничивается музыкантами и композиторами (или любого рода художниками). Он распространяется и на природный мир. Дэвид Аттенборо и другие утверждали, что переключка птиц менялась вместе с окружающей средой<sup>12</sup>. В густой листве джунглей постоянный, повторяющийся короткий сигнал в пределах узкого частотного диапазона работает лучше всего, а повторение служит для исправления ошибок. Если предполагаемый получатель не получил первую передачу, последует идентичная.

Птицы, живущие в лесу у подножья деревьев, издают более низкие крики, которые не отскакивают и не искажаются землей в отличие от более высоких. Водоплавающие птицы кричат таким образом, что, как несложно догадаться, заглушают окружающие звуки воды, а птицы, которые живут на равнинах и лугах – к примеру, саванные овсянки, – жужжат, и такое жужжание может передаваться на большие расстояния.

Эяль Шай из Университета Уэйна утверждает, что пение птиц различается даже в пределах одного вида<sup>13</sup>. Например, высота тона песни красно-черной пиранги на востоке, где леса гуще, отличается от тона западной.<sup>V</sup>

Кроме того, птицы одного вида корректируют свое пение по мере изменения ареала их обитания. Птицы в Сан-Франциско, как было установлено, поднимали высоту своего тона более сорока лет, чтобы лучше слышать друг друга поверх шума все увеличивающегося трафика<sup>14</sup>.

Не только птицы адаптировались. В прибрежных водах Новой Зеландии киты приспособились к увеличению шума от судоходства за последние несколько десятилетий, к гулу двигателей и шуму пропеллеров. Китам с помощью крика необходимо передавать сигнал на огромные расстояния, чтобы выжить, и остается только надеяться, что они продолжают адаптироваться к растущему звуковому загрязнению.

Таким образом, музыкальная эволюция и адаптация – межвидовое явление. И, как утверждают некоторые, птицы любят петь, хотя они, как и мы, со временем меняют свои мелодии. Радость, получаемая от создания музыки, всегда найдет выход, независимо от контекста и формы, которая появляется, чтобы наилучшим образом ему соответствовать.

Музыкант Дэвид Ротенберг утверждает, что «жизнь гораздо интереснее, чем она должна быть, потому что силы, которые ее направляют, не только практичны»<sup>15</sup>.

Мне нетрудно найти примеры, доказывающие, что музыкальная композиция зависит от контекста. Но меня не покидает ощущение, что подобная «перевернутая схема» творчества, более прагматичная и адаптивная, чем можно было ожидать, часто встречается в самых разных областях. Процесс «перевернут», потому что площадки – или поля и леса, в случае с птицами – были созданы не для того, чтобы вместить любые эгоистические или художественные побуждения композиторов. И мы, и птицы приспособляемся, и это нормально.

Мне интересно не то, как эти практические адаптации происходят (ретроспективно все кажется предсказуемым и очевидным), а их значение для нашего восприятия творчества. Похоже, творчество, будь то пение птиц, живопись или написание песен, так же адаптивно, как

<sup>11</sup> “Birds do it” («Птицы делают это») – первая строчка текста известного джазового стандарта “Let’s Do It (Let’s Fall in Love)”.

<sup>12</sup> Гарет Дэвис «Птичьи песни» (Gareth Huw Davies “Bird Songs”) в программе Дэвида Аттенборо «Жизнь птиц» (David Attenborough *The Life of Birds*, PBS. [www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html](http://www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html)).

<sup>13</sup> “The relation of geographical variation in song to habitat characteristics and body size in North American Tanagers,” by Eyal Shy, *Behavioral Ecology and Sociobiology* vol. 12, no. 1, p. 71–76.

<sup>14</sup> “How City Noise Is Reshaping Birdsong,” by David Biello, *Scientific American*, October 22, 2009.

<sup>15</sup> *Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution*, by David Rothenberg, Bloomsbury Press, 2011, p. 6.

и все остальное. Гениальность – создание действительно замечательного и запоминающегося произведения – проявляется тогда, когда вещь идеально вписывается в свой контекст. Когда что-то работает, это поражает нас не только умной адаптацией, но и эмоциональным резонансом. Правильная вещь в правильном месте пробуждает в нас определенные чувства.

По моему опыту, эмоционально заряженное содержание всегда лежит где-то неподалеку, скрытое, ожидающее, чтобы его нашли, и, хотя музыканты подгоняют и формируют свою работу под лучшую площадку для прослушивания или просмотра, на муку и экстаз всегда можно положиться: они заполнят собой любую доступную форму.

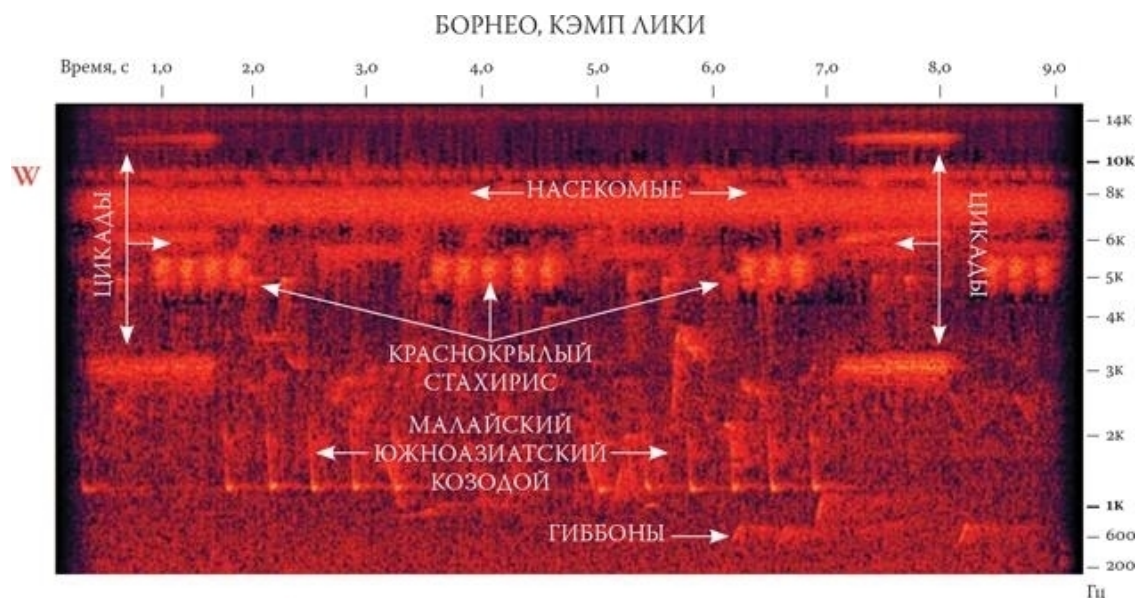


Мы выражаем наши эмоции, реакции на события, расставания и увлечения, но то, как мы это делаем – само искусство, – заключается в том, чтобы поместить чувства в предписанные формы или ужать их до новых форм, которые идеально соответствуют некоему возникающему контексту. Это часть творческого процесса, и мы делаем это инстинктивно: мы усваиваем это в точности как птицы. Ведь для нас, как и для птиц, пение – это радость.

## Самый большой концертный зал

Берни Краузе, электронный музыкант-новатор, в последнее время почти полностью посвятивший себя биоакустике, обнаружил, как звуки, издаваемые насекомыми, птицами и млекопитающими, меняются, приспособившись к уникальным нишам в звуковом спектре. Он делает записи по всему миру, в разнообразных естественных средах, и в каждом случае акустический анализ показывает, что разные биологические виды придерживаются своих областей звукового спектра: насекомые издают самые высокие по тону звуки, птицы чуть ниже, а млекопитающие, к примеру, еще ниже.<sup>W</sup>

Выходит, щебет певчих птиц изменялся не только для того, чтобы лучше соответствовать акустике окружающей среды, но и для того, чтобы не пересекаться по частотам с другими существами. Краузе совершенно справедливо называет этот звуковой спектр животных и птиц оркестром, где каждый вид/инструмент играет партию в своем диапазоне, а вместе они создают одну огромную композицию. Эти симфонии могут звучать по-разному в зависимости от времени суток и года, но все всегда остаются на своих местах.



Записи Краузе также пролили свет на еще один грустный факт: даже если ландшафт выглядит неизменным на протяжении десяти лет, акустический анализ часто показывает, что существа, занимавшие определенную частоту в звуковом спектре, за этот срок исчезли. Представьте, к примеру, что из видимого спектра вдруг пропадет какой-нибудь из цветов. В большинстве случаев всему виной человеческое вторжение или вмешательство – движение транспорта, сельское хозяйство, строительство, глобальное потепление. Интересно, что именно отсутствующий звук, а отнюдь не какое-то визуальное доказательство, свидетельствует о столь печальной перемене. Акустический анализ подобен лакмусовой бумажке.

## Архитектура как инструмент

Я несколько раз организовывал интерактивную инсталляцию под названием *Playing the Building*, в которой с помощью механических устройств заставлял звучать внутреннее пространство пустых зданий – музыка запускалась с клавиатуры посетителями выставки. Но я был далеко не первым, кому пришла в голову идея, что здания и огороженные пространства можно рассматривать как музыкальные инструменты.

Специалист по акустике Стивен Уоллер выдвинул теорию, что наскальные рисунки на юго-западе США часто встречаются в местах, где слышны необычные эхо и реверберации. И, как предполагает Уоллер, это не совпадение: такие места воспринимались как священные именно благодаря их звуковым свойствам. Ученый идет дальше и развивает эту мысль, предполагая, что изображения часто коррелируют с разновидностями эха. Например, в местах с перкуссионным эхом, напоминающим стук копыт, можно найти петроглифы лошадей, в то время как в других местах, где раздается более длинное эхо (как будто скалы «говорят»), часто изображены духи и мифологические существа.

Все места, которые перечисляет Уоллер, созданы природой, но археологи также обнаруживают, что эти и подобные эффекты намеренно создавались людьми. Серия статей, опубликованных в журнале *National Geographic*, предполагает, что существуют интересные связи между доколумбовой архитектурой, музыкой и звуком.

Одно из примечательных в этом отношении мест – майяский храм Кукулькана в Чичен-Ице.<sup>X</sup>

Гиды любят демонстрировать туристам, как при хлопке в ладоши у основания этого храма возникает эхо, звучащее как «чир-руп» – крик священной птицы кетцаль, чьи перья были для майя дороже золота. Эта птица считалась вестником богов.<sup>Y</sup>

Два типа эха производят этот звук «чир-руп». «Чир» – эхо от ближайших к основанию ступеней пирамиды, а более низкий звук «руп» отражается от более отдаленных, расположенных выше ступеней.

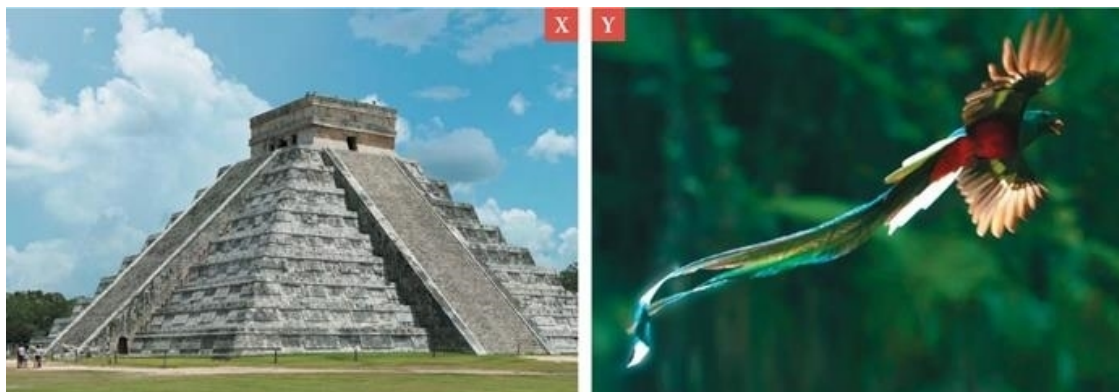
Дэвид Любман, инженер-акустик, сделал записи этого эха и сравнил их с записями крика птицы, найденными в орнитологической лаборатории Корнеллского университета. По его словам, «сходство было абсолютным». Затем он сотрудничал с главой мексиканского Института акустики Серхио Беристайном, который изучал еще одну пирамиду недалеко от Мехико. Конечно же, эта пирамида производила подобные чирикающие эффекты – иногда с изменениями высоты звука, которые охватывают до половины октавы. Вот уж действительно поющее здание<sup>16</sup>.

Ученые предположили, что другие доколумбовы места также обладают акустическими свойствами. Археолог Франсиска Залакетт считает, что городские площади майя в древнем городе Паленке были спроектированы так, что, когда кто-то говорил или пел, находясь в определенном месте, голос разносился по всему пространству. Покрытые штукатуркой храмы вокруг площади благодаря своему расположению и архитектуре помогали «транслировать» голос (или инструменты того времени) на расстояние, равное длине футбольного поля.

В Перу, в священном месте Чавин-де-Уантар, которое появилось в XIII веке до н. э., есть подземный лабиринт,<sup>Z</sup> где акустика извилистых проходов разработана специально для того, чтобы дезориентировать посетителя.<sup>AA</sup>

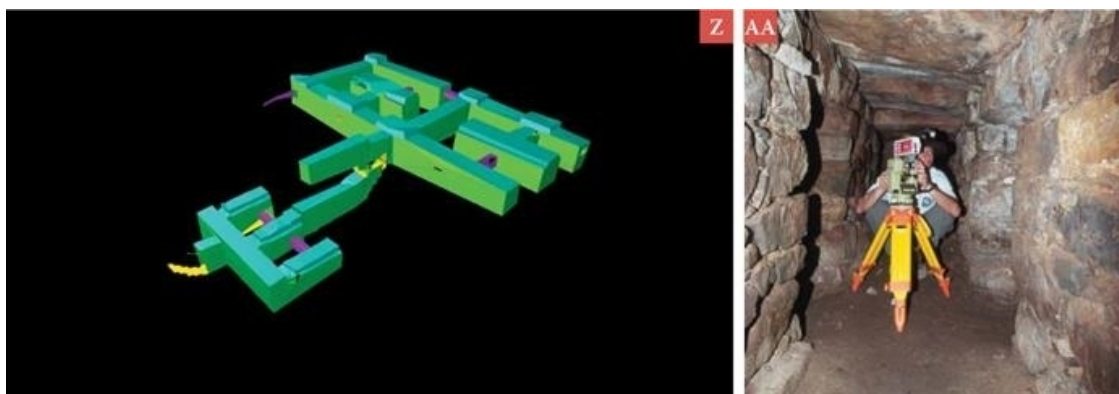
---

<sup>16</sup> “Was Maya Pyramid Designed to Chirp like a Bird?” by Bijal P. Trivedi, *National Geographic*, December 6, 2002.



Археолог Джон Рик из Стэнфордского университета считает, что различные виды камня, используемые в этих туннелях, наряду с многочисленными акустическими отражениями от изгибающихся проходов, могут заставить голос звучать так, как будто он исходит «со всех сторон сразу». По его мнению, этот лабиринт использовался для особых ритуалов, и, подобно сцене в современном театре, потусторонняя акустика способствовала созданию желанной обстановки<sup>17</sup> (помогала и доза местного психоделика – кактуса Сан-Педро, которым, как пишут, баловались жрецы и посвященные).

По-видимому, влияние архитектуры на музыку и звук может быть взаимным. Подобно тому, как акустика в пространстве определяет эволюцию музыки, акустические свойства, особенно те, которые воздействуют на человеческий голос, могут определять строение и форму зданий. Мы все слышали о концертных залах, спроектированных так, чтобы поющего или говорящего с центральной сцены человека было слышно без всякого звукоусиления в самых задних рядах. Карнеги-холл, к примеру, настолько сосредоточен на этой цели, что не особенно приспособлен к другим видам звуков, особенно перкуссионным. Но для голоса и инструментов, имитирующих человеческий голос, такого рода среда создает сакральное пространство, которое люди находили привлекательным на протяжении тысяч лет.



<sup>17</sup> “Ancient Maya Temples Were Giant Loudspeakers?” by Ker Than, *National Geographic*, December 16, 2010.

## Глава вторая

### Моя жизнь на сцене

Процесс написания музыки извилист и тернист. Некоторые композиторы пользуются нотной записью – специальной системой знаков, понятной большинству музыкантов. Даже если в процессе используется вспомогательный инструмент (чаще всего фортепиано), этот род музыки возникает в письменном виде. Позже исполнители или композитор могут внести изменения в партитуру, но сам процесс в основном обходится без участия музыкантов. А не так давно музыку научились создавать механически или в цифровой форме, путем приращения и наложения звуков, семплов, нот и битов информации, собранных вместе физически или в виртуальном компьютерном пространстве.

Хотя бóльшая часть моей собственной музыки изначально была написана в полной изоляции, к своей окончательной форме она приблизилась лишь в результате живого исполнения. Подобное происходит у джазовых и фолк-музыкантов: нужно бросить все в воронку сцены, чтобы понять, утонет ли музыка, поплывет или вдруг даже полетит. В средней школе я играл с друзьями в самодеятельных группах. Мы переигрывали популярные песни, но в какой-то момент – весьма вероятно, после того как во время школьной «битвы групп»<sup>18</sup> какой-то соперник выдернул вилку из розетки во время нашего выступления, – я решил играть один.

Потратив сначала некоторое время на переосмысление и на изучение еще большего количества чужих песен у себя в спальне, я зачастил в кафе местного университета и увидел, что фолку, который там исполняли, срочно требуется новая кровь. Ну, по крайней мере, мне так показалось. Был конец 1960-х, и я все еще учился в школе, но уже тогда любой мог видеть и слышать, как присущий фолку пуризм сметается потребностью в роке, соуле и поп-музыке. Тамашный фолк был весьма неэнергичным, как будто исповедальный тон и присущая фолку искренность подрывали его силы. Так быть не должно!

Я решил исполнять на акустической гитаре рок-песни моих на тот момент любимых групп – The Who, Crosby, Stills & Nash и The Kinks. Некоторые из этих песен были столь же честны, как и фолк, который так любили посетители кафе, и в этом заключался мой шанс достучаться до слушателей. Припоминаю, что это сработало: они почему-то никогда не слышали этих песен! Все, что я сделал – перенес песни в новый контекст. Из-за того, что я исполнял их более энергично, чем подавал собственный материал рядовой фолк-артист, люди прислушивались, а может быть, они просто были ошеломлены наглостью юного выскочки. Я играл на укулеле Чака Берри и Эдди Кокрана, сдвигая контекст еще дальше. Как-то раз я даже набрался смелости запилить несколько надгробных плачей на скрипке, доставшейся мне в наследство. Получилась причудливая, но уж точно не скучная мешанина.

В то время я был невероятно застенчив и оставался таким в течение многих лет, отчего сразу возникает вопрос (и у многих он возникал), с какого перепугу этот интроверт вылез на сцену. (Сам я в то время себе таких вопросов не задавал.) Оглядываясь назад, думаю, что, как и многие другие, я решил, что, выставляя свое искусство на публику (ну или переигрывая чужие песни, как в тот момент), я как бы пытался на свой лад завязать разговор, а то в «светской» болтовне я уж очень был неловок. Казалось, это не только возможность «говорить» на другом языке, но и хороший способ начать обычный диалог: другие музыканты и даже девушки (!) обязательно захотят пообщаться с тем, кто только что выступал на сцене.

---

<sup>18</sup> «Битва групп» – конкурс, в котором две или более группы соревнуются за звание лучшей группы. Победитель определяется путем голосования публики. Формат состязания возник в 1930-х, когда в залах типа «Савой» состязались джазовые биг-бенды.

Ничего другого, кроме как выступать, мне и не оставалось. Маячила также отдаленная возможность, что я ненадолго стану героем и получу некоторые социальные и личные награды в других областях, помимо общения, хотя сомневаюсь, что признался бы в таких чаяниях даже самому себе. Бедная Сьюзан Бойл, как я ее понимаю. Несмотря на все это, Отчаянный Дэйв не метил в профессиональные музыканты – это казалось совершенно нереальным.

Годы спустя я диагностировал у себя очень легкую (как мне кажется) форму синдрома Аспергера. Выскочить на публику, чтобы сделать что-то дико выразительное, а затем быстро заползти обратно в панцирь, казалось чем-то нормальным для меня. Может быть, «нормальным» – не самое точное слово, но мне подходило. Феликс Пост в 1994 году опубликовал в *The British Journal of Psychiatry* статистику, из которой следовало, что 69 % творческих людей, которых он изучал, страдали психическими расстройствами<sup>19</sup>. Как много психов! Этот факт, безусловно, питает миф о полоумном артисте, управляемом демонами, но я, напротив, очень надеюсь, что не *нужно* быть сумасшедшим, чтобы творить. Возможно, какая-то проблема и дает толчок в начале пути, но я пришел к выводу, что можно убежать от своих демонов и не лишиться при этом источника вдохновения.

Когда в начале 1970-х я учился в художественной школе, я начал выступать с одноклассником Марком Кехо, который играл на аккордеоне. Я бросил акустическую гитару и сосредоточился на укулеле и моей наследной скрипке, которая теперь была вся в наклейках с красотками в купальниках. Мы играли в барах и на художественных вернисажах, вместе путешествовали по стране и в конце концов зависли на Телеграф-авеню в Беркли. Промышляли музыкой, как говорят британцы. К этому моменту у нас сложился определенный образ, вариация на тему «иммигранты из Старого Света» – думаю, так можно это описать. Марк смахивал на выходца из Восточной Европы, а я тяготел к старым костюмам и фетровым шляпам. В то время у меня была всклокоченная борода, и однажды молодой черный парень спросил меня, не из тех ли я людей, что не ездят в машинах.

Исполняли мы в основном стандарты. Я пел “Pennies From Heaven” или “The Glory of Love”, а также наши собственные аранжировки более современной музыки, например “96 Tears”. Иногда Марк просто играл музыку, а я принимал нелепые позы, чаще всего стоя на одной ноге и не двигаясь. Кто угодно мог бы делать то же, но мне – или моей «сценической персоне» – это казалось достойным шоу. Мы смекнули, что за короткое время сможем заработать себе на еду и бензин для старой машины, которую я прикупил в Альбукерке. Можно сказать, что отклики на уличное представление были мгновенными: люди либо останавливались, смотрели и порой даже давали деньги, либо шли дальше. Думаю, именно тогда я понял, что в выступлении можно смешивать иронию с искренностью. Противоположности могут сосуществовать. Сохранять баланс между ними нелегко, сродни ходьбе по канату, но вполне осуществимо.

На тот момент я видел лишь несколько поп-концертов. И хотя в то время я еще не думал о музыкальной карьере, различные исполнительские стили в тех шоу, что я видел, должно быть, произвели на меня сильное впечатление. Участь в школе неподалеку от Балтимора, можно было посещать так называемые подростковые центры – школьные спортзалы, куда по выходным приглашались местные группы. Одна такая группа исполняла танцевальное ревю в духе лейбла Motown, и в какой-то момент они надели перчатки, которые засветились в темноте, когда включили ультрафиолет. Впечатляюще, хотя и немного банально. Другая группа переигрывала “Sgt. Pepper” и для моих юных ушей звучала неотличимо от оригинала. С технической точки зрения эти ребята были замечательны, но все же вторичны, а потому не вдохновляли. Быть кавер-группой, даже очень хорошей, означало обкорнать себя.

---

<sup>19</sup> “Creativity and Psychopathology: A Study of 291 World-Famous Men,” by Felix Post, *The British Journal of Psychiatry*, vol. 165, 1994, p. 22–24.

В университетском кафе встречались не только пуристские фолк-группы. Были также рок-группы, и в некоторых из них играли настоящие виртуозы. Большинство из них бесконечно и бесцельно джемовали, взяв за основу какой-нибудь блюз, но в одной вашингтонской группе (Gtin) был гитарист по имени Нильс Лофгрэн, от чьего соло все обалдели. Такие проявления техники и воображения повергали меня в отчаяние. Моя-то игра на гитаре была примитивной, с трудом верилось, что этот гений и я играем на одном и том же инструменте. Мне казалось, «настоящие» группы настолько превосходили мои таланты, что все мои чаяния в этом смысле совершенно безнадежны.

Как-то раз в те годы мне довелось побывать на рок-фестивале под открытым небом в Бате – городке в нескольких часах езды к востоку от Лондона. Устав от многочасового концерта, я заснул прямо на земле. Очнувшись посреди ночи, я понял, что играют Led Zeppelin. Полагаю, они были хедлайнерами фестиваля, но я опять уснул. Ранним утром я снова проснулся, как раз во время выступления Доктора Джона, который закрывал фестиваль. Он чуть ли не полностью исполнял *The Night Tripper*, а я обожал этот альбом и поэтому был очень рад застать его выступление. Он вышел в карнавальном костюме, играя свой прифранкованный вуду-джаз, а британская публика забросала его пивными банками. Я был в недоумении: самый оригинальный концерт всего фестиваля, но артиста почему-то поставили на неудачное время, а зрители его вовсе не оценили. Как обидно. Возможно, из-за костюмов и головных уборов все это показалось слишком большим «шоу» местной публике, которая была в состоянии принять лишь то, что в их представлении считалось аутентичным гитарным блюзом. Но постойте – аутентичный блюз в исполнении белых англичан? Это бессмыслица. Я не мог этого понять, но видел, что новаторство не всегда получает признание, а аудитория бывает злобной.

Позже, когда я учился в школе искусств, я попал на концерт Джеймса Брауна в муниципальном центре Провиденса. Лучшее шоу в моей жизни! Оно было настолько плотно срежиссировано, что будто бы явилось к нам с другой планеты – с планеты, где только и могут жить такие невероятные существа. Сексуальные танцовщицы, которые не останавливались всё шоу напролет! Это было чертовски захватывающе, но свои мечты стать профессиональным музыкантом я запихнул подальше – эти люди парили в стратосфере, а мы оставались дилетантами. Это несколько не умалило моего удовольствия от собственных любительских занятий, но, с другой стороны, после концерта не наступил переломный момент, когда бы я понял, что именно этим хочу заниматься. Ничего такого.

Я очень интересовался музыкой и иногда ходил на концерты исполнителей, с творчеством которых был знаком понаслышке. Я видел Рахсаана Роланда Кёрка, джазового саксофониста, в клубе Famous Ballroom в Балтиморе, где на стенах были наклеены блестящие космические корабли. И вот там-то я понял, что джаз не всегда степенный, почти классический и сдержанный стиль, как я предполагал: он тоже превращался в шоу. Безусловно, музыкальное мастерство стояло во главе угла, но было место и развлечению. Кёрк иногда играл на двух или трех саксофонах одновременно, что казалось подобием других фокусов, когда на гитаре играют зубами или держа ее за спиной, а тот и вовсе разбивают инструмент о подиум. Но это привлекало всеобщее внимание. В какой-то момент он поднял взаимодействие с аудиторией на новые «высоты»: пустил по первому ряду ложечку с кокаином!

После выступлений на улицах Беркли, вернувшись на Восточное побережье, мы с Марком играли на разогреве у замечательной местной группы The Fabulous Motels в аудитории школы искусств. Пока Марк играл на аккордеоне, его подружка держала в руках карточки-шпаргалки на русском языке, а я сбивал на сцене свою растрепанную бороду. У меня не было зеркала, и я не очень хорошо управлялся с бритвой, так что пролил довольно много крови. Излишне говорить, что это привлекло внимание аудитории, хотя некоторых кровопускание оттолкнуло. Теперь я понимаю: так я прощался со старым иммигрантом в темном костюме. Я был готов принять рок-н-ролл.

Немного позже, окончательно перебравшись в Нью-Йорк, я пошел на Сан Ра и его Arkestra в The 5 Spot – джазовое местечко на углу площади Святого Марка и Третьей авеню. Сан Ра переходил от инструмента к инструменту. В какой-то момент началось странное соло на синтезаторе Moog, инструменте, не часто ассоциируемом с джазом. Электронный шум вдруг переосмыслили как развлечение! Как будто для того, чтобы доказать скептикам, что они действительно могут играть, что они действительно владеют необходимыми техническими приемами, независимо от того, как далеко они порой заходили, эти ребята снова и снова возвращались к традиционным биг-бендовым мелодиям. А затем снова отправлялись в космос. На стену позади оркестра проецировалось слайд-шоу, посвященное египетским пирамидам, и большую часть времени Сан Ра проводил в очках без стекол – в кривых загогулинах, сделанных из гнутой проволоки. Все это тоже было шоу-бизнесом, но космическим.

В 1973 году мой друг Крис Франц, который заканчивал факультет живописи Род-Айлендской школы дизайна, предложил мне создать группу. Мы так и сделали, и он назвал группу The Artistics. Крис, куда более компанейский и тусовочный, чем я, привлек в группу и других музыкантов. Мы начали с исполнения каверов на вечеринках в Провиденсе. Играли пару песен Velvet Underground и Лу Рида, а также гаражный рок – “96 Tears”, без сомнения, – но забавно, что по предложению Криса мы также исполнили свою версию “Love and Happiness” Эла Грина.

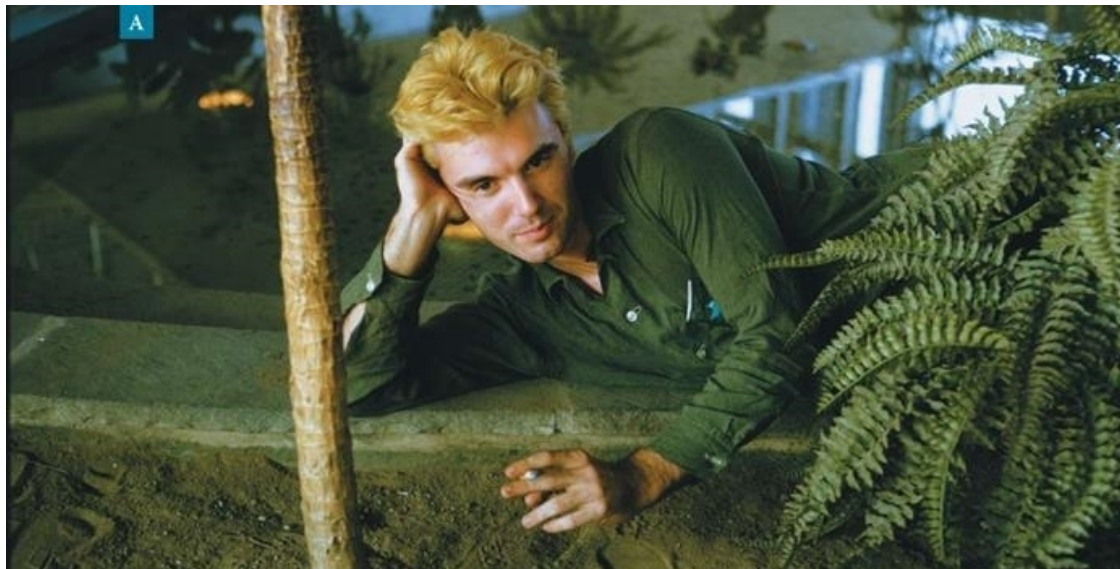
Примерно в это время я начал писать свои песни, надеясь, что новоиспеченная группа согласится их исполнять. У меня все еще не возникало амбиций стать поп-звездой, сочинительство было творческой отдушиной, не более. (Другим моим художественным актом в то время были анкеты, которые я отправлял по почте или раздавал. Немногие вернулись заполненными.) Песня “Psycho Killer” родилась в моей комнате как акустическая баллада, и я попросил Криса и его подругу Тину помочь ее доделать. По какой-то причине я хотел записать центральную часть на французском, а мама Тины была француженкой, так что немного в этом разбиралась. Я представлял, как серийный убийца воображает себя великим визионером-интеллектуалом типа Наполеона или какого-нибудь сумасшедшего эпохи романтизма. Тогда же была написана “Warning Sign”, помнится, ее живая версия оказалась болезненно громкой. Наш гитарист, Дэвид Андерсон, был, кажется, еще менее социально адаптированным типом, чем я, но зато отличным, нешаблонным музыкантом. Крис пошутил, что группу следовало назвать The Autistics.

Только что появился глэм-рок. Боуи произвел на меня большое впечатление, и в какой-то момент я покрасился в блондина и сшил себе кожаные брюки. Легкое потрясение для Крошки Провиденса, штат Род-Айленд, на тот момент. На сцене костюм смотрелся хорошо, а на улице вызывающе. Я метался, пытаюсь понять, кто я такой, переключаясь с образа амиша на безумный андрогинный рок-н-ролл, – и нисколько не боялся делать это публично.<sup>A</sup>

В Провиденсе было несколько дискотек, и я помню, как слушал O’Jays, Three Degrees и другие филаделфийские группы, под которые зажигали на танцполе. Я узнал, что диджеи умеют растягивать длительность песен по сравнению с тем, как они звучат на альбомах. Почему-то эта клубная музыка не противопоставлялась року, который мы играли и слушали. Танцевать тоже было весело.

В середине 1970-х художник Джейми Далглиш предложил мне полный пансион в Нью-Йорке, позволив спать на чердаке в обмен на помощь в ремонте дома. Это было на Бонд-стрит, почти напротив CBGB, где Патти Смит иногда читала стихи, а Ленни Кей аккомпанировал ей на гитаре. Еще там выступали Television и Ramones, и мы пользовались нашим идеальным местоположением, чтобы посещать их концерты настолько часто, насколько могли себе позволить. Когда Крис и Тина переехали в Нью-Йорк (они поселились у брата Тины на Лонг-Айленде), мы стали регулярно ходить в CBGB вместе. Вскоре Крис снова взял инициативу в свои руки и предложил создать другую группу. На этот раз вдохновленный, может быть, группами, играющими в CBGB, а может, тем фактом, что у нас уже был оригинальный материал

(горстка песен, которые я написал для The Artistics), он предложил нам попробовать что-то посерьезнее. Я согласился: если бы даже у нас ничего не получилось, оставался запасной план стать художниками, во всяком случае у меня. Я начал писать песни на основе риффов и фрагментов, которые собирал вместе, моя гитара была подключена к старому магнитофону Webcor с микрофонным входом. Я заполнял тетради текстами.



Группа Talking Heads – название, на котором мы остановились, – начала свое существование с концертов. Звучит как нечто очевидное, пока не вспомнишь все тогдашние группы и музыкантов (а сейчас таких еще больше), которые записывали свои альбомы, не обкатав их на концертах и не понимая, как привлекать и удерживать внимание публики. Мы все слышали истории о наивных и амбициозных ребятах, в основном певцах, которых вырывали из безвестности и снабжали материалом, а затем, если песня становилась хитом, под них собирали группу и отправляли в неизбежный гастрольный тур. Им придумывали стиль и ставили хореографию, и в большинстве случаев спустя короткое время они полностью выгорали. Таким путем было создано некоторое количество действительно великих вещей, но кроме них – множество пустышек, и эти ребята сталкивались с серьезными проблемами, когда пытались раскачать публику, а все потому, что у них не было опыта живых концертов.

Эти бедолаги, вытолкнутые под свет софитов, должны были конкурировать с The Beatles, Диланом, Марвином Гэем и Стиви Уандером, а те прекрасно чувствовали себя на сцене и сами вершили свои творческие судьбы (или по крайней мере так казалось тогда). В каком-то смысле эти невероятно талантливые артисты усложняли задачу другим, кто был не так талантлив и нуждался в небольшой помощи: новичков нужно бы сначала научить петь так, будто они и впрямь верят в свои слова, показать, как общаться с публикой, как одеваться и двигаться. Внезапно возникло предубеждение против групп, которым было не под силу удержать все творческие бразды правления и делать все самим. Это предубеждение теперь кажется несправедливым. Хорошо выдрессированные группы – или, выражаясь корректнее, коллективы, собранные искусственно, – не всегда были плохими, вовсе нет. Иногда благодаря командной работе возникали вещи, превосходившие способности любого отдельно взятого артиста или группы, но многие музыканты и группы оставались недооцененными и только позже получили признание как модные новаторы. В их числе Нэнси Синатра, Shangri-Las, The Jackson 5, KC and the Sunshine Band. Некоторым из них приходилось вдвойне тяжело оттого, что они не очень-то хорошо выглядели вживую. В то время мы не могли смириться с тем, что отличный альбом – это максимум, чего можно ожидать. Как однажды сказал Лу Рид, люди хотят «видеть тело».

В последнее время композиторы, диджеи, поп-, рок- и хип-хоп-исполнители пишут музыку на компьютерах, а не играя вживую с другими музыкантами, как это часто бывало в прошлом. На первый взгляд, это обеспечивает им большую самостоятельность: не нужны группа, финансирование звукозаписывающей компании или даже студия звукозаписи, но эти музыканты часто (хотя и не всегда) теряются, когда дело доходит до умения, так скажем, показать товар лицом. Некоторым из них не суждено оказаться на сцене, так как их таланты ограничиваются работой с ноутбуком или сочинением рифм, но кому-то в итоге это все-таки удается. Ожидать априори, что хорошие авторы окажутся хороши и на сцене, вряд ли стоит. Я видел слишком много творческих душ, от которых вдруг требовали выйти на сцену, где они отчаянно имитировали движения, стили одежды и элементы чужих сценических образов. Мы все занимались тем, что воображали себя героями собственного детства, пытались примерить на себя их аватары, и это могло быть весьма захватывающе, но в какой-то момент наступает пора покончить с фантазиями. В конце концов, эти тела уже используются их изначальными владельцами.

Однажды после прослушивания в CBGB перед Хилли Кристалом, владельцем клуба, и другими Talking Heads предложили выступить на разогреве у Ramones. Несмотря на то что я был дерганным и аутичным, благодаря уличным выступлениям в Беркли у меня появилась уверенность, что я могу удержать внимание публики. Я бы не назвал то, что мы делали тогда, развлечением, но это было по-своему притягательно. Не настолько, чтобы, как сказал один писатель, к нам тянуло людей, как уличных зевак к месту происшествия, но близко к тому. Мой сценический образ не был фальшивым, и хотя задним числом он кажется довольно чудным, но он создавался не в бессознательной дури. Периодически я выглядел немного неестественно, но большую часть времени я просто делал то, что считал правильным, учитывая навыки и методы, доступные мне, бедолаге.

Как только мы начали играть в CBGB, стали получать предложения выступить на других площадках Нижнего Манхэттена: в Mothers, Max's Kansas City и в конце концов в Mudd Club. Мы почти каждую неделю где-то играли, но с основных работ пока что не увольнялись. Я трудился билетером в кинотеатре на 34-й улице, что было прекрасно, так как первый сеанс начинался не раньше 11 или 12 часов дня. Нам не всегда удавалось выспаться, но группа понемногу сыгрывалась.

Глядя на ранние видеозаписи нашего трио из CBGB, я теперь вижу скорее не группу, а ее контур, эскиз, каркас из музыкальных элементов, необходимых для создания песни, и больше ничего. Аранжировки не стремились доставить удовольствие ни нам, ни кому-то еще. Эта музыка не лила в уши мед, но и не была агрессивной или резкой, как панк-рок. Словно смотришь на архитектурный чертеж, а тебя просят представить, где будут стены, а где раковина.

Все это намеренно. Диапазон ранее существовавших исполнительских стилей, из которых можно было черпать, был ошарашивающим – и художественно несостоятельным, как я утверждал, потому что эти пути уже были кем-то пройдены. Поэтому единственным разумным выходом было отбросить все лишнее и посмотреть, что останется. И это происходило не только с нами. Например, Ramones отказывали себе в гитарных соло, но мы зашли в редукционизме куда дальше. Мы строили все от противоположного: никаких показушных соло (вспоминая Нильса Лофгрена, я видел, что нет смысла двигаться в эту сторону, хотя я и любил партии Тома Верлена из Television), никаких рок-движений или поз, никакой помпы или драмы, никаких рок-причесок, никакой подсветки (наши инструкции клубным осветителям были следующими: «Включите все лампы в начале и выключите их в конце»), никакой сценической болтовни (я объявлял названия песен, говорил «спасибо» и ничего больше). Подражание черным певцам было строжайше запрещено. Тексты тоже были «кожа да кости». Я сказал себе, что

не буду использовать рок-клише типа «о, детка» или же любые слова, которые не употребляю каждый день, разве что в ироническом ключе или в качестве ссылки на другую песню.

Чистый расчет: когда уберете все лишнее, что останется? Кто знает? Удаляя все сомнительное, приближаетесь ли вы к чему-то настоящему? Более честному? Я так больше не считаю. В конце концов я понял, что сам по себе выход на сцену уже неестественен, но догма послужила точкой отсчета. Мы могли по крайней мере притвориться, будто выбросили за борт свой багаж (или чужой, как нам представлялось) и поэтому были вынуждены придумать что-то новое. Идея не такая уж и сумасшедшая.

Одежда – тоже часть представления, но как начинать с нуля в этой сфере? В то время мы (иногда) надевали рубашки поло, за что нас тут же клеймили, называя преппи<sup>20</sup>.<sup>B</sup>

---

<sup>20</sup> Преппи (англ. *preppy*) – выпускники дорогой частной школы, а также стиль одежды, связанный с их школьной формой. – Прим. ред.



В 1990-е годы стиль преппи переняли хип-хоп-исполнители, но до этого он отдавал белыми элитизмом и привилегированностью, а это не особо рок-н-рольно. У меня иной бэк-граунд, но меня изумляло, что у старой гвардии сильных мира сего был свой стиль (с одобренными брендами!). И, несмотря на все их богатство, выбор одежды был не слишком лестным для прежних владык вселенной! Они могли бы заплатить за шикарную одежду, но предпочли домашние платья и потертые костюмы. В чем тут дело?!

Уехав из веселого Балтимора (города с эксцентричным характером, печально «знаменитым» расовыми беспорядками и «белым бегством») в художественную школу в Крошке Про-

виденсе в Род-Айленде, я встретил людей с историей, сильно отличной от моей, что мне показалось странным и в то же время замечательным. Изучение нового окружения мне дало не меньше, чем, скажем, то, чему нас учили на уроках. У некоторых из этих людей была своего рода униформа, конечно не как у военных или почтальонов, но все же они довольно строго придерживались определенных кодов, отличных от всего, с чем мне доводилось сталкиваться. Я понял, что «шоу» идет непрерывно.

Стиль WASP часто представляли на телевидении и в фильмах как своего рода архетипический американский, и некоторые из моих новых друзей, казалось, взяли его на вооружение. Я решил, что тоже попробую. До этого я пробовал другие стили, такие как «денди на ранчо» или «амиш-чудак», что мне мешало испытать и этот?



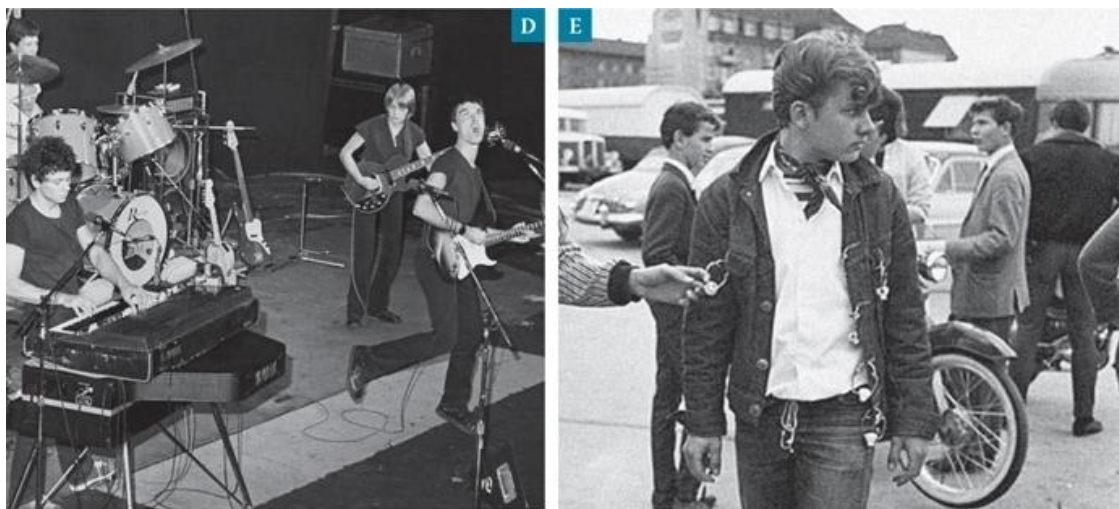
И все же я не очень строго придерживался своего нового стиля. В какой-то момент я решил, что мой внешний вид, подобно нашей музыкальной догме, которой я придерживался, будет минималистским, в том смысле, что у меня вообще не будет никакого имиджа. Во время моих вылазок за пределы богемы, подальше от алкашей и наркоманов, которые в то время наводнили Бауэри, я усвоил, что большинство нью-йоркских мужчин носят костюмы и что это своего рода униформа, которая намеренно исключает (или по крайней мере пытается исключить) возможность использования одежды как своего рода манифеста. Как и со школьной формой, предполагалось, что если все будут выглядеть более или менее одинаково, то внимание будет сосредоточено на действиях и личности, а не на внешних атрибутах. Желание это, на мой взгляд, было, с одной стороны, демократичным и похвальным, а с другой – классовые различия все же проявлялись, пусть более тонко.

Поэтому, в попытке подражать «бизнесмену с улицы», я купил в одном из дисконтных магазинов в центре города дешевый синтетический костюм<sup>C</sup> – серый, в едва различимую

клетку – и несколько раз выступал в нем на сцене. Но под светом софитов костюм пропитался потом, а после стиральной машины и сушки у брата Тины съежился и стал неузнаваем. До этого я тусовался в CBGB в белом пластиковом плаще и солнцезащитных очках. Я выглядел как эксгибиционист!

Стиль преппи по крайней мере был более практичным для плотно набитого потного клуба, чем пластик или полиэстер, поэтому я некоторое время его придерживался. Я осознавал, что наш выбор одежды накладывал на нас определенные обязательства. Нас обвиняли в том, что мы дилетанты, а не «серьезные» (читай: аутентичные или подлинные) музыканты. Я был родом не из высших слоев, поэтому это меня немного удивляло, и я чувствовал, что такие обвинения отвлекают от нашей музыки, которая была на самом деле серьезной, по крайней мере серьезной попыткой переосмыслить поп-музыку. Вскоре я понял, что почти невозможно найти совершенно нейтральную одежду. Каждый наряд несет какой-то культурный багаж. Мне потребовалось некоторое время, чтобы разобраться в этом аспекте выступления.

Через пару лет мы были готовы расширить наше звучание, добавить немного цвета в наш черно-белый рисунок. Один наш общий друг сообщил, что можно заполучить Джерри Харрисона. Нам очень понравилась недавно вышедшая демозапись The Modern Lovers, на которой он играл, поэтому мы позвали его к нам. Джерри был напуган после неудачного опыта в той группе (их вокалист Джонатан Ричман бросил группу и подался в акустический фолк, когда они были в шаге от большого успеха), поэтому сначала он согласился сыграть с нами всего несколько песен во время загородных шоу. В конце концов он все-таки решился. Вчетвером мы вдруг зазвучали как настоящая группа. Музыка по-прежнему была спартанской, скудной и очищенной аж до скрипа, но звук стал более округлым, и мы зазвучали более волнующе – порой даже немного чувственно, прости господи!



Произошли и другие изменения. Футболки и узкие черные джинсы вскоре стали излюбленной униформой, по крайней мере для нас с Джерри.<sup>D</sup>

В то время, только представьте, в Соединенных Штатах нельзя было купить узкие черные джинсы! Но когда мы выступали в Париже после выхода нашей первой пластинки, мы пошли по магазинам за le jeans и, легко их найдя, запаслись впрок. Французы, очевидно, ценили то, что они считали протоамериканским бунтарским внешним имиджем, больше, чем сами американцы. Но что может точнее обозначить рядового американца, чем джинсы и футболки? Это был более сексуальный американец, чем парень в костюме из полиэстера, а джинсы и футболки легко стирать, проще ухаживать за ними в дороге.

Обратите внимание – это были не обычные синие джинсы. Это были узкие прямые черные джинсы, отсылающие к более раннему поколению (намного, намного раньше) бунтарей и прыщавой молодежи. Эти наряды и их силуэты вызывали в памяти гризеров<sup>21</sup> и исполнителей рокабилли, таких как Эдди Кокран, но также The Beatles и The Stones – до того, как у них появился бюджет на гардероб. Символично, что мы возвращались к основам.<sup>Е</sup>

Допускаю, что моя тощая, темная, похожая на палку фигура намекала и на другие эпохи, например на автопортреты измученного, изможденного Эгона Шиле и на стилизованных божественных экстремистов, таких как Антонен Арто. Художник-концептуалист Джозеф Кошут в те дни носил только черное, как и девушка, с которой я недолго встречался. Это была униформа эстета из городского центра – не обязательно нигилиста, скорее монаха божественного ордена.

А вот почему с музыкальной сценой в центре города стали ассоциироваться ретрокостюмы и узкие черные галстуки – этого мне было никак не понять. Что это означало? Был что ли такой фильм-нуар, который я пропустил, где парни одевались подобным образом? Я уже попробовал для себя костюм и не собирался к нему возвращаться.

Поскольку Джерри играл на клавишных и на гитаре и тоже пел, мы быстро выяснили, что с таким арсеналом можем в большей степени, чем раньше, варьировать текстуры каждой песни. Текстура стала частью музыкального содержания (прежде, в урезанном составе из трех человек, об этом и не мечтали). Иногда Джерри играл на электрическом пианино, иногда на гитаре, часто его партия служила контрапунктом к моей. Порой один из нас играл на слайд-гитаре, в то время как другой брал аккорды. Раньше мы отчаянно пытались варьировать текстуру от песни к песне, заставляя Криса время от времени оставлять свои барабаны и играть на вибратоне, или я переключался на акустическую гитару, но до прихода Джерри выбор был ограничен. К тому времени, когда мы записали первую пластинку, в 1976 году, Джерри едва выучил наш репертуар, но наши кости уже начали обрастать плотью.

Наконец-то мы стали больше походить на группу, чем на эскиз группы, и были предельно сыграны. Когда мы гастролировали по Европе и Великобритании, пресса отмечала влияние записей с лейблов Stax и Volt и была права. Мы были наполовину арт-группой и наполовину фанк-группой, хотя пресса в США не сразу нас раскусила – лишь после того, как мы мутировали в полноценное арт-фанковое ревю несколько лет спустя. Но все это было в нас с самого начала, хотя и в меньшей степени. Крис и Тина стали отличной ритм-секцией, и, хотя Крис не слишком фантазировал, он играл очень и очень солидно. Это давало прочную основу для той угловатости, что я старательно привносил повсюду.

Но что значит *быть сыгранными*? Это трудно определить сейчас, в эпоху, когда инструментальные партии и даже вокал можно обработать на компьютере до идеального соответствия ритму. Теперь я понимаю, что на самом деле «быть сыгранными» вовсе не означает, что все играют точно в такт, это означает, что все играют вместе. Иногда группа, которая выступала вместе много лет, достигает того, что некоторые части исполняются, опережая сетку ритма, а некоторые – немного позади, и даже певцы делают то же самое. Хороший певец часто экспериментирует с сеткой, никогда не попадая точно в долю, а «танцуя» вокруг нее так, что исполнение кажется нам эмоциональным. Оказывается, не быть идеально выровненным по сетке – это нормально; на самом деле иногда это лучше, чем запись, выверенная до миллиметра. Когда Вилли Нельсон или Джордж Джонс поют не в такт, это каким-то образом усиливает ощущение, что они задушевно рассказывают историю, передают ее из уст в уста. Отклонения и колебания усваиваются по мере исполнения, и через некоторое время все знают, когда их ждать. Исполнители перестают думать о них, и в какой-то момент это становится частью звучания группы.

---

<sup>21</sup> Гризеры (англ. *greasers*) – молодежная субкультура, представленная в 1950–1960-х годах в США преимущественно рабочим классом. Была особенно воспринята некоторыми этническими группами в городских районах, особенно италоамериканцами и латиноамериканцами. Рок-н-ролл, рокабилли и ду-воп были основными составляющими этой субкультуры.

Такие согласованные недостатки придают исполнению «характер», и в конечном итоге слушатель признает, что в этом изюминка группы.

Музыкант и нейробиолог Дэниел Левитин однажды продемонстрировал эксперимент, который он разработал в своей исследовательской лаборатории в Монреале. Классический пианист играл пьесу Шопена на дисклавире<sup>22</sup>, своего рода электронном пианино. Инструмент напоминал нажатия клавиш и мог воспроизводить их. Затем Левитин постепенно снижал выразительность, пока каждая нота не попадала точно в такт. Само собой, это звучало неэмоционально, хотя технически более точно. Либо выразительность, наоборот, могла быть увеличена, и игра становилась более витиеватой и даже еще менее выровненной по сетке. Это тоже было неэмоционально, это вело к хаосу.

Музыкантам, впрочем, было и так известно, что эмоциональный центр заключается не в технике исполнения, что фанковые ритмы не плоские, и даже самый простой ритм порой может быть чувственным, а может превратиться в механический метроном – в зависимости от музыканта.

В тот период, когда группа Talking Heads состояла из трех-четырёх человек, песни и даже концерты были в основном посвящены самоанализу, тревоге и недоумению от окружающего мира. Сплошная психология. Интроспективная словесная масса в сочетании с моим несколько отстраненным взглядом «антрополога с Марса» на человеческие отношения. Грув присутствовал всегда как своего рода физическое, телесно-ориентированное противоядие от этого нервного беспокойства, но он никогда не брал верх. Он служил звуковой и психологической защитой, связью с телом. Считается, что независимо от того, насколько отчужденными могут показаться тема песни или сам певец, грув и его связь с телом всегда обеспечат утешение и ощущение земли под ногами. Но острое, вызывающее дискомфорт текстовое наполнение все равно оставалось на переднем плане.

Во время гастролей мы часто наблюдали выступления наших коллег по ремеслу. Мы видели The Clash в школьном зале в Англии. Трудно было понять, что происходило в музыкальном плане, однако было очевидно, что музыка воспринималась как связанное движение, а «будоражащие толпу» гимны это подчеркивали. В нашей-то музыке все будоражащее было глубоко зарыто. Я все еще думал, что самое подрывное – это выглядеть абсолютно нормальным. Выглядеть бунтарем – значит заведомо сводить аудиторию к таким же бунтарям. Мне никогда не удавалось достичь «нормального вида», но я к этому стремился. Поэтому, хотя некоторые из нас и напоминали внешне Джеймса Дина, это не заходило дальше кожаных курток и английских булавок. Пару лет спустя я носил оксфорды и обычные пиджаки в еще одной странной попытке вписаться.

В Лондоне я посетил офис Virgin Records, который тогда располагался недалеко от Порт-обелло-роуд, и они позволили мне посмотреть кучу выступлений Sex Pistols на видео. Мне эти записи показались уморительными – это определенно была разновидность комедии, почти пародия на рок-н-ролл, они не могли играть, они стояли-то с трудом. Не все меня понимали, даже возмущались: как можно любить что-то и одновременно смеяться над этим? Но разве мы не любим наших великих комиков?

Когда в 1978 году вышла наша вторая пластинка, мы уже играли на больших площадках: из привычных грязных клубов мы перебрались на сцены маленьких театров. Обычно мы выступали в основное время, а кто-то другой трудился на разогреве. Из города в город мы передвигались на фургоне. Иные группы пошли по традиционному пути карьерного роста, играя на разогревах у более известных музыкантов и таким образом выходя на все большие

---

<sup>22</sup> Дисклавир – по сути фортепиано, которое с помощью электромеханических и оптических датчиков позволяет приводить в движение клавиши и педали и воспроизводить музыкальные композиции без участия человека. Может хранить в памяти мелодии, сохранять игру пианиста, а затем воспроизводить ее. Есть возможность подключения информационных накопителей.

площадки, но я находил подобную перспективу удручающей и изнурительной. Ведь в таком случае зрители придут не на тебя, и какой бы замечательной или инновационной твоя группа ни была, никто не обратит на это внимание. Не забывайте о Докторе Джоне!

## **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.