

ЛЕВ ГАНКИН



ХОЖДЕНИЕ ПО ЗВУКАМ 2.0

33 истории о популярной музыке:
от THE BEATLES до Билли Айлиш

Лев Ганкин

**Хождение по звукам 2.0. 33
истории о популярной музыке:
от The Beatles до Билли Айлиш
Серия «Книга профессионала»**

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67077104

*Хождение по звукам 2.0. 33 истории о популярной музыке: от The Beatles до Билли Айлиш. / Лев Ганкин: АСТ; Москва; 2021
ISBN 978-5-17-136336-9*

Аннотация

В продолжении «Хождения по звукам» еще 33 истории о популярной музыке – по количеству оборотов, которые проделывает за минуту долгоиграющая пластинка. Это истории и о суперхитах, повлиявших на индустрию и изменивших ход современной культуры, и о недооцененных артистах, наконец-то занимающих на страницах этой книги заслуженное место по соседству с их более успешными коллегами. За альбомами, песнями, гитарными соло и электронными битами встают судьбы их авторов, в свою очередь, складывающиеся в пестрый и захватывающий портрет времени – шестидесяти лет культурной истории человечества. Каждая глава основана

на одном из выпусков программы «Хожение по звукам», на протяжении шести лет еженедельно выходившей на радиостанции «Серебряный дождь». The Beatles, Ник Дрейк, Magma, Big Star, Донна Саммер, The Human League, Pulp, Belle & Sebastian, Nine Inch Nails, Outkast, Twenty One Pilots, Билли Айлиш и другие – вот компания, которую журналист, музыкальный критик Лев Ганкин берет с собой, чтобы понять, как развивалась поп-музыка в последние полвека с лишним и почему.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Предисловие	6
Глава 1. Осталось совсем недолго	12
Глава 2. На помощь!	25
Глава 3. Завтра никогда не узнает	38
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Лев Ганкин

Хождение по звукам 2.0.

33 истории о популярной музыке: от The Beatles до Билли Айлиш

© Лев Ганкин, текст

© Радиостанция «Серебряный дождь», логотип на облож-

ке

© ООО «Издательство АСТ», 2021

* * *

*Моим детям, Кате и Мите, которые пока не
очень любят музыку и, таким образом, дальновидно
берегут себя от отцовских аддикций*

Предисловие

26 июля 2020 года я пришёл в студию «Серебряного дождя», записал программу о британской группе Stereolab (основанная на ней глава, разумеется, вошла и в эту книгу), после чего сказал: «Спасибо всем за внимание! Шесть сезонов „Хождения по звукам“ позади; классно, что мы были друг у друга. Меня зовут Лев Ганкин, счастливого всем августа – и не только».

Это финальное «и не только» было намёком: в следующий раз мы встретимся в эфире нескоро. Я уже знал, что это последний выпуск проекта – и, конечно, не удержался от исторической рифмы: история программы «Хождение по звукам» на «Серебряном дожде» началась в далёком 2014-м с выпуска про легенд краут-рока, немецкую группу Can, а заканчивается эфиром об их, возможно, самых талантливых британских последователях. Между ними поместилось ещё триста с лишним радиопередач о бесконечно разнообразной музыке – героями «Хождения по звукам» были кассовые поп-звёзды и забытые самородки, гитарные виртуозы и электронные визионеры, уверенные в себе рэперы и тонкие, хрупкие фолк-певцы и певицы, чья музыка только что не растворяется в воздухе. Происходили они не только из Великобритании и США, но и из Франции, Германии, Италии, Швеции, Японии, Турции, Индонезии, Новой Зелан-

дии, Латинской Америки, Африки и даже – изредка – из России (впрочем, о моих сложных отношениях с местной поп- и рок-сценой я писал в первом томе книги и, пожалуй, не буду повторяться).

Для меня «Хождение по звукам» – это прежде всего история совершенно внезапного совпадения личных творческих импульсов с чаяниями довольно большого количества людей. Признаюсь в страшном грехе: я никогда не был благодарным слушателем радио – хоть и проработал на нём большую часть взрослой жизни. Как говорилось в старом анекдоте, «чучча не читатель, а писатель» – вот и я всегда любил бывать по ту сторону микрофона, но плохо понимал, что делать по эту сторону, в роли «радиослушателя Льва из Москвы». Связано это было с тем, что большинство популярных радиовещательных форматов не отвечали моему запросу: так, музыка в ротации чаще всего звучит примерно одна и та же и без комментариев (максимум, с короткой подводкой линейного ведущего, объявляющего название песни и имя автора). Мне же хотелось, во-первых, всё время слушать что-то новое, пусть даже сложное, непонятное, не приходящееся с ходу по душе, во-вторых, узнавать о музыке неизвестные прежде подробности и, в-третьих, размышлять о ней, анализировать её. С этой целью я и придумал «Хождение по звукам» – программу, где, с одной стороны, звучали бы принципиально разные песни (каждый следующий выпуск не должен ничем напоминать предыдущий), а с дру-

гой – происходила бы попытка их интерпретации. Лишённой визуального измерения, абстрактная по своей природе, музыка – идеальный триггер для мыслительной активности, и хотя я уважаю тех, кто слушает её на правах звукового фона (расслабляющего или, наоборот, фокусирующего), но сам никогда не смогу их понять.

Я так и говорил в эфире, не таясь: «„Хождение по звукам“ – это програма для тех, кто любит слушать музыку и думать о ней». И вдруг выяснилось, что этих людей совсем немало – настолько, что из первоначального аутсайдерского слота (23:00 в четверг – как вечер понедельника в клубе) эфиры переехали в воскресный прайм-тайм, а потом возникла идея выпустить книгу на основе лучших выпусков, которая с тех пор выдержала уже два тиража... С каждым новым достижением такого рода мне лишь яростнее хотелось протереть глаза: неужели всё это происходит на самом деле? Неужели то, что казалось мне не более чем удовлетворением личной потребности, действительно нужно кому-то ещё?

45 самых интересных, по мнению автора, выпусков «Хождения по звукам» в 2019 году вошли в одноимённую книгу, однако уже после этого, по моим внутренним ощущениям, программа по-настоящему вступила в фазу расцвета. Поэтому ниже вы прочтёте ещё 33 истории о музыке и музыкантах, в которых биографические подробности, как это заведено, тесно переплетены с анализом песен – их звучания, композиции, структуры и смысла. По обыкновению, мне не близки

иерархии – поэтому среди героев этой книги есть и исполнители, которых все знают и любят (например, The Beatles, Morphine или The Smashing Pumpkins), и эксцентричные герои андеграунда (например, Magma, Ник Дрейк или Burial). Рядом друг с дружкой – статьи о легендах 1960-х (The Mamas & The Papas или Creedence Clearwater Revival) и о хитмейкерах наших дней (М.І.А. или Билли Айлиш). Гитарный рок соседствует с электронной музыкой и хип-хопом погоняет, а фанк, брит-поп и диско пристроились тут же, сбоку, на облучке.

Само собой, как и первый том «Хождения по звукам», эта книга – тоже не рок-энциклопедия и не путеводитель по главным записям прошлого и настоящего: материал эфиров отбирался исключительно исходя из того, насколько яркой и интересной получилась соответствующая программа. Тем не менее, несколько долгих «висяков» (или «гештальтов», в зависимости от того, какой тезаурус вам ближе – криминальный или психологический) здесь всё же удалось закрыть: так, в начале последнего сезона «Хождения по звукам» я наконец-то сподобился записать спецпроект из пяти программ о группе The Beatles – он вошёл в книгу целиком. Чуть позже случился и ещё один тематический месячник, посвящённый стадионным героям современности – из него отбор для книги прошли выпуски о Билли Айлиш и Twenty One Pilots (а Эду Ширану и ансамблю Imagine Dragons повезло меньше – им придётся удовольствоваться аудиовари-

антом).

Тем не менее, даже собрав воедино главы из двух книг «Хождение по звукам», вы получите на выходе лишь хронику существования конкретной программы – но не исчерпывающую картину развития популярной музыки за последние семьдесят лет. Однако возможна ли вообще такая картина – вопрос открытый: жанр популярной песни за отчётный период диверсифицировался так, что любая попытка изложить его совокупную историю обречена на неполноту. Этот том не ставит перед собой подобной задачи: перед вами просто несколько в меру увлекательных рассказов о музыке, о людях, которые её сочиняли и исполняли, и об эпохе, которая так или иначе отражалась в их записях. По традиции, каждой главе соответствует короткий плейлист из треков, звучавших в эфире «Хождения по звукам»; лучший способ воспринимать представленную в книге информацию – делать это под музыку.

Оформляя алфавитный указатель для книги, я столкнулся с неожиданной трудностью: оказывается, в этом томе «Хождения по звукам» – сразу два Дрейка! Один, Ник Дрейк, – печальный британский фолк-трубадур из 1960-х, автор пронзительных, поэтичных песен под гитару; другой просто Дрейк (или Drake) – звезда заокеанского хип-хопа и R&B XXI века, мастер вирусных видео и покоритель соцсетей.

Мне нравится думать о том, что путь, пройденный попу-

лярной музыкой (а значит, и программой «Хождение по звукам» за шесть лет её существования), это путь от Дрейка до Дрейка. Давайте пройдем его ещё разок.

Глава 1. Осталось совсем недолго

THE BEATLES. ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТРЕК-ЛИСТ:

- 1. I SAW HER STANDING THERE**
- 2. LOVE ME DO**
- 3. TWIST AND SHOUT**
- 4. THERE'S A PLACE**
- 5. PLEASE PLEASE ME**
- 6. SHE LOVES YOU**
- 7. ALL MY LOVING**
- 8. I WANT TO HOLD YOUR HAND**
- 9. YOU'VE REALLY GOT A HOLD ON ME**
- 10. IT WON'T BE LONG**
- 11. CAN'T BUY ME LOVE**

Казалось бы, если и есть в мировой популярной музыке артисты, с которыми всё кристально ясно – это группа The Beatles. The Beatles – это азы, это альфа и омега. Многочисленные книги, интернет-сайты, а также блоги энтузиастов давно документировали не только каждую сыгранную группой ноту, но и каждый прожитый ею день, буквально в режиме старинных советских отчётов о жизнедеятельности космонавтов на станции «Мир»: «в шесть часов тридцать пять минут космонавт позавтракал». Можно ли в этих условиях

сказать о битлах что-то новое? Ведь это ансамбль, с которого современная поп-музыка в том виде, в котором мы её знаем и любим, собственно, когда-то и началась...

Или нет? Или не началась? Или и не думала начинаться?

На самом деле чем известнее, чем легендарнее артист, тем больше разных нарративов роится вокруг него. Вот и с битлами: в одном дискурсе они – основа основ, новаторы, революционеры и гении. А в другом – просто удачливые ребята, понахватавшиеся отовсюду разнообразной музыкальной премудрости и успешно это монетизировавшие. С одной точки зрения The Beatles – это, можно сказать, вечный эталон: с ними сравнивают прочих музыкантов, причём, как правило, не в пользу последних. С другой – битлы, наоборот, разбавили настоящий, подлинный рок-н-ролл гигантским количеством талой водицы, погасили его революционный импульс, присвоили его завоевания и параллельно, как пишут в умных книжках, коммодифицировали его – то есть превратили в коммерческий товар. В этой и следующих четырёх главах мы попробуем понять, кто тут прав и где здесь истина.

Начать, вероятно, нужно с «I Saw Her Standing There» – первой песни с первого же альбома группы, открывающейся знаменитой строчкой «well she was just seventeen», «ей было всего семнадцать лет». К строчке этой я ещё вернусь чуть ниже, а пока лишь обращу внимание на занятную историческую рифму: в первой строчке первой же песни с первого же

альбома ещё одной хорошей британской группы, только лет на сорок помоложе, тоже пелось о девушке, которой было семнадцать: «*Jacqueline was seventeen, working on a desk*», – очевидно, ностальгически отсылая к битлам, сообщал нам фронтмен Franz Ferdinand Алекс Капранос.

А может быть, начать стоит с «*Love Me Do*», первого сингла The Beatles? Именно во время прослушивания этой композиции у Джорджа Мартина, продюсера и аранжировщика со звукозаписывающего лейбла EMI, которого часто называют «пятым битлом», впервые возникло ощущение: из этих молодых людей может что-то получиться. Правда, игра на ударных Ринго Старра ему поначалу не очень приглянулась, поэтому в канонической версии трека мы слышим не совсем привычный состав: за установкой – профессиональный студийный сессионщик Энди Уайт, а несчастный Ринго в расстроенных чувствах бьёт в такт малому барабану всего-навсего в ручной бубен. Впрочем, для фанатов скажу, что существуют и другие версии «*Love Me Do*» – например, в сборнике «*Past Masters*» песня опубликована всё-таки с барабанной партией Ринго, а на одной из битловских «Антологий» присутствует совсем экзотический вариант: ранний дубль, записанный в другой студии, в котором стучит доисторический битловский ударник Пит Бест! И делает это, кстати, ужасно: к Ринго у некоторых критиков возникают вопросы по части исполнительской техники (не слишком обоснованные, но об этом – опять-таки ниже), однако по сравне-

нию с Питом Бестом это очевидным образом небо и земля.

Что же зацепило Джорджа Мартина в «Love Me Do»? Чтобы ответить на этот вопрос, надо, наверное, немножко погрузиться в контекст и понять, что представляет из себя британская поп-музыка в начале 1960-х. Есть мнение, что совсем ничего не представляет, но с ним я, кстати, решительно не согласен – например, любимой песней Маргарет Тэтчер был инструментал «Telstar» Джо Мика, записанный группой The Tornados в 1962-м, то есть тогда же, когда юные битлы корпели над «Love Me Do», и это тот редкий случай, когда с железной леди можно согласиться: это в самом деле чудесный ранний образец «космической» поп-музыки. Но одно, наверное, можно утверждать с довольно твёрдой уверенностью: британская поп-музыка начала 1960-х почти безальтернативно была гладкой, прилизанной. И «Telstar» – тоже прилизанный трек, с красивой мелодией, сыгранной под ровный ритм на некоем причудливом протосинтезаторе.

А теперь вернёмся к «Love Me Do» – это же просто-таки образец музыкальной сырости! Два аккорда – даже не три, как обычно, а ещё меньше; третий лишь мимолётно возникает в средней части. Жёсткое, приплюзованное вибрато губной гармошки. Бодрые мальчишеские голоса с обаятельной хрипотцой, не испорченные никаким студийным постпродакшном. Элементарный бит. Элементарная гармония – вся целиком на открытых квинтах, не тяготеющих определённо ни к минору, ни к мажору. Словом, есть в этой

записи какая-то примитивная, первобытная энергия, которой очень недоставало коммерческой поп-музыке той эпохи. И ещё лучше её, пожалуй, слышно в композиции «Twist and Shout», в оригинале принадлежавшей американскому ритм-энд-блюзовому ансамблю The Isley Brothers – это был последний трек, записанный битлами для их дебютного лонг-плея «Please Please Me».

В том, что великая группа The Beatles играет каверы, нет ничего из ряда вон выходящего – наоборот, по меркам поп-музыки начала 1960-х куда более удивительно было то, что они сочиняли и исполняли собственные песни. Вообще-то это была редкость – существовали профессиональные сонграйтеры, зарабатывавшие этим делом на жизнь, а прерогативой собственно артистов, появляющихся на публике, как правило, оставалось лишь живое и студийное исполнение выданного им материала. Но битлы с первых дней варьировали свои и чужие композиции в сетлистах в примерно равной пропорции, а чужие, кроме того, как видно на примере «Twist and Shout», запросто присваивали себе – разве узнаешь в этой громокипящей, спетой на разрыв аорты версии изящный легкомысленный оригинал The Isley Brothers? Песню, кстати, записали с единственного дубля – простуженный Джон Леннон после её исполнения окончательно лишился голоса, и, в общем, слушая трек, нетрудно понять, как так произошло.

К слову, и эта история тоже может кое-что рассказать нам

о The Beatles: они не прикидывались, они были равны себе. Да, положим, в 1962-м никто не дал бы им ждать, пока Джон выздоровеет, и бронировать другие студийные часы, но его простуженный хрип в «Twist and Shout» – хорошая метафора общей установки битлов на честность. Или даже не на честность – это, наверное, неправильное слово: на том же альбоме «Please Please Me» была композиция «Anna», кавер на трек чернокожего певца Артура Александера, в котором Джон совершенно неискренне убеждает лирическую героиню в том, что её счастье для него важнее, чем его собственное (в своих отношениях с женщинами, и прежде всего с женой Синтией, он явно придерживался иных взглядов). Но вот естественность, натуральность – это, пожалуй, то, что и впрямь отличало битлов, всех четверых.

Её может проиллюстрировать, например, ещё один, незаслуженно менее известный, даже недооценённый фрагмент альбома «Please Please Me»: композиция «There's a Place». «Есть место, куда я могу пойти, когда мне грустно и настроение на нуле, и это моё сердце, в котором я никогда не остаюсь один», – поёт в ней Леннон; из 2019 года текст кажется довольно наивным, но на фоне сфабрикованной коммерческой поп-музыки с её запрограммированными эмоциями – вот у нас песня о любви, а вот песня о разлуке, а вот песня о том, как классно держаться за руки, а вот песня о милых простых радостях – это просто поток свежего воздуха! По крайней мере, так он воспринимался тинейджерами в 1963-

м – наконец-то кто-то говорил с ними на одном языке. И вот, собственно, главное, то, к чему я вёл всё это время: The Beatles принесли в популярную музыку и большой, широкоформатный шоу-бизнес абсолютно новый язык. Знаете, с чего начались их отношения с Джорджем Мартином? С того, что они сыграли на прослушивании перед ним и его коллегами из EMI свой сет – включавший «Love Me Do» и другие треки, – после чего продюсер собрал их вокруг себя и толкнул небольшую речь: что ему понравилось, а что не очень, и что, на его взгляд, стоило исправить. «А вам что-нибудь не понравилось?» – спросил он в конце своего выступления. И тут слово внезапно взял самый юный из битлов, Джордж Харрисон, и ответил: «Ну, для начала, – ваш галстук». После чего музыканты закатились от хохота, и к ним не сразу, а через небольшую паузу, но присоединился и сам носитель галстука, Мартин, быстро сообразивший, что этих людей бессмысленно и даже вредно учить хорошим манерам.

Это хороший и яркий образ: «музыка без галстука» – именно так битлов и воспринимали в начале 1960-х, когда прочая поп-музыка, казалось, наоборот, была застёгнута на все пуговицы. Вспомним вновь строчку «well she was just seventeen», с которой открывается их официальная альбомная дискография – что в ней особенного? Во-первых, жаргонное well – творчество The Beatles, таким образом, начинается с просторечного «ну» или даже «ну типа»; с сохранением регистра и интонации эту фразу можно было бы пере-

вести на русский как «ну типа ей было семнадцать лет»... И следующая строчка, от Джона Леннона: «if you know what I mean», «если ты понимаешь, о чём я»; как вам такой намёк?! Да, мы понимаем, о чём он – и в «старом» мире, с его фасадом старательно конструируемой и тщательно контролируемой невинности, это ещё какая трещина: он же явно не о том, что семнадцатилетнюю лирическую героиню можно взять за руку и пойти с ней гулять по городу! Кстати, в оригинальном тексте авторства Пола Маккартни строчка была другой – «never been a beauty queen»: то есть ей было 17 лет, и королевой красоты её не назовёшь – совсем другая, намного более скучная и неинтересная эмоция. Но тут как раз в первый, но далеко не в последний раз в дело вступила уникальная химия между Ленноном и Маккартни, их способность улучшать придумки друг друга: первый подогнал для песни, преимущественно сочинённой вторым, куда более дерзкий и захватывающий вариант сюжетного развития. То есть в сухом остатке – песни «I Saw Her Standing There», а также «Love Me Do», вновь с жаргонным выражением в заголовке (финальное усилительное «do!» – явно не из учебника хороших манер и классического ораторского искусства), были музыкой нового типа даже не потому, что они как-либо особенно необычны гармонически или ритмически. А потому что их авторы говорили со слушателями не свысока, не несли им разумное, доброе и вечное по сочинённой кем-то заранее инструкции – но просто использовали тот же самый язык, что

и их аудитория, и брались за интересующие её темы: в том числе пели, например, о сексе или об одиночестве и депрессии. И оттого и попали в нерв времени так, как не удалось больше никому.

Занятно, что в США битлы проникли как раз с довольно травоядной композицией – «I Want to Hold Your Hand». В её заголовке используется именно тот образ, который в предыдущем абзаце я противопоставлял более привычному для группы даже на самом раннем этапе аутентичному реализму: «я хочу держать тебя за руку», без фривольных иннуэндо. Как ни парадоксально, именно относительная «прилизанность» месседжа обеспечила треку громкий успех за океаном – Америка была страной, во-первых, существенно более пуританских нравов, чем Великобритания, а во-вторых, с более развитым и крепко стоящим на ногах шоу-бизнесом, которому до поры до времени хватало сил сопротивляться свежему ветру из-за океана. Но тут словно бы с глаз упали шторы – и началось именно то, что мы видим на многочисленных архивных видеозаписях: полчища фанаток, лишаящихся при виде кумиров чувств и нижнего белья, и так далее.

Отметить здесь, видимо, необходимо два момента: во-первых, момент сексуального раскрепощения. Явление The Beatles, а вслед за ними и прочих групп «британского вторжения» в США – это мощнейшее психологическое потрясение. Подростки 1960-х, особенно как раз девушки-фанат-

ки, несли на себе гнёт не только собственных не реализованных по причине косного, стремительно устаревающего общественного договора желаний и грёз, но и, не побоюсь этих слов, пары столетий точно такой же нереализованности. Их мамы, бабушки и прабабушки, воспитанные в рамках суровой протестантской этики, точно так же «держали всё в себе» – и вот наконец появилась возможность выплеснуть эти вековые фрустрации, избавиться от них. И ничего особенного битлам для этого делать не пришлось – они просто воплотили иной, новый, свежий, свободный и обаятельный модус поведения на публике: со своими жаргонизмами в песнях, с пресс-конференциями, на которых музыканты шутили наперебой («Как вы нашли Америку?» – спросил у них журналист; «Повернули налево около Гренландии» – ответил Леннон). И, конечно, с самой своей музыкой. Этого хватило сполна.

А во-вторых, битлы привезли в Америку её собственную музыку, вернули Америке американское! Там ведь уже была своя, свободная и яркая молодёжная музыка, с которой, однако, до «британского вторжения» многое складывалось не так, как должно. С одной стороны, я имею в виду записи, например, Элвиса Пресли, первого ленноновского кумира, который в 1957 году в своём дебютном альбоме выдал настоящий сгусток той самой свежей, молодой, яркой и сексуальной энергии, но затем был довольно оперативно приручен шоу-бизнесом и превращён в сфабрикованного арти-

ста. А с другой стороны, я говорю о гигантском массиве выдающихся песен афроамериканской поп-музыки, выпускавшейся прежде всего на лейбле Motown. С ней была другая проблема – Америка рубежа 1950–60-х всё ещё оставалась довольно жёстко сегрегированной страной, записи эти проходили под вывеской *race music* («расовая музыка» – так даже назывался соответствующий хит-парад в журнале «Биллборд»), и предполагалось, что белой аудитории слушать их немножко западно. В Англии же подобного дискурса просто не было – поскольку не было долгой истории работорговли. И пластинки, например, замечательного Смоки Робинсона во главе группы The Miracles (битлы ярко перепеют его «You've Really Got a Hold on Me» во втором альбоме «With the Beatles») поступали на местный рынок вперемешку с записями Элвиса и остальных.

А The Beatles, разумеется, слушали их и мотали на ус – к слову, вы же ещё не забыли, что Джорджу Мартину не понравилась партия ударных Ринго Старра в «Love Me Do»? Это, конечно, отчасти связано с тем, что барабанщик на тот момент был всего две недели как принят в группу и, наверное, просто ещё не успел выработать с остальными ту самую химию совместного творчества. Но была и другая причина: в британской поп-музыке считалось, что бочка – бас-барабан – должна непременно точно попадать в бас-гитару. А в афроамериканском R&B или ритм-энд-блюзе это было необязательно – наоборот, специфический грув этой музыки

рождался как раз из-за лёгких расхождений между элементами ритм-секции. И Ринго просто воспроизводил сценарий своих любимых импортных пластинок – однако потребовалось время для того, чтобы окружающие научились это ценить.

Одна из ярчайших песен The Beatles раннего периода – вечнозелёный хит «She Loves You», с которым связана смешная история: один из звукоинженеров записи совершил то, что сейчас назвали бы пранком – он послал трек Дикю Роу с фирмы Десса, не указав авторство и предложив подписать молодых и талантливых музыкантов. Пранк заключался в том, что Дик Роу когда-то уже отказал битлам: «Гитарные группы выходят из моды, мистер Эпстайн», – сказал он их менеджеру Брайану Эпстайну, и с тех пор этот случай часто приводят в пример как образец глупости и недалёковидности. Но я хотел бы немножко заступиться за Дика Роу: вы послушайте внимательно, с чем группа The Beatles к нему пришла в январе 1962-го, благо все эти треки доступны на первой битловской «Антологии». Какой-то безжизненный набор кавер-версий, включая, например, «Besame Mucho», и пара абсолютно эмбриональных, неярких оригиналов Леннона – Маккартни. Признайтесь честно, вы бы клюнули? Вот и я не уверен. А «She Loves You» Дикю Роу очень понравилась, да вот только The Beatles к тому времени уже были связаны контрактом с EMI/Parlophone.

Подытоживая же первую «битловскую» главу этой книги,

коротко остановлюсь на главном. Несомненно, The Beatles воплощали абсолютно новый тип артистов, с новой, невиданной прежде в поп-музыке манерой поведения и с новым языком, опять-таки ранее не звучавшим по радио и на ТВ. Несомненно, они черпали вдохновение из американской музыки, которая в самой Америке была задвинута на обочину, и таким образом, вывели её в мейнстрим. И третий важный момент: The Beatles были группой. Не харизматичным музыкантом с безликим аккомпанирующим составом, как это было принято – а набором индивидуальностей. И уже в «Love Me Do» это подчёркнуто: один лидер – Леннон – исполняет ключевую для этой песни партию губной гармошки, а другой, Маккартни, поёт вот это обаятельное «love me do» на стоп-тайме, в кульминационные моменты трека. Логичнее было бы раскручивать эти таланты по отдельности – и, вероятно, состричь с них таким образом вдвое больше денежек, – но The Beatles были вообще ни разу не про логику. В чём мы не преминем убедиться в следующих главах.

Глава 2. На помощь!

THE BEATLES. ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТРЕК-ЛИСТ:

- 1. A HARD DAY'S NIGHT**
- 2. I'LL BE BACK**
- 3. THINGS WE SAID TODAY**
- 4. I'M A LOSER**
- 5. HELP**
- 6. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY**
- 7. SHE'S A WOMAN**
- 8. I'VE JUST SEEN A FACE**
- 9. I NEED YOU**
- 10. TICKET TO RIDE**
- 11. YESTERDAY**

Самая культовая часть битловской песни «A Hard Day's Night» – не бодрый куплет в исполнении Джона Леннона и даже не эффектный минорный бридж, который поёт Пол Маккартни, поскольку Джону на него слегка доставало вокального диапазона, а аккорд, с которого стартует и сама эта композиция, и весь одноимённый ей альбом. Вокруг него сломано немало копий: существует даже грандиозное исследование, в котором он анализируется с помощью математической операции под названием «преобразование Фурье»!

Гармония аккорда – неопределённая: разные инструменты тут играют будто бы в разных тональностях. И битлы таким образом вдруг берут и занимают заметное место в ряду великих новаторов музыкальной гармонии: таких, как Рихард Вагнер с его «Тристан-аккордом» или Игорь Стравинский с «аккордом Петрушки».

Впрочем, если бы дело ограничивалось, так сказать, вопросами сухой музыкальной науки, то и чёрт бы с ним. Но мы недооцениваем – а может быть, просто не всегда осознаём – выразительные свойства гармонии в музыке. А ведь это не такая уж и отвлечённая абстракция: наоборот, от того, как гармонически выстроена пьеса, прямо зависит наше её восприятие. Не зря же, в конце концов, европейская классическая гармония называется функциональной – хотя связано это с тем, что у разных ступеней звукоряда в ней есть свои функции, велик соблазн прочесть этот термин буквально: да, гармония действительно работает, функционирует, и от того, как в музыке меняются аккорды, мы впадаем в разные состояния – например, нетерпеливого ожидания или, наоборот, расслабленного комфорта. Так вот, устройство первого аккорда в «A Hard Day's Night» таково, что в нём словно бы сочетается сразу несколько так называемых доминантных аккордов, каждый из которых по законам функциональной гармонии жаждет разрешения в тонику. И этим счастливым разрешением в итоге оказывается и конкретная песня The Beatles, которая с него стартует, и вся пластинка, постепен-

но разворачивающаяся затем. Что, разумеется, усиливает её эмоциональный эффект.

Если «A Hard Day's Night» – это старт, то песня «I'll Be Back» (нет, это не только бессмертный панчлайн кинематографического Терминатора) – наоборот, финиш, тоже весьма примечательный с точки зрения своего внутреннего устройства. В «I'll Be Back» не до конца понятно, где куплет, где припев, а где так называемая middle-eight – рок-н-ролльный эквивалент побочной темы в классической музыке. К тому же песня довольно непредсказуемо блуждает из мажора в минор и обратно – да и настроение у неё принципиально иное, нежели в открывающем пластинку треке. Это, разумеется, неспроста: дело в том, что вся первая половина альбома «A Hard Day's Night» состоит из песен, задействованных в одноимённом фильме, первом киноопыте The Beatles. И фильм этот, при всей своей находчивости, никоим образом не порывает со стереотипами начала 1960-х о том, как должно выглядеть поп-музыкальное видео: это чистый эртертейнмент, весёлый и беззаботный. Он отлично вписывался в планы менеджера Брайана Эпстайна, незадолго до того наконец сумевшего раскрутить группу The Beatles в США – как вписывались в них и, например, аккуратные одинаковые причёски музыкантов: на рынок даже выбросили соответствующие парики, которые каждый мог купить – и стать немножко битлом.

А вот на второй стороне сосредоточены песни, не имев-

шие к фильму никакого отношения. Творческие искания самих битлов – прежде всего Леннона и Маккартни, – наоборот, чем дальше, тем меньше соответствовали их сфабрикованным образам. Первый, к примеру, в 1964-м выпустил свою первую книжку – «In His Own Write», сборник абсурдистской поэзии, прозы и сюрреалистских карандашных рисунков; книжное приложение газеты Times откликнулось на него рецензией, в которой порекомендовало купить его всем, кто «опасается за богатство литературного английского языка и специфически британского воображения». Прямо скажем, это не то, чего привычно было ожидать от солиста популярной бит-группы.

Второй же между делом превращался в сонграйлера с абсолютно непредсказуемым творческим почерком, впитывавшего, как губка, предельно разнообразные сторонние влияния и изобретательно с ними работавшего. В «A Hard Day's Night» в итоге вошли три фактически его сольные композиции, и все принципиально разные: задорный танцевальный боевик «Can't Buy Me Love», романтическая баллада «And I Love Her» и одна из моих любимых песен у ранних The Beatles, решительно не поддающаяся классификации «Things We Said Today». Лучшие поп-песни – те, в которых есть некий внутренний конфликт, например, волнующее, будоражащее несоответствие формы и содержания, и последняя как раз принадлежит к их числу. С точки зрения текста это бесконечно оптимистичный трек, посвящённый боль-

шой маккартниевской любви 1960-х, актрисе Джейн Эшер. С точки зрения музыки – меланхолическая полуакустика в глубоком миноре: нежная, терпкая и печальная.

В связи с альбомом «A Hard Day's Night», думается, необходимо отметить ещё две вещи. Во-первых, на этой пластинке тринадцать песен, и все – собственного сочинения. В предыдущих релизах The Beatles соотношение было примерно 50 на 50, а тут всё – своё, родное. Не стоит недооценивать это обстоятельство: это сейчас мы привыкли к тому, что от рок-группы требуется сочинять собственный материал, иначе она вроде как и разговора особо не заслуживает; чужие же песни поют разве что представители самой расхожей коммерческой поп-музыки, «продюсерские проекты» (это словосочетание в обозначенном дискурсе, разумеется, произносится только что не презрительно сплёвывая). Однако в битловские времена всё было не так – наоборот, Элвис Пресли, допустим, за всю жизнь не сочинил и полдесятка песен, что не помешало ему стать и долгое время оставаться суперзвездой. Фиксация на авторстве в поп-музыке начинается с The Beatles; нет, конечно, они были в этом не одиноки, но как самый популярный ансамбль своей эпохи они были нужны для легитимации тренда. Грубо говоря, если битлы так делают, значит, так можно и нужно – и постепенным переходом от исполнителей к авторам-исполнителям мы, несомненно, обязаны во многом именно им.

И второй момент – «Can't Buy Me Love» это, кажется, пер-

вый из прозвучавших в наших программах о The Beatles треков, в котором поёт только один участник группы: Пол Маккартни. Начиная с «A Hard Day's Night» творческое партнёрство Маккартни и Леннона, увековеченное в традиционной двойной подписи всех сочинённых кем-либо из них битловских песен, примечательным образом переформатируется. Оно превращается в порой дружеское, а порой и довольно ревнивое соперничество; каждый из музыкантов осознаёт свои собственные сильные стороны и таланты, отличные от талантов коллеги. Композиции с дебютной пластинки «Please Please Me» создавались по принципу эдакого творческого пинг-понга – причём оба автора находились по одну сторону стола, это был матч в парном разряде, они отбивали мячики по очереди (см. пример песни «I Saw Her Standing There»). В дальнейшем принцип пинг-понга сохранялся, но теперь Леннон и Маккартни играли за разные команды, друг против друга. И в процессе добивались порой совершенно поразительных розыгрышей и комбинаций.

Так какова же специфика творчества одного и другого? Вот, пожалуйста, «I'm a Loser», один из самых интересных треков со следующего за «A Hard Day's Night» битловского альбома «Beatles for Sale». «Although I laugh and I act like a clown, beneath this mask I am wearing a frown», – поёт Джон, то есть в приблизительном переводе на русский: «хоть я смеюсь и веду себя как клоун, под этой маской прячется грусть». Искренне, поэтично и достаточно небанально для поп-певца

первой половины 1960-х – не говоря о том, что сама эмоция трека («Я лузер», «Я в проигрыше») плохо сочетается с эстетикой беззаботной лёгкости, которую The Beatles, отчасти по наущению Брайана Эпстайна, транслировали в мир на своих концертах, телевизионных шоу и пресс-конференциях. Леннон, стало быть, уже в 1964-м оформляется в статусе аполлогета искренности, поэта, не стесняющегося прямо и честно говорить о делах сердечных. Это во многом следствие знакомства битлов с Бобом Диланом – группа летала на американские гастроли не только для того, чтобы купаться в лучах обожания поклонников, но и чтобы заводить полезные контакты, и одним из таких контактов в том же 1964-м оказался Дилан, столь же непримиримый сторонник авторского подхода к музыке, что и битлы; они быстро нашли общий язык.

Но вот какая интересная штука – Джону самому от всей этой «новой искренности», как сейчас бы сказали, в середине 1960-х ещё явно немножко неловко. И потому горький, страдальческий текст «I'm a Loser» помещён в оболочку такого иронического кантри, с абсолютно карикатурным – и, кстати, не характерным для Леннона – сползанием вокальной партии вниз на целую квинту в конце каждой фразы. А следующий его выстраданный шедевр, «Help», заглавная песня с пятого по счёту битловского альбома, со строчками «помоги мне, я падаю, я так ценю то, что ты рядом, помоги мне снова встать на ноги», вначале была воспринята всего лишь как часть саундтрека к очередному в меру дурацкому

битловскому фильму, невинной комедии положений – более того, как явствует из первой посмертной «Антологии» группы, Джон объявлял трек на концертах с шутками-прибаутками и прочим кривлянием. Психологически – очень понятная ситуация: поп-музыка ещё не привыкла так раскрываться, Леннон был одним из первых, кто на это пошёл, ему было страшно, юмор здесь – объяснимая защитная реакция.

Итак, ампула Леннона с середины 1960-х – это ампула честного и проникновенного поэта, у которого что в сердце, то и на бумаге. Этот фокус на слове – и на чувстве, за этим словом стоящем, – привёл к тому, что с мелодической точки зрения Джон в The Beatles стал основным минималистом. Если вы проанализируете мелодии его песен, то увидите, что большинство из них пляшут вокруг двух-трёх соседних нот. А иногда хватает и одной – как раз в «Help» именно такой случай, строчки всего куплета как бы топчутся на одном месте, а гармония постепенно меняется вокруг них. Это логично – потому что естественно, потому что похоже на человеческую речь. Мы с вами и говорим – с точки зрения высоты тонов – именно так: ровно, иногда отступая на четверть или полтона вверх или вниз, но не более того. Джон, таким образом, во всём натурален – в стихах, в музыке, в поведении.

А что же Пол Маккартни? Это удивительно – и, наверное, это отчасти и объясняет магию The Beatles, – но тут всё с точностью до наоборот! Пол человек искусства до мозга костей. Джон про внутри, Пол про снаружи; Джон про настоящее,

Пол про выдуманное; Джон про содержание, Пол про форму; Джон про себя, Пол про кого угодно, но только не про себя. Это не значит, что у него нет внутренней жизни и чувств – есть, и ещё как; только мы об этом почти ничего не знаем. Джон Леннон рядом с нами, он родной, понятный и близкий – хотя относительно мало успел и был убит в далёком 1980-м. Пол Маккартни физически, к счастью, рядом с нами до сих пор, да и музыки он успел сделать существенно больше, но он совсем не понятный и совсем не родной. Вот такой парадокс.

Зато едва ли не каждый его трек уникален с чисто музыкальной точки зрения и содержит какой-нибудь маленький эксперимент, остроумный лёгкий кунштюк. Возьмите любую, даже не самую раскрученную композицию – например, «She's a Woman», несправедливо «отцепленную» от альбома «Beatles for Sale». Где у Леннона были мелодии на одной-двух нотах, у Маккартни – широкие скачки за пределы октавы. Где у Леннона понятный и простой кантри-рок, у Маккартни – чёрт знает что, какой-то искорёженный блюз с нестандартной ритмикой: переслушайте песню ещё разок внимательно, и вы услышите, что в начале гитара вроде начинала отбивать сильные доли, но потом, когда в дело вступила ритм-секция, и прежде всего бас самого Пола, эти сильные доли внезапно оказались слабыми. И при всём при том композиция, по многочисленным свидетельствам, была сочинена прямо в студии, за полчаса или около того!

Или вот – песня «I've Just Seen a Face»: вступление со звуками испанской гитары и дальше энергичный, бодрый акустический шаффл в комплекте с настоящей скороговоркой в вокальной партии; нравится нам это или нет, но такого мы точно ещё не слышали. И это заставляет нас пока вскользь, но уже здесь упомянуть ещё кое-что важное для этой истории: каждый следующий альбом The Beatles – да что там, иногда даже каждая следующая песня внутри альбома The Beatles звучала непохоже на предыдущую. Что, между прочим, для поп-музыки того периода было, опять-таки, совсем не характерно – подразумевалось, наоборот, что у артиста был свой отличительный стиль, которого ему надлежало придерживаться, иначе его новую пластинку никто не захочет покупать. И нашу сегодняшнюю частую претензию к той или иной записи – дескать, неплохо, конечно, но сплошные повторения, мы всё это уже раньше слышали – человек из 1950-х или из начала 1960-х годов бы просто не понял. «Это ведь как раз хорошо, что мы всё это уже раньше слышали!» – возразил бы он. С группы The Beatles и некоторых их современников эта диспозиция начинает довольно стремительно меняться.

Ну и ещё одно – о чём потом просто не будет повода сказать. 1964-й и 1965-й годы – это пик битломании. Альбом «Beatles for Sale» ансамбль записывал между делом, в промежутках между бесконечными гастролями – может быть, именно поэтому, кстати, там не так много ярких оригиналь-

ных композиций, как в окружающих его записях. Все эти хорошо знакомые каждому аудио- и видеозаписи – на которых где-то издали слышно, как битлы поют, но куда громче оказывается истерический визг поклонниц – относятся именно к этому времени. Тут надо кое-что понимать: концертные площадки 1960-х с их скромным аппаратом были никоим образом не рассчитаны на такой масштаб популярности. Люди, обеспечивавшие аншлаги на их концертах в США в середине десятилетия, почти не слышали музыки. Они шли за другим – за возможностью живьём увидеть кумиров-небожителей, пусть и издали, за шансом испытать уникальное ощущение коллективного оргиастического экстаза, причём одновременно самого разного свойства: культурного, социального, сексуального. И вот этот феномен, – конечно, совсем новый для поп-музыки и поп-культуры в целом. А развился он после битлов с ужасающей силой: приведу лишь один пример – когда в середине 1990-х распался бойз-бэнд Take That, в Великобритании даже запустили специальную линию телефона доверия, на которой с теми, кто не знал, как и зачем теперь жить, работали профессиональные психологи.

Что же до 1965 года и альбома «Help», то с этим периодом и с этой записью в истории The Beatles связано ещё два знаменательных события. Во-первых, именно здесь свою вторую в жизни и первую заслуживающую внимания песню написал и исполнил третий битл – Джордж Харрисон. Она на-

зывалась «I Need You» и ярко свидетельствовала: мир группы постепенно переставал вращаться только вокруг Джона и Пола, из биполярного он потихоньку становился многополярным.

И второе – в этом альбоме содержалась песня «Yesterday», до сих пор удерживающая звание самой «кавероёмкой» в истории: именно её максимальное количество раз перепевали другие артисты. Она же – как известно, песня о яичнице, ведь рабочий вариант текста выглядел так: «scrambled eggs // oh my baby how I love your legs // not as much as I love scrambled eggs» («яичница // о детка, как мне нравятся твои ножки // но яичница мне нравится ещё больше»).

Для многих «Yesterday» – это не более чем очередная сладкая маккартниевская баллада, в сочинении которых он преуспел ещё во времена «A Hard Day's Night», где была, например, по-своему не менее замечательная песня «And I Love Her». И трудно спорить с тем, что «Yesterday» действительно логично смотрится в этом ряду. Но есть нюансы.

Так, например, это первая битловская песня, в записи которой три четверти участников группы не принимали никакого участия. Ни Леннона, ни Харрисона, ни Ринго Старра вы в ней не услышите. Это яркий симптом: у ранних The Beatles определяющим было именно групповое, коллективное начало. Дальше, как и было сказано, Джон и Пол стали чаще творить по отдельности, и вот – веха: трек, в котором один из музыкантов группы обходится вовсе без посторон-

ней помощи.

Но, впрочем, не совсем. Верно, ни одного из битлов, кроме Маккартни, тут нет – зато есть струнный квартет, нанятый Джорджем Мартином. И это ещё одна веха, а может быть, и сразу две. Во-первых, для самого Мартина: он, таким образом, впервые превращается из продюсера, который просит музыкантов переиграть неудачный дубль и иногда предлагает дописать пару наложений или чуть-чуть изменить партию, в соавтора The Beatles, в того самого «пятого битла» – именно так Мартина часто афористически называют в источниках.

А во-вторых, для группы, которая с этого момента начинает в полной мере осознавать возможности звукозаписывающей студии. Понимать, что это не просто место, куда ты приносишь песни, которые поёшь на концертах, и устраиваешь своеобразный дополнительный «концерт без зрителей», чтобы их записать. А что это полноценный, с позволения сказать, *work space*. В котором можно делать то, о чём на концерте или ещё где-либо и помыслить нельзя. Трудно переоценить значение этого открытия для истории The Beatles – и для поп-музыки в целом.

Глава 3. Завтра никогда не узнает

THE BEATLES. ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ТРЕК-ЛИСТ:

- 1. DRIVE MY CAR**
- 2. DAY TRIPPER**
- 3. NORWEGIAN WOOD**
- 4. IN MY LIFE**
- 5. WE CAN WORK IT OUT**
- 6. GIRL**
- 7. TOMORROW NEVER KNOWS**
- 8. ELEANOR RIGBY**
- 9. I WANT TO TELL YOU**
- 10. PAPERBACK WRITER**
- 11. FOR NO ONE**

Глупо скрывать: именно здесь в рассказе о The Beatles начинается всё самое интересное. Конечно, ранние битлы по своему прекрасны, и, если уж на то пошло, альбом «A Hard Day's Night» лично у меня точно входит в топ-5 их полноформатных записей. Но всё же представим себе, например, что на пластинке «Help» их история бы закончилась – как бы мы сегодня воспринимали группу в этом случае? Вряд ли полвека спустя у неё был бы такой уникальный статус – и такая практически безупречная репутация. И вряд ли, напри-

мер, гуру контркультуры 1960-х, писатель, психолог и экспериментатор Тимоти Лири, сказал бы, что «The Beatles – это мутанты! Прототипы эволюционных агентов, посланных Богом и наделённых таинственной силой для создания новой расы – юных смеющихся свободных граждан; мудрейшие, святейшие, эффективнейшие аватары, которых когда-либо породила человеческая цивилизация».

Ладно, Лири был известным любителем сочной гиперболы – оттого, наверное, за ним и пошли тысячи людей в психоделически-наркотические трипы во второй половине 1960-х. Но тем не менее, именно с материала этой главы для многих начинаются настоящие The Beatles – не «продюсерский проект», а уникальный авторский коллектив; не улыбочивые дуралеи в одинаковых костюмчиках, а визионеры и новаторы; не сочинители бодрых песенок на потребу публике, а... ээээ... сочинители *не только* бодрых песенок на потребу публике; простите, я тут немножко замялся и едва не утонул в собственных противопоставлениях. На самом деле, само собой разумеется, предчувствие всего этого было в их музыке и раньше. И новаторство – несомненное. И авторство – очень остро ощущаемое. И бодрость – безусловная; да и не только бодрость, а довольно широкая палитра эмоциональных состояний. Но с 1965 года и конкретно с альбома «Rubber Soul», переходной пластинки от «ранних битлов» к «зрелым битлам», всё это получает стремительное ускорение. The Beatles улетают в космос – ну или, может быть, не

улетают, а просто уезжают на автомобиле: как поётся в песне «Drive My Car», би-бип, би-бип, йееее!

О многом в связи с битлами уже говорилось выше: и о музыке, и о текстах, и о социальном статусе группы, и об их мерчендайзинге, и о внешнем виде, и о стиле поведения. А вот об обложках их альбомов ещё не было сказано ни слова – самое время исправить это упущение, тем более что именно в 1965-м по этой части произошло несколько очень интересных событий. Первые пять пластинок группы были оформлены более или менее никак: некоторые конверты получались более стильными – как, например, нуарное оформление пластинки «With the Beatles», – а некоторые менее, но в целом, слушатели ещё до выхода альбомов примерно могли себе представить, во что они будут упакованы. С обложек на них наверняка должны были глядеть четыре узнаваемые физиономии, разве что иногда, как в случае с альбомом «A Hard Day's Night», они оказывались «размножены» в оформлении, поскольку пластинка мыслилась саундтреком к фильму, и такое художественное решение обыгрывало принцип кинематографической раскадровки.

В 1965-м и в первой половине 1966 года всё меняется: выходят две очень необычные с точки зрения дизайна пластинки. Сначала «Rubber Soul»: битлы на его обложке сняты с непривычного, искажающего пропорции ракурса, а в верхнем углу конверта располагаются странные, пузатые, «мультишные» буквы кроваво-красного цвета. То есть сама гра-

фика текста – а также структура центрального изображения – начинает причудливо отступать от привычных канонов. А потом в Америке издаётся пластинка под названием «Yesterday and Today» – типичный штатовский вариант: там битловские записи выходили не в оригинальном британском виде, а с перетасованным трек-листом и под другими названиями, поэтому в «Yesterday and Today» вошли песни с «Help», «Rubber Soul», сопутствующих им синглов и даже пара уже готовых композиций с будущего седьмого битловского альбома «Revolver». Но главное тут, конечно, не список песен, а обложка с фотографией работы Роберта Уитакера, на которой традиционно улыбающиеся битлы были запечатлены посреди кусков сырого мяса и страшноватых изуродованных кукол с отломанными частями тела.

Сказать, что релиз произвёл эффект разорвавшейся бомбы – это ничего не сказать. Считалось, что Пол Маккартни был большим энтузиастом именно этой фотосессии. Говорили также, что это метафорический комментарий битлов к войне во Вьетнаме. Существовала и более приземлённая версия: что с помощью *butcher cover* – «обложка мясника», именно так её стали называть – группа жаловалась на то, как с её записями обходятся в Америке, выпуская их не в задуманном музыкантами виде, а меняя порядок песен местами и вообще всячески их коверкая и насилуя; глагол *to butcher something* по-английски именно это и означает. Так или иначе, продавалась пластинка в «обложке мясника» ров-

но один день, после чего весь первый тираж в 750 тысяч экземпляров отозвали по многочисленным жалобам. Далее лейбл Capitol наклеил на отозванные экземпляры пластинки новую, невинную обложку и выпустил их обратно в продажу – все последующие допечатки, разумеется, делались уже без страшной картинки. Всё это привело к тому, что сегодня первый тираж «Yesterday and Today» – важный и ценный объект коллекционирования. Для тех, кто хочет иметь у себя дома настоящий артефакт, расскажу, что экземпляры first state, то есть дословно «первого состояния», которые успели выкупить до того, как тираж был отозван, стоят баснословных денег – десятки тысяч долларов. Экземпляры second state подешевле, но тоже заметно ударят по карману – это те, где butcher cover заклеен невинной обложкой: отличить их от более поздних тиражей можно по просвечивающему в правой части конверта чёрному свитеру Ринго Старра с оригинальной скандальной фотографии. И, наконец, существует множество копий, которые называются third state – это вариант, в котором первая обложка была заклеена, а потом покупатели пластинки с переменным успехом пытались её отклеить и посмотреть на первый вариант, подвергнутый цензуре.

На этом коллекционерская пятиминутка закрывается – пора возвращаться к размышлениям об искусстве. О чём нам говорят и конверт «Rubber Soul» с диковинными буквами, и тем более обложка «Yesterday and Today» с фотографией,

из-за которой битлы, кстати, впервые поссорились с Джорджем Мартином – уважаемому джентльмену казалось, что это апофеоз дурного вкуса? Понятно, о чём – группе The Beatles просто-напросто стало скучно. Им захотелось новых ощущений – и в музыке это тоже очень хорошо слышно.

Так, Джордж Харрисон сочинил для альбома «Rubber Soul» целых две композиции – на тот момент его рекорд, – но самый знаменитый его вклад в звучание пластинки содержится в ленноновской песне «Norwegian Wood»: Джордж здесь дублирует гитарную партию на экзотическом индийском музыкальном инструменте под названием ситар. Много лет спустя Виктор Цой напишет об этом песню «Ситар играл»: «Джордж Харрисон, который очень любил деньги, послушал мантры и заторчал, купил билет на пароход и уехал в Дели, и в ушах его всё время ситар играл». На самом деле пройдёт время, пока Джордж окажется в Индии, да и с Рави Шанкаром, гуру индийской классической музыки, тоже упоминаемым в песне Цоя, он познакомится лишь год спустя – но можно простить Виктору Робертовичу определённые исторические неточности. Это же, в конце концов, поэзия, а не школьный урок. Что же до ситара, то его и другие индийские инструменты Харрисон впервые услышал на съёмках битловского фильма «Help»: одна из сцен там происходила в индийском ресторане.

Итак, ситар – пусть партия этого инструмента в «Norwegian Wood» и носит довольно примитивный харак-

тер – стал симптомом открытия битлами новых инструментальных и стилевых горизонтов. Почему стилевых – потому что ситар – это не просто новая краска, за ним встаёт огромная многовековая традиция индийской музыки, с её совершенно отличным от западной подходом к самому музыкальному искусству: например, с осознанием ценности композиторского и исполнительского процесса, а не только его результатов. Индийская рага, если кто не знает, это не произведение в западном смысле слова – она существует только здесь и сейчас, в реальном времени, и её смысл непосредственно в процессе исполнения. А кроме того, мелодическая основа индийской музыки тоже совсем другая – в частности, в ней используется так называемый дроун, одна-единственная гипнотизирующая нота, звучащая фоном всю дорогу. Битлы, таким образом, открывают для себя возможность существования музыки, принципиально иначе устроенной, чем всё то, к чему они привыкли.

Впрочем, и с просто новыми инструментальными красками в песнях The Beatles 1965 года и далее всё оказывается в полном порядке. Возьмите, к примеру, «In My Life» с соло на почти что барочном клавесине в средней части – большой привет Баху и Скарлатти! На самом деле это чуть ускоренное студийными средствами электропиано, на котором играет Джордж Мартин, но делает он это, кстати, с очень грамотной орнаментикой, со всеми этими трелями и форшлагами, которые так важны для музыки барокко – ничего друго-

го от человека, обладавшего профессиональным музыкальным образованием (в отличие от не знавших нотной грамоты битлов), и ожидать не приходилось.

После струнного квартета в «Yesterday», «In My Life» – это второй случай прямого вклада Мартина в битловскую музыку; но, впрочем, примечателен трек не только этим. Возможно, его текст – не поэтический шедевр, но вслушайтесь в то, о чём он: по крайней мере, его первый куплет – это такое ностальгическое воспоминание о прошлом. А в рабочем варианте всю дорогу просто было перечисление разных локаций в Ливерпуле – включая, кстати, Пенни-Лейн, так что этот топоним мог впервые возникнуть в битловском творчестве ещё за два года до того, как это произошло в реальности.

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.