

МИХАИЛ КУЗИЩЕВ

ШАШК

РОК

ПРЕДЫСТОРИЯ



18+

ПРОГУЛКИ ПО ДИКОЙ СТОРОНЕ:

**от Боба ДИЛАНА
до Капитана БИФХАРТА**

Герои эпохи: биографии

Михаил Кузищев

**Панк-рок. Предыстория. Прогулки
по дикой стороне: от Боба
Дилана до Капитана Бифхарта**

«Издательство АСТ»

2023

УДК 785(73)
ББК 85.318(3)

Кузищев М. Ю.

Панк-рок. Предыстория. Прогулки по дикой стороне: от Боба Дилана до Капитана Бифхарта / М. Ю. Кузищев — «Издательство АСТ», 2023 — (Герои эпохи: биографии)

ISBN 978-5-17-158757-4

Михаил Кузищев – музыкальный журналист, исследователь и блогер, автор ряда интервью с зарубежными музыкантами, опубликованных в таких российских изданиях, как Zvuki.ru, InRock, Music Box, «СОЮЗ» (Soyuz.Ru) и другие. Лауреат премии имени А.М. Зверева журнала «Иностранная литература» за материал о текстах Боба Дилана. На протяжении двадцати лет соведущий – вместе с Владимиром Ильинским – передачи «120 минут классики рока» на радиостанции «Эхо Москвы». Автор радиосериала об истории панк-рока «Прогулки по дикой стороне», выходявшего в эфир с 2006 по 2014 год. Книга Михаила Кузищева «Панк-рок. Предыстория. Прогулки по дикой стороне: от Боба Дилана до Капитана Бифхарта» – это история возникновения американского панк-рока. В нее вошли тексты о группах и исполнителях 1960-х годов, стоящих у истоков этого жанра и бросивших вызов популярной музыке того времени, – от культовых и широко известных – Боба Дилана и The Velvet Underground – до малоизвестных, но при этом неповторимых – The Shaggs. Автору удалось лично пообщаться с некоторыми музыкантами: с Эрни Бруксом из The Modern Lovers и с Джоном «Драмбо» Френчем, близким сподвижником Капитана Бифхарта. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 785(73)
ББК 85.318(3)

ISBN 978-5-17-158757-4

© Кузищев М. Ю., 2023

© Издательство АСТ, 2023

Содержание

Предисловие	7
Предисловие Владимира Ильинского	14
Прогулка первая	15
Пролог	17
«Не следуйте за вождями»: Дилан уходит в уклонизм	19
«Битломания без воплей»: первые британские гастроли	21
«Десять страниц устойчивой ненависти»: история одной песни	23
«Поток свиста и шума»: битва при Ньюпорте	25
«Что-то вроде цирка»: Дилан и The Hawks отправляются в тур	28
«Быть или не быть»: концерты и конфликты	31
«Хоронили Дилана»: возвращение в Британию	33
«Пятнадцать тяжких раундов»: последние концерты	37
Эпилог	41
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Михаил Кузищев
Панк-рок. Предыстория. Прогулки
по дикой стороне. От Боба
Дилана до Капитана Бифхарта

© Кузищев М.Ю., текст, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2024

Предисловие

Я вам расскажу о панк-роке. Это слово, которое используют дилетанты и бессердечные манипуляторы в отношении музыки, впитывающей в себя энергию и тела, и сердца, и души, и время, и мысли молодых людей, которые отдают ей то, что у них есть и все, что у них есть.

Игги Поп

В основе этой книги – радиосериал об истории панк-рока «Прогулки по дикой стороне». Он выходил на радиостанции «Эхо Москвы» в рамках еженедельной передачи «120 минут классики рока» с 2006 по 2014 годы. Однако общее с радиоциклом у этой книги только название, тематика и автор. Вся содержательная часть была написана заново – гораздо подробнее, с привлечением новейших источников, обширных архивных раскопок и собственных интервью. В то время как сериал охватывал всю историю британского и американского панк-рока 1960–1970-х годов, в фокусе внимания этой книги – только Америка и лишь часть тех исполнителей, которые начали свою подрывную деятельность в 1960-е. Но прежде чем мы основательно закопаемся в этот культурный слой, хотелось бы сказать несколько общих слов о панк-роке в целом и о том, чего следует ожидать от этой книги.

Влияние панка на современную рок-музыку (или даже смелее: на современную музыку) трудно переоценить – оно гораздо глубже и фундаментальнее, чем может показаться на первый взгляд. Столпы панк-рока и зубры прото-панка не только дали жизнь таким группам, как Green Day, «Король и Шут» или «Гражданская оборона» (при всем уважении к данным коллективам) – они смогли сделать нечто более серьезное: произвести фундаментальный слом в вековом сознании слушателей и тех, кто хотел играть музыку. После того как в 1970-е годы панк-рок вышел из подполья, стало очевидно: чтобы играть музыку, совершенно не обязательно быть виртуозом, потомственным музыкантом, обладать познаниями в области классики или врожденным чутьем к духу блюза или джаза.

Хорошо это или плохо, но панк-рок оторвал рок-музыку от ее древних корней, лишил вычурности и зауми, сделал более демократичной. Поэтому влияние панк-рока проявляется не только в таких разных, но очевидных направлениях, как гранж, хардкор, грайндкор и даже блэк-метал, но и в куда более общем подходе к созданию музыки. Наследие панк-рока использует любая инди-группа, отказывающаяся играть неизбежные блюзовые квадраты с продолжительными гитарными соло, и даже музыкант-любитель, собирающий на домашнем компьютере собственную электронную композицию – простота, минимализм, лаконичность, лоу-фай и эстетика «сделай сам» победили сложность, глубокомысленность и претенциозность. И основы этой победы были заложены панк-роком и его ценностями. Поэтому даже десятилетия спустя у многих возникает желание обращаться к истории этого направления и его действующих лиц – или же просто ругать их на чем свет стоит.

Когда я начинал делать сериал про панк-рок, мне больше всего хотелось сломать снобистский стереотип, который сложился вокруг этой музыки. Панк рассматривался (и нередко до сих пор рассматривается «серьезными» меломанами старшего возраста) как одноклеточная трехаккордная музыка, исполняемая музыкантами с зелеными волосами. Печальная правда заключается в том, что панк-рок действительно во многом пришел именно к этому стереотипу. Течение, которое пропагандировало индивидуальность, несогласительство, нонконформизм, превратилось в клише, в еще одну униформу, нередко лишенную содержания. Это не редкость в культуре – как только что-то обретает стабильное состояние, оно начинает скучнеть и вырождаться. Однако до того как панк-рок стал еще одним жанром в энциклопедии, на свет появи-

лось множество разнообразной, непохожей музыки, которая имеет не менее законное право именоваться панк-роком.

Раскапывая историю панк-течения, можно обнаружить, что немалая часть интересной и непредсказуемой музыки появилась как раз в то время, когда сам жанр был еще молодым или даже только формировался. Но здесь важную роль начинает играть география. История панк-рока в Великобритании и Америке (а именно там были созданы первые и известные на весь мир образцы панк-рока) радикальным образом отличается – как отличается друг от друга сама культура этих двух стран. Том, который вы держите в руках, посвящен Америке, где, собственно, впервые и возникли истоки музыки, впоследствии получившей наименование «панк-рок», – хотя и здесь, по соображениям объема книги, пришлось провести некую (воображаемую) черту.

Двойственность и интересная неоднозначность панк-рока во многом определяется конфликтом и взаимодействием между его «интеллектуальной» и «хулиганской» сторонами – хотя подобная классификация групп, конечно же, во многом условна. «Хулиганское» направление этой музыки началось с гаражного рока и продолжилось такими коллективами, как MC5, The Stooges и Flamin' Groovies. Автор выражает скромную надежду, что рассказ об этих музыкантах и их единомышленниках увидит свет в виде отдельной книги – как и том, посвященный прародителям британского панк-рока. Данная же книга посвящена, в первую очередь, «интеллектуальной» стороне американского панк-рока и его корней. И эта часть истории начинается, несомненно, с Боба Дилана. Да, присутствие этого исполнителя в книге со словом «панк» на обложке может показаться странным, однако, на мой взгляд, во время своего легендарного «электрического» периода Роберт Циммерман изобрел не только рок-музыку, но и стал одним из «отцов панк-рока». Из этого следует, что панк-рок фактически родился на свет одновременно с рок-музыкой, или обратное, рок-музыка родилась на свет именно в форме панк-рока – и уже одно это заключение может говорить многое о ее изначальной сути.

Для полноты картины в книгу добавлено несколько историй о музыкантах, которых можно назвать аутсайдерами или наивистами. Эти исполнители не отличались буйным нравом или нигилистическими взглядами, однако важными оказывались какие-то отдельные черты, которые они, кроме прочего, в себе воплощали. Их истории добавляют важные штрихи к общей картине, а также любопытным образом «оттеняют» более известных героев: к примеру, интересно сравнить творческий подход The Fugs со взглядами их коллег по лейблу из The Godz, а рассказ о The Shaggs образовывает неожиданную параллель с историей Капитана Бифхарта и его легендарного альбома. Все эти исполнители имели взгляды на музыку, весьма отличные от традиционных, и не боялись выступать против мнения большинства.

Теперь, собственно, о музыке. В Британии панк-рок и его корни были в большей степени культурным (в самом широком смысле) и социальным явлением. В Америке же, где традиционно не принято нагружать музыку дополнительным багажом, это в большей степени была музыка ради музыки. Такой подход особенно явно проявился в середине 1970-х на сцене нью-йоркского клуба CBGB's, которая объединила такие непохожие группы, как Television, Ramones, Blondie и Talking Heads. Все они звучали очень по-разному, а кроме того, не пытались продвигать в аудиторию какие-либо «идеи» или заявлять о себе как о представителях какого-то течения.

При этом клуб CBGB's был уже явно сформировавшейся сценой для направления, которое усилиями журнала «Punk» впервые на легальном основании стало называться панк-роком. Это была самая первая в истории панк-сцена – на пару лет опережающая британскую. История клуба CBGB's и его групп прекрасно описана в основополагающей книге «Прошу, убей меня» (издававшейся в России и, я уверен, хорошо знакомой многим читателям). Здесь же мы постараемся копнуть более ранний период истории американской музыки, относящийся к 1960-м годам.

Как хорошо известно, 1960-е годы, особенно их вторая половина, были временем оптимизма, веры в свободу и любовь, в лучшие стороны человечества. В Америке набирало силу движение за ядерное разоружение, породившее на свет культуру хиппи, протесты против войны во Вьетнаме звучали громче и громче, а чернокожее население Америки все решительнее боролось за свои ущемленные права. В Британии цвел пышным цветом и радовался жизни «свингующий Лондон», а в СССР и Чехословакии происходила «оттепель». Советский Союз отправил Юрия Гагарина в космос, а Америка – первых астронавтов на Луну, и всем казалось, что, призвав на помощь технический прогресс, население планеты может смело и дружно шагать к светлому будущему – все отдельные несправедливости скоро будут устранены, а войны – остановлены. Оптимистичному времени соответствовал и оптимистичный саундтрек – лучезарные The Beatles и The Beach Boys, или спокойные, миролюбивые хиппи со своей фолк-музыкой и возникшим из нее психоделическим роком. Многим из этих длинноволосых граждан казалось, что можно проглотить «волшебную таблетку», включить благозвучную музыку, и позитивные вибрации, возникшие в результате этого ритуального действия, сами сделают свое дело: количество мира и любви на Земле естественным путем увеличится.

Удивительным образом посреди всего этого царства благодушия и оптимизма находились редкие скептики – рок-группы, которые были чем-то недовольны, разочарованы или даже рассержены. Они выражали свой настрой в музыке, звучавшей слишком резко, грубо и неблагозвучно. Неудивительно, что большинство современников взирало на них с недоумением, с сочувствием или даже с возмущением. Столь негативные взгляды на жизнь и музыку были не в чести, так что все эти странные коллективы продолжали существовать в довольно маргинальном статусе – их альбомы ютились на нижних строчках хит-парадов (если вообще туда попадали) и получали, как правило, критические или снисходительные отзывы в серьезной музыкальной прессе. Среди сверстников и современников у них было мало единомышленников и поклонников, а редкие последователи еще просто не успели окончить школу и собрать свои собственные группы. Поэтому можно сказать, что практически все они пробивались в одиночку.

Поворотным годом декады стал 1968-й: во Франции и Америке массовые протесты были жестоко подавлены, борец за права темнокожего населения Мартин Лютер Кинг и демократ Роберт Кеннеди убиты, а Советский Союз ввел танки в Прагу и безжалостным образом положил конец «Пражской весне». По всем прикидкам, 1960-е должны были бы закончиться именно в этот момент. Можно было бы предположить, что у многих молодых людей возникнут сомнения в волшебной силе позитивных вибраций, что нигилисты из The Velvet Underground или революционеры из MC5 получат в свои ряды новых поклонников, разочарованных или рассерженных текущей ситуацией. Однако ничего подобного не произошло – движение хиппи и благодушный психоделический рок продолжали свое размеренное шествие, кульминацией которого стал многотысячный «фестиваль мира и любви» в Вудстоке, состоявшийся в августе 1969-го.

Каким бы странным это не казалось, но музыка 1960-х продолжала господствовать и в 1970-е: длинноволосые исполнители, игравшие виртуозный хард-рок и хитроумный прогрессив, на самом деле продолжали развивать все те же хипповые идеи из предыдущего десятилетия – рок-музыка должна быть просторной, импровизационной, художественной и технически изощренной. Шумные, сердитые и не очень умелые исполнители на этом фоне по-прежнему оставались в меньшинстве. Вплоть до 1974 года, когда нью-йоркский клуб CBGB's открыл двери для этих маргиналов, у них не было ни права голоса, ни собственной сцены, ни названия. Однако все это появилось потом.

Итак, можно смело сказать, что герои этой книги попали не в свое время или, говоря более красиво, опередили его. 1960-е были праздником жизни, на котором они чувствовали себя чужими, – что только усиливало ощущение изоляции.

В силу всего вышесказанного, в Америке 1960-х так и не появилось «панк-сцены» или чего-нибудь хоть немного на нее похожего. Единственным исключением было масштабное течение гаражного рока, которое по ряду признаков предвосхищало «настоящий» панк-рок (и неслучайно поэтому зачастую именуется «гаражным панком»). В остальном же имели место разрозненные, независимые, прямо-таки партизанские действия. В Нью-Йорке действовали The Fugs и The Velvet Underground, на Среднем Западе систему расшатывали MC5 и The Stooges, в Калифорнии практически в одиночку пробивались Flamin' Groovies. Почти каждая из этих команд существовала (или чувствовала себя существующей) практически в вакууме. Важную роль здесь играла и география США – бескрайние пространства, разделявшие музыкантов, создавали дополнительный эффект изоляции. Большая часть групп ощущала, что плывет против течения в гордом одиночестве, не имея рядом товарищеского плеча (редкое исключение – The Stooges, получавшие поддержку от «старших братьев» из MC5, или лидер The Modern Lovers Джонатан Ричман, «взращенный» The Velvet Underground). Немаловажно и то, что эти группы, столь лихо объединенные историками в единое течение, в реальной жизни могли на дух не переносить своих коллег или даже считать их идейными противниками (достаточно вспомнить ненависть «интеллектуала» Лу Рида к «хулиганам» из MC5). Тем ценнее проследить связи или пересечения (иногда довольно редкие) между этими героями и обнаружить, что, даже действуя в одиночку, они на самом деле являлись частью некой не очень заметной сети или паутины. Но она пока еще не могла серьезным образом портить безоблачную жизнь современников. Значимость этих музыкальных открытий стала очевидна лишь несколько лет спустя, когда 1970-е начали набирать силу – вместе с разочарованием от того, что прекрасная эпоха вместе со всеми ее мечтами сошла на нет. Стало очевидно, что новые времена требуют нового саундтрека, и в этот момент все внимание обратилось, наконец, к панк-року, который исполняли те самые вчерашние школьники, запилившие до дыр свои пластинки The Stooges или Капитана Бифхарта.

Таким образом, времена, о которых идет речь в этой книге, можно назвать доисторическими. Наши герои находились в авангарде, опережали свое время, а это на редкость неблагодарное занятие – хотя бы потому, что благодарность приходится получать не сразу же, от современников, а лишь позже, от потомков. Проку от таких благодарностей иногда не больше, чем от могильного венка. Именно благодарные потомки нарекли музыку The Velvet Underground, The Fugs, MC5, The Stooges, The Modern Lovers и Капитана Бифхарта прото-панком. Однако ценность этого термина представляется неоднозначной. С одной стороны, он легко объединяет очень разных по духу исполнителей, которые смогли предвосхитить панк-рок. Такой термин очень удобен для этой книги в качестве объединяющего термина и универсального ярлыка. Однако он имеет и обратную сторону – сама ретроспективность, заложенная в нем, указывает на «вспомогательность» этих коллективов: мол, они стали ранней, не совсем полноценной фазой развития некоего явления, которое как следует развилось и оформилось несколько позже. Эдакие «уже почти, но еще не совсем». Подобное понимание в корне противоречит взглядам автора. Хочется говорить здесь о полностью самоценных группах с собственным уникальным стилем, которые были ценны, в первую очередь, своей музыкой и своим мироощущением, а не тем, что они на кого-то там «повлияли». Именно по этой причине автор старался не злоупотреблять понятием «прото-панк» или просто «панк», а писать в первую очередь о самих исполнителях и их творчестве. Тем более что именно творчество (а не борьба за философские идеи) было смыслом жизни этих странных музыкантов – тем каналом, в который они направляли все свои силы.

Да, как уже было сказано выше, важной особенностью американских групп (почти всех, упомянутых в этой книге, за исключением идейно заряженных The Fugs и Джонатана Ричмана) была именно их «художественная» ориентированность, стремление играть музыку ради самой музыки. Это еще один слом стереотипа в отношении «панк-рока» и «панк-ориентиро-

ванной» музыки. Действительно, все эти исполнители активно экспериментировали со звучанием, развивали свой стиль и искали новые средства выражения. Именно по этой причине музыке в данной книге уделено не менее важное место, чем биографическим подробностям. Фрэнк Запа когда-то заявил, что «писать о музыке – это все равно что танцевать об архитектуре». Такое заявление представляется смелым, но не вполне справедливым – ведь музыка – это такая же часть окружающего мира, как здания, еда и красивые закаты. Почему же нельзя о ней писать? Неудивительно поэтому, что книги с музыкальной аналитикой или сопроводительными комментариями к песням и альбомам продолжают появляться и находить интерес у читателей. Я сам люблю читать подобные тексты, иногда они позволяют услышать по-новому даже хорошо знакомую музыку. В силу этого была взята смелость составить похожие комментарии и к музыке исполнителей, о которых пойдет речь. В худшем случае читатель пропустит эти рассуждения без особой потери для сюжета; в лучшем – забыв про текст, снова включит и переслушает давно знакомый альбом, получит новую порцию удовольствия и, возможно, обратит внимание на детали, которые раньше оставались незамеченными. Тогда главная цель этих описаний будет достигнута.

Мне также показалось интересным и важным включать в текст фрагменты рецензий из современных альбому журналов и газет. Даже если не все из этих критиков умеют жечь глаголом столь же беспощадно и захватывающе, как Лестер Бэнгс, архивные рецензии дают совершенно уникальное знание – возможность понять, как слышали эту музыку современники, какие ассоциации и ощущения она у них вызывала. Без этого понимания, в свою очередь, не получится до конца понять реакцию, с которой та или иная группа сталкивалась на концертах, понять причины успеха или неуспеха ее пластинок, а также оценить новаторство музыкантов (или отсутствие оно).

Говоря о цитатах из прессы, хочется подробнее сказать об источниках, использованных при работе над книгой. В первую очередь, это собственная, по большей части англоязычная библиотека автора, накопленная им за годы работы над эфирным панк-сериалом и исправно пополнявшаяся с тех самых пор. В каждом случае я старался проштудировать все доступные библиографические источники – тем более что новые книги по этой теме продолжают выходить ежегодно (это, кстати, является хорошим показателем интереса зарубежных читателей и современных западных музыкальных ценностей: если счет обзорных книг по старому хард-, прогрессив- и джаз-року идет на редкие единицы, то новые книги о панк-роке выходят практически каждый год – хотя многие из них, увы, оказываются откровенно пустопорожними). Стоит заметить, что даже в этом изобилии нет книги, которая была бы полностью сосредоточена на нашей теме, – корнях американского панк-рока 1960-х годов.

Еще одним, не менее важным источником цитат стала все та же англоязычная пресса – как архивная, так и современная. В этой части работы очень помог портал "Rock's Backpages" – крупнейший электронный архив англоязычной музыкальной прессы. Во всех случаях я считал важным давать ссылку на источник – должен признать, меня изрядно раздражают труды некоторых отечественных авторов, изобилующие пассажами в духе «как он говорил в многочисленных интервью...» или «как хорошо известно автору, изучившему множество зарубежных источников...». Любой аргумент, претендующий на авторитетность, должен иметь документальное подтверждение – особенно в нынешнее время многочисленных «фейков». Во многих случаях мне казалось важным воспроизвести цитату музыканта дословно, чтобы точнее отразить его отношение или настроение. Кроме того, отсылки к источникам дают возможность читателю произвести самостоятельное исследование и составить собственное мнение. Тем более что среди этих источников встречаются действительно блестящие, глубоко проработанные и хорошо написанные работы, заслуживающие упоминания. В отдельных случаях я считал важным выделить такие книги непосредственно в тексте, чтобы подчеркнуть их уровень и значимость труда, проделанного автором.

Если говорить о цитатах музыкантов, то неизбежно возникает вопрос о собственных интервью, которые взял (или мог бы взять) автор этой книги. Таких интервью здесь действительно немного. В первую очередь это связано с темой повествования: многие из его героев, к сожалению, уже умерли или добились по-настоящему звездного, недостижимого статуса; многие ушли на заслуженный отдых и оборвали связи с внешним миром. При написании книги я не ставил себе цель выжать максимум из спикеров. Перекопав сотни архивных интервью с музыкантами, можно найти ответ практически на любой вопрос, который может оказаться интересным в разрезе данной – в первую очередь обзорной – книги. Более того, нередко можно обнаружить, что один и тот же вопрос повторяется от одного интервью к другому, и чем дальше, тем больше музыкант теряет к нему интерес, начиная отвечать все более формально. Тем не менее я предпринял (насколько это возможно из далекой России) ряд попыток достучаться до живых участников тех событий. В некоторых случаях (например, с Уэйном Крамером и его непробиваемой пиар-службой) мне так и не удалось добиться ответа, некоторые другие музыканты с готовностью пошли на контакт и сообщили интересные подробности. Очень приятной и интересной оказалась продолжительная беседа с Эрни Бруксом из The Modern Lovers, не менее здорово было получить ответы на важные вопросы от Джона «Драмбо» Френча, близкого сподвижника Капитана Бифхарта. Хочу поблагодарить их за участие и неравнодушие.

Работая над книгой, я старался с максимальной тщательностью выверять и сравнивать по разным источникам каждое утверждение и каждую дату. Неизбежно во многих случаях я обнаруживал расхождения и несоответствия. Ситуация, когда разные участники одних и тех же событий излагают их историю по-разному, не является редкостью – кто-то просто подзабыл детали за давностью лет, а кто-то решает личные задачи и занимается ревизионизмом. В самых значимых случаях я старался обозначать такие противоречия: «Музыкант А рассказывает, что... в то время как музыкант Б видит ту же историю по-другому...». К сожалению, от ошибок никто не застрахован, а новые подробности древних событий появляются весьма регулярно (пока еще живы, к счастью, многие из участников этих событий), поэтому я уверен, что пытливые читатели найдут в этой книге неизбежные фактологические ошибки. Прошу не судить меня слишком строго и направлять любые замечания и пожелания посредством электронных средств связи или социальных сетей. Я буду благодарен любым откликам.

Каждая из «Прогулок» является практически независимой от остальных – а это значит, что главы книги можно читать в любом порядке или выборочно. Тем не менее, чтобы представить историю всех этих музыкантов в виде единого исторического процесса, в конец книги добавлен очень важный, на мой взгляд, раздел с хронологией ключевых событий – как музыкальных, описываемых в этой книге, так и некоторых других, вошедших в учебники новейшей истории. Хронологическая таблица позволяет убедиться, что в большинстве случаев истории, описываемые в этой книге, развивались не последовательно, а параллельно, и несмотря на всю свою обособленность, были частью общего исторического процесса.

Но все же данную книгу ни в коей мере не следует рассматривать как учебник по истории рок-музыки или научный труд; скучная книга о нескучной музыке – это серьезное преступление перед такой музыкой и теми, кто ее играл. В этом отношении подзаголовок «История панк-рока» представляется неизбежным злом, которое, хочется верить, поможет привлечь к книге читателей, но не разочарует их. Все эти условные ярлыки хочется использовать лишь как повод, чтобы объединить под одной обложкой очень разных исполнителей, которые, тем не менее, имели определенное сходство в жизненных ценностях и подходах к работе над музыкой. Надеюсь, что книга сможет передать это сходство не самым явным и буквальным образом. И именно так, если уж на то пошло, определит крайне условное понятие «панк-рока» – через ощупывание этого громадного слона с разных сторон. Хочется, чтобы книга смогла дать читателю набор точек – а уж каким образом соединять их и какой рисунок в итоге получится, зависит только от него самого.

В конце концов это лишь начало истории. Давайте же отправимся гулять по дикой стороне!

Предисловие Владимира Ильинского

Скажу сразу: мы с автором смотрим на музыку «панк» с диаметрально противоположных точек зрения. Но поскольку то, что сейчас стало книгой, замышлялось как часть нашей совместной музыкальной программы («120 минут классики рока»), я после некоторых колебаний согласился на предложение дяди Миши (именно так он звался в эфире) затронуть в передаче и эту тему – ведь изначально программа предполагала максимальное разнообразие музыкальных стилей и направлений. Однако я поставил условие: два-три эфира, не больше. И дядя Миша взял под козырек: конечно, мол...

Но прошли два, а потом и три эфира, и конца не было видно. «Сколько же еще тебе нужно!?» – спрашивал я, а дядя Миша уходил от ответа: «Сам пока не знаю».

Договорились, по-моему, о десяти. Я дал слабину, сказались, видимо, мои личные симпатии... нет, не к панку, как вы понимаете, а к соведущему, а ныне автору. И дядя Миша моей слабостью воспользовался по полной. Десять эфиров превратились в пятнадцать, потом в двадцать, тридцать, и сериал перевалил за сорок. По сути он превратился в какую-то «Санта Барбару». И все это при моем молчаливом согласии. Время от времени я, конечно, трагически восклицал: «Ну сколько можно!?!», на что дядя Миша отвечал, поднимая глаза к небу, прямо как Святой Йорген: «Нет, я, конечно, могу все прекратить, если ты настаиваешь...» И все продолжалось.

Теперь вы имеете возможность прочесть то, что пропустили на радио. Но, как говорилось в одном известном фильме: «Официально заявляю, что за все, что здесь сегодня было, я лично никакой ответственности не несу».

*Моей маме Ольге Николаевне
С благодарностью за терпение, которое превратилось в любовь к
этой музыке.*

Прогулка первая

Боб Дилан: сладкая месть

Две самые громкие вещи, которые я слышал в своей жизни, – это товарный состав и Дилан с The Band ^[1].
Марлон Брандо



Пролог

Анализируя в многочисленных исследованиях воскресный вечер 25 июля 1965 года, историки до сих пор не могут сойтись во мнении: действительно ли Боб Дилан прибыл в Нью-порт, имея твердое намерение выступить с «электрической» группой?

Ежегодный Ньюпортский фолк-фестиваль был основан в 1959 году, и с тех пор превратился не только в бастион фолк-музыки, но и в трибуну движения за гражданские права. Дилан дебютировал на фестивале в 1963 году. Это была заключительная часть концерта – и самая памятная. Отыграв небольшой акустический сет, он уступил место фолк-трио Peter, Paul & Mary, которые исполнили свою версию дилановской "Blowin' In The Wind", после чего под оглушительные аплодисменты пригласили на сцену автора, а также других лидеров фолк-движения – Пита Сигера, Джоан Баэз, Теодора Бикеля и вокальную группу The Freedom Singers. Выстроившись на сцене в единую цепь и скрестив руки, музыканты исполнили проникновенную версию "We Shall Overcome" – и не приходится сомневаться, что в этот момент у многих зрителей подкатил к горлу ком.

Увы, к 1965-му году в этом прекрасном единстве были заметны серьезные трещины. Смуту начал 27-летний Питер Ярроу – тот самый Питер из Peter, Paul and Mary. Он входил в оргкомитет фестиваля, который в 1965-м включал, среди прочих, Тео Бикеля (41 год), фолк-певицу Джин Ритчи (42 года), Пита Сигера (46 лет) и известного фольклориста Алана Ломакса (50 лет). В программе фестиваля значились выступления известных фолк-героев, уважаемых исполнителей блюза, госпела и кантри, а также аутентичных исполнителей самой что ни на есть «корневой» музыки. Ярроу же имел дерзость пригласить в это респектабельное общество юнцов из группы The Paul Butterfield Blues Band. Они играли энергичный электрический блюз и только начали работать над своим дебютным альбомом. Дополнительной остроты ситуации придавал тот факт, что менеджером Peter, Paul and Mary, а значит, и Питера Ярроу, был одиозный персонаж по имени Альберт Гроссман, имевший планы взять под свою опеку группу Баттерфилда. Консервативное фолк-сообщество считало Гроссмана расчетливым и нахальным дельцом, который зарабатывает деньги на музыке протеста, при этом подвергая растлению честных фолк-исполнителей своими богемными вечеринками и немалыми гонорарами. По словам продюсера Джо Бойда, ходили слухи, что в погребке у Гроссмана «с тщанием знатока и ценителя была собрана самая забористая марихуана со всех уголков земного шара»^[2]. Среди тех, кого Гроссман подвергал «растлению», были не только Peter, Paul and Mary, но и Боб Дилан – главная надежда американской фолк-сцены. Теперь же получалось, что Гроссман, действуя через Ярроу, пытается протащить «своих».

В конечном счете оргкомитет сдался и скрепя сердце позволил The Paul Butterfield Blues Band выступить на ньюпортском фолк-празднике. Однако первое же их выступление, состоявшееся в субботу, 24 июля (на третий день фестиваля), привело к скандалу. Алан Ломакс недовольно наблюдал за тем, как на маленькую сцену блюзовой «мастерской» выгружались батареи колонок и усилителей. Когда Ломакс вышел к микрофону, чтобы объявить выход 22-летнего Баттерфилда сотоварищи, его сарказм был очевиден. Звукорежиссер Пол Ротшильд рассказывал, что Ломакс вспомнил «прекрасных блюзменов, которым приходится находить себе старую коробку от сигар, прикреплять к ней палку, цеплять струны и сидеть под деревом, исполняя блюз для самих себя», после чего перешел к сути дела: «Сейчас вы услышите группу молодых ребят из Чикаго с электрическими инструментами. Давайте посмотрим, умеют ли они вообще играть на такой аппаратуре»^[3]. Когда Ломакс сошел со сцены, ему пришлось пройти мимо Гроссмана, который недовольно бросил: «Это была хрень какая-то, а не представление группы, Алан!». Ломакс отпихнул Гроссмана, и в следующий момент вся благовоспитанная публика

увидела, что «двое дородных седовласых мужчин»^[4], сцепившись, начали кататься в пыли. Но, как показали дальнейшие события, это был лишь первый порыв надвигавшейся бури.

Главную интригу фестиваля представляло выступление Боба Дилана. Среди зрителей ходили самые разные слухи о местонахождении народного фолк-героя и о той программе, которую он представит зрителям. «Круги возбуждения пошли среди молодых городских любителей фолка; домыслы висели над фестивалем, будто облако амфетаминового газа», – вспоминал Бойд. Впрочем, беспокойство любителей фолка вполне можно было понять – Боб уже долгое время отказывался «шагать в ногу» и подавал в окружающую среду довольно странные сигналы.

«Не следуйте за вождями»: Дилан уходит в уклонизм

К концу 1963 года Дилан был признан новым лидером фолк-движения, новой надеждой идеологов протеста и борцов за мир; он был поэтом-лауреатом, к ногам которого сыпались всевозможные награды и почести. Однако, получая в декабре награду за свои заслуги от Чрезвычайного комитета гражданских свобод (Emergency Civil Liberties Committee), он обрушился на зрителей с язвительной речью, сообщая, что «это мир молодых», что аудитории следует «быть на пляже», вместо того чтобы просиживать свои штаны на этом официальном мероприятии, и (намекая на возраст и лысины присутствующих) объявил, что хотел бы увидеть в зале людей с волосами. Разразился скандал, и Дилану пришлось извиняться за свое поведение в открытом письме. Письмо, однако, больше напоминало не извинение, а обещание продолжать в том же духе: «Я автор и певец слов которые я пишу я не рупор и не политик / и мои песни говорят за меня потому что я сочиняю их / в одиночном заключении своего сознания и мне не нужно справляться ни с кем / кроме смг себя»¹. Подобный выплеск можно было бы списать на лишнюю рюмку или приступ дурного настроения и не беспокоиться – коль скоро новые пластинки вспылчивого музыканта продолжали соответствовать духу протестного движения. Однако вскоре он начал обозначать свой уклонизм не только в письмах, но и в песнях.

Боб Дилан (1964): «Я не хочу больше сочинять для людей. Понимаете – быть рупором. Я хочу писать изнутри» [6].

В августе 1964 года, после серьезного, правдивого и безжалостного альбома "The Times They Are A-Changing", Дилан выпустил довольно легковесную и, казалось, нарочито неряшливую пластинку "Another Side Of Bob Dylan". После всех своих сердитых и злободневных песен Боб зазвучал неожиданно лирично, весело и чудно. Новые песни отражали новые увлечения Дилана: психоделический наркотик ЛСД, группа The Beatles, а также немка по имени Криста Паффген (известная как Никко) – Боб провел с ней приятный отпуск в Европе. Битлы, с которыми Дилан познакомился лично вскоре после Никко, уже давно поражали его своими песнями. Несколько лет спустя он заявлял, что The Beatles «делали то, чего никто не делал. Их аккорды были дикие, просто дикие. А их вокальные гармонии оправдывали все это... Я знал, что они показывают направление, в котором должна двигаться музыка»^[7]. Влияние был обоюдным: теперь не только Джон Леннон по совету Дилана начал «прислушиваться к словам»^[8], но и сам Дилан внял призыву "I Want To Hold Your Hand". Открывая свой новый альбом, он сообщал: «Все, что я хочу – дружить с тобой».

Чтобы понять, какую волну возмущения вызвала даже такая, сугубо акустическая пластинка, как "Another Side Of Bob Dylan", достаточно почитать открытое письмо, опубликованное в фолк-журнале "Sing Out!" («Запевай!») редактором Ирвином Силбером: «...Ты заявил, что ты никогда не был исполнителем песен протеста... но любой сочинитель, который пытается честно глядеть на реальность, в этом мире обречен сочинять "песни протеста"... Американская Машина Успеха пережевывает и выплевывает по одному гению в день, и она по-прежнему ненасытна... Посредством сомнительной популярности, быстрых денег и статуса [истеблишмент] лишает исполнителя возможности действовать и развиваться. Этого процесса нужно постоянно остерегаться и бороться с ним. Задумайся об этом, Боб»^[9].

К сожалению, Боб, видимо, не выписывал журнал "Sing Out!" или просто не хотел задумываться. В марте 1965 года он пошел еще дальше – выпустил свой первый лонгплей с электро-

¹ При переводе предпринята попытка сохранить авторскую орфографию и пунктуацию (кстати, вполне напоминающую дух современных сетевых авторов).

гитарами и ритм-секцией². Одна сторона альбома "Bringing It All Back Home" была электрической, другая – акустической. Это были уже не шутки. Первый же номер звучал как зуботычина всем защитникам фолка – или как песня протеста против песен протеста. Ритм и настроение композиции "Subterranean Homesick Blues" многое заимствуют у старинного рок-н-ролла "Too Much Monkey Business" Чака Берри, однако у Дилана и продюсера Тома Уилсона получилась гораздо более злая и «заряженная» запись. В то время как Берри обогащает свою композицию многочисленными ритмическими сбивками, "Homesick Blues" отличает беспощадный и однообразный бит – и такой же монотонный вокал: Дилан как из пулемета равнодушно поливает слушателя очередью едких, ритмичных, парадоксальных, сюрреалистических образов, посланий и ассоциаций; что-то на тему козней правительства, разгона протестов, прослушки телефонов, подозрительных людей в штатском и запрещенных манипуляций с сиропом от кашля³. Строчки песен протеста, рок-н-ролла Чака Берри и прозы Керуака оказывались перемолоты и замешаны в единый коктейль на основе сарказма, паранойи и амфетаминов, изливающийся сплошным потоком сознания. Они сменяют друг друга, словно карточки-подсказки в знаменитом киноролике, снятом на эту песню режиссером Д.А. Пеннебейкером.

Это был текстовый коллаж, словно вдохновленный «методом нарезок» Уильяма Берроуза; настоящая встряска и прочистка мозга для всех честных фолк-любителей, которые были просто не в состоянии воспринимать такое количество разрозненных и парадоксальных образов и слов за единицу времени. Такая песня разрывала шаблоны, сбивала с ног, лишала опоры. «Не следуйте за вождями, лучше следите за парковочными счетчиками», – язвил Дилан. Группа, сопровождающая Боба, звучит небрежно и расхлябанно – кажется, что музыка удерживается вместе одной лишь волей и концентрацией Дилана, его амфетаминовым угаром. "Subterranean Homesick Blues" не имела ничего общего с борьбой за мир или движением за гражданские права. Это был настоящий контркультурный гимн – с той оговоркой, что контркультура лишь зарождалась в американском обществе, бурлившем примерно так же, как напичканная образами и ассоциациями песня Дилана или запрещенные вещества в какой-нибудь домашней лаборатории.

Не менее дерзко и громко звучала разухабистая "Maggie's Farm", записанная «с лета» – то есть с первого дубля. Текст про нежелание гнуть спину на чужой ферме превращался в нечто большее, чем «оммаж» негритянским кантри-блюзам – в сердитом исполнении Дилана это был не побег, а бунт; орудие эксплуатации, гневно брошенное к ногам эксплуататора.

Характерно, что именно "Maggie's Farm" и "Subterranean Homesick Blues" были удостоены чести представлять альбом "Bringing It All Back Home" на синглах. И если первая так и не попала в американские хит-парады, то "Homesick Blues" стал первой в истории сорокапятой Дилана, попавшей в чарты на его родине (пусть даже на скромное 39-е место⁴). Определенно, все говорило о том, что Боб Дилан начинает покорять поп-рынок.

² Первой «электрической» пластинкой Дилана был малоизвестный рокабилли-сингл "Mixed-Up Confusion", вышедший в декабре 1962 года, не имевший успеха и воспринятый как недоразумение.

³ Строчка про Джонни, который «возится с лекарством в подвале» обозначает процесс дистилляции кодеина (опиата) из сиропа от кашля – нередкую практику для 1965 года.

⁴ Интересно отметить, что даже такие очевидные «нетленки», как "Blowin' In The Wind" и "The Times They are A-Changing" не попадали в хит-парад США. Это лишний раз говорит о том, что поп-музыка и американское фолк-движение существовали в совершенно разных мирах.

«Битломания без воплей»: первые британские гастролы

Великобритания тоже ловила волну. Когда в конце апреля 1965 года Дилан приехал туда на первые полноценные гастролы⁵, его ожидал бурный прием – череда пресс-конференций и полуночных вечеринок. Атмосферу тура лучше всего передает документальный фильм «Не оборачивайся» ("Don't Look Back") режиссера Пеннебейкера. Можно видеть, как Боб подвергается атаке британских журналистов и представителей богемы, которым он был интересен, в первую очередь как новая знаменитость. «Ваши поклонники понимают хоть слово из того, что вы поете?», – честно спрашивает Боба известная журналистка Морин Клив, в то время как пожилая состоятельная пара приглашает музыканта посетить их поместье. Погруженный в этот водоворот, Дилан поначалу кажется похожим на смешливого школьника – есть ощущение, что ситуация его искренне забавляет. Можно видеть, что Бобу передается всеобщее оживление, однако при этом он никогда не выглядит полностью погруженным в обстановку, постоянно и деликатно ускользая от любых попыток представить его «рупором поколения» или втянуть в какие-то игры.

Окруженный постоянным и навязчивым вниманием англичан, Дилан довольно быстро начал терять терпение, и вскоре взял за привычку «троллить», испепелять и унижать самых навязчивых и бестактных собеседников своей язвительностью – остроумной, изобретательной и беспощадной. Было очевидно, что 23-летний музыкант получал удовольствие от того, что даже взрослые люди в беседе с ним выглядели как неуверенные школьники. «Боб вел себя просто отвратительно – но при этом блестяще. К тому моменту я уже поняла, что в беседе он может кромсать людей на кусочки...»^[10], – вспоминала пиарщица Антеа Джозеф, сопровождавшая Дилана во время британских гастролей⁶. Сам Дилан находил достаточно эпитетов в отношении местных журналистов: «Они задают неправильные вопросы в духе "Что ты ел на завтрак" или "Какой у тебя любимый цвет", в таком духе. Газетные репортеры – это просто отсталые авторы, романисты-неудачники. Они не задевают меня тем, что вешают на меня ярлыки. У них у всех есть готовые представления обо мне, так что я просто им подыгрываю»^[11]. Однако временами Боб уставал подыгрывать. После того как серьезному журналисту из Time удалось как следует поддеть его своими бестактными вопросами («Вас действительно волнует то, о чем вы поете?»), рассерженный музыкант пошел еще дальше: отбросив свою насмешливую учтивость, он продемонстрировал недюжинный апломб: «Я не фолк-сингер, но вам этого не понять! Я пою не хуже Карузо!».

В те моменты, когда Дилана не осаждали журналисты, он подвергался нашествию лондонской золотой молодежи, которая была абсолютно уверена, что самый главный фолк-поэт Америки хочет куролесить ночь напролет (на самом деле он активнее тянулся к печатной машинке, которая всегда была рядом, чем к новым знакомствам). Вечера в гостинице регулярно превращались в лихие сборища, на которых было полно как всевозможных прихлебателей, стремившихся самоутвердиться, так и настоящих знаменитостей. Сопровождавшая Дилана Джоан Баэз имела привычку петь при каждом удобном случае (даже когда Дилан усаживался за свою машинку), а юная поп-дива Мэриэнн Фэйтфулл, наследница Габсбургов и Леопольда фон Захер-Мазоха, просто тихо сидела в углу. Наркотики, как и девушки, тоже всегда были в зоне доступа – и они отнюдь не делали Дилана спокойнее. Нико, еще одна из многочис-

⁵ В 1964 году Дилан дал в Британии только один крупный концерт – его выступление в «Роял Фестивал-холл» было встречено такой овацией, с которой Боб никогда не сталкивался в родной Америке.

⁶ Ценным собранием свидетельств о Дилане является биография "Bob Dylan: Behind The Shades". Ее автор – Клинтон Хейлин, дотошный архивист, а также эрудированный и проницательный автор, специализирующийся не только на Дилане, но и на истории панк-рока.

ленных спутниц Боба, вспоминала, что во время богемных сборищ Дилан «выглядел ужасно. Он, как водится, был полностью удалбан, мрачен и спесив»^[12]. Фильм «Не оборачивайся» зафиксировал момент, когда не очень трезвый Дилан слетает с катушек во время вечеринки в роскошном номере отеля «Савой» – его терпение лопнуло после того, как один из перебравших гостей, запершись в ванной, начал швырять в окно роскошные стеклянные полки. Не очень высокий Боб, выставив грудь колесом, начинает по-пацански «прессовать» и допрашивать подозреваемого: «Кто бросил чертово стекло на улицу?! Мать твою, я сам не собираюсь огребать за это! Или ты мне скажешь, кто это сделал, или свалишь отсюда на хрен!»

В то же самое время концерты Дилана проходили с настоящим триумфом. Бобу удавалось сотворить с англичанами то, что не удавалось даже Битлам. «Дилан обладал способностью создавать гробовую тишину. Даже шумные фанаты поп-музыки были повергнуты в молчание его словами, честностью его исполнений»^[13], – свидетельствовал музыкальный журналист Рэй Коулмен. Его репортаж с концерта, опубликованный в музыкальной газете Melody Maker, был остроумно озаглавлен «Битломания без воплей». Под впечатлением пребывала даже более серьезная британская пресса. «Есть лучшие певцы, лучшие гитаристы, лучшие исполнители на гармонике и лучшие поэты. Но нет другого 23-летнего молодого человека, который мог бы проделать все это даже со слабым подобием такой же силы, оригинальности и огня»^[14], – восторгался Daily Telegraph.

Рэй Коулмен: «Когда этот хрупкий, серьезный и очень непримечательный человек вышел на сцену, имея при себе лишь гитару, семь гармоник и два стакана воды, воцарилась тишина. После каждой песни зрители аплодировали – громоподобно. Никаких криков, свиста или разговоров. Аплодисменты выключались почти механически, словно их закупоривали»^[15].

Можно было бы предположить, что и сам Боб, устав от светской жизни, отводил душу на концертах, общаясь с преданными зрителями и исполняя свои песни, однако это было не так: «Я все делал как надо – пел, играл на гитаре. Это был беспроектный вариант... Меня это очень утомляло... Я знал, что сделают зрители, как они будут реагировать. Все было на автомате»^[16]. Имея при себе только акустическую гитару, Дилан не мог атаковать публику своими новейшими боевиками вроде "Subterranean Homesick Blues" или "Maggie's Farm"; концертная программа была наполнена фолк-атавизмами вроде "The Times They Are-a Changing", "With God On Our Side" или дружелюбными хитами вроде "All I Really Want To Do".

К концу тура Дилан, похоже, ненавидел прессу, ненавидел мир знаменитостей и, что немаловажно, ненавидел самого себя. Из огня да в полымя: сбежав из лагеря фолк-исполнителей, он обнаружил себя в лагере поп-звезд, которые жаждали записать его в свои ряды. Дилану, который всегда стремился оставаться аутсайдером, теперь приходилось искать пути к бегству: «Я собирался завязать с пением. Я был опустошен. Я играл много песен, которые не хотел играть. Я пел слова, которые не хотел петь, – честно сообщал он журналистам несколько месяцев спустя. – Очень утомляет выслушивать, как тащатся от тебя другие люди, если ты сам от себя не тащишься»^[17]. Весной 1965 года Боб работал над поэтическим сборником и всерьез подумывал о том, чтобы переквалифицироваться из музыкантов в поэты.

«Десять страниц устойчивой ненависти»: история одной песни

Не исключено, что Дилан претворил бы свое желание в жизнь, но ему помешало его же собственное произведение. Действительно, поначалу оно казалось более подходящим для книги, чем для альбома. Но уже тогда эмоциональный оттенок этого текста был совершенно очевиден: «Когда оно было длиной в десять страниц, то никак не называлось. Просто ритмическая штукавина на бумаге, вся про мою устойчивую ненависть, направленную на некий вопрос, который был честным. В конце это была уже не ненависть; я говорил кому-то что-то, что он не знал, говорил, что ему повезло. Мечь, вот более точное слово»^[18]. Однако из десяти страниц «устойчивой ненависти» родилась, вероятно, самая прославленная песня Боба Дилана – и именно эта песня навсегда вернула его в музыку: «Я обнаружил, что пишу эту песню, эту историю, этот долгий поток блевотины примерно на двадцать страниц, и из этого я взял "Like a Rolling Stone"... После того как я ее написал, мне больше неинтересно было сочинять роман или пьесу»^[19].

До сих пор Дилан так и не поведал миру, кто же стал мишенью его мести и его песни. Исследователи называют разные кандидатуры – в их числе неизменно оказываются Джоан Баэз, Мэриэнн Фэйтфул, Энди Уорхол, Эди Седжвик или даже сам Боб. Но очевидно одно: излив свой яд на бумагу и осознав, что получил не поэму, а текст новой песни, Дилан снова ощутил себя музыкантом. "Like a Rolling Stone" была записана 16 июня 1965 года и выпущена на сингле месяц спустя. Гитарная партия на записи принадлежала 21-летнему Майку Блумфилду, специально приглашенному Диланом. Продюсером, в последний раз для Дилана, выступил Том Уилсон, а запоминающуюся партию органа (вопреки воле продюсера) исполнил гитарист Эл Купер. Молодой человек сумел попасть на запись в последний момент, задействовав свою хитрость и настырность, однако его запоминающаяся партия стала тем финальным ингредиентом, которого песне не хватало до полного совершенства.

С первым ударом малого барабана Дилан как будто с ноги вышибает дверь из тесноты и духоты студии на широкий и просторный хайвэй, по которому катится и катится неостановимо этот музыкальный восторг. "Like a Rolling Stone" звучит как поток свежего воздуха, бьющий в лицо, как первый момент наслаждения только что обретенной свободой, как торжество – и как сладкая мечь. И кажется, что Дилан пьет ее вздохом, с упоением, ощущая себя на гребне волны этого потока, несущего его вперед от куплета к куплету – один язвительнее другого: «Люди говорили, берегись красотка, упадешь – расшибешься / А ты думала, они шутят... Что-то теперь твоей гордости поубавилось!». Боб наконец-то получает возможность припомнить героине песни все, что накипело у него за долгое время. С легкой небрежностью он набрасывает безупречный ритм своих насмешливых и саркастических строчек, в которых он (словно муравей из басни) припоминает «стрекозе», загадочной «мисс Одинокой», всю ее прежнюю, легкую и красивую жизнь. К концу каждого из куплетов, когда чаша терпения переполняется, интонация Дилана взлетает вверх протяжной и гнусавой нотой – чтобы разрешиться торжествующей кульминацией знаменитого припева. "How does it feel!?" («Ну и как тебе теперь!?!») – в этом вопросе ощущается не только злорадное чувство расплаты, но и радость собственного освобождения, словно вместе со своей героиней автор и сам сбросил утомившие его оковы, ощутил себя полностью свободным, невидимым и неуязвимым для всех, кто так долго вытягивал из него соки.

"Like a Rolling Stone" – это не просто Дилан, восставший из пепла, это подлинный момент рождения рок-музыки, которая, наконец, нашла свой язык, обрела волю и теперь ощущает перед собой бескрайний горизонт. Можно бесконечно анализировать текст "Like a Rolling

Stone" и ее гармонии, но суть неизбежно будет ускользать от любого анализа, потому что, как и в случае с каждым, подлинно великим произведением, это песня представляет собой нечто большее, чем простая сумма ее составляющих. Позволим себе сформулировать так: "Like a Rolling Stone" остается вечной, вневременной песней, потому что зафиксировала в себе ощущение абсолютной свободы.

«Поток свиста и шума»: битва при Ньюпорте

"Like a Rolling Stone" была выпущена на сингле во вторник, 20 июля 1965 года. А в пятницу, 23 июля, Дилан прибыл в Ньюпорт, чтобы в третий раз выступить на ежегодном местном фестивале. К тому моменту, как музыкант ступил на территорию фолк-праздника, "Like a Rolling Stone" уже вошла в чарты и звучала из каждого окрестного радиоприемника. Боб оказался в интересной ситуации – громкий рок-хит на всех радиостанциях и консервативный фолк-фестиваль на повестке дня. Все указывало на то, что ньюпортский «Титаник» двигался прямым курсом на дилановский рок-айсберг. Массы зрителей были взбудоражены ожиданиями, прогнозами и слухами. Собирается ли Боб воспроизводить на фолк-сцене свою электрическую атаку? Может, он исполнит акустическую версию песни? Однако в компании с Диланом на мероприятие прибыл всего лишь один музыкант, Эл Купер, поэтому неопределенность сохранялась. На обширной территории фестиваля располагались маленькие площадки («мастерские»), а также главная сцена, на которой проходили вечерние выступления. Дилану предстояло дать один концерт на сцене «мастерской» (в субботу), и один – на главной сцене (во время грандиозного воскресного финала).

Напряжение стало нарастать после того, как Дилан вышел на маленькую сцену «сочинительской мастерской», чтобы исполнить сольный акустический сет. Джо Бойд вспоминал: «Вокруг "сочинительской мастерской" собралась такая огромная толпа, что под угрозой оказались остальные мастерские. Люди начали жаловаться: "Сделайте погромче Дилана, нам мешает банджо с соседней сцены". Это сильно не соответствовало тем принципам, которые продвигал фестиваль»^[20]. Вопреки ожиданиям Дилан не стал пытаться воспроизвести в акустике свой новый хит. Вместо этого он исполнил несколько более мирных песен и, улыбнувшись, сошел со сцены под радостные овации огромной толпы; его машина тут же была окружена поклонниками. Однако выступление на сцене «сочинительской мастерской» было только «затравкой» – все ждали воскресного вечера. Теперь интрига вокруг этого выступления стала еще напряженнее.

Спустя несколько часов после акустического выступления Дилана случился известный инцидент в «блюзовой мастерской». По воспоминаниям роуди Джонатана Тэплина, Дилан наблюдал всю драму, развернувшуюся вокруг выступления The Paul Butterfield Blues Band, и был возмущен не менее Гроссмана. Тэплин рассказывал, что Дилан тут же принял решение «бросить перчатку»: «[Он был настроен в духе:] "Если они думают, что смогут вырубить здесь электричество, то пошли они на хрен". Под влиянием момента он тут же заявил, что выступит с электричеством»^[21]. И не просто с электричеством, а в компании Эла Купера и членов группы Пола Баттерфилда – гитариста Майка Блумфилда и ритм-секции в составе Джерома Арнольда и Сэма Лея. Решение было довольно смелым: уже завтрашним вечером Дилану предстояло выступить на главной сцене фестиваля, а музыканты The Paul Butterfield Blues Band, при всей их одаренности, не привыкли к ритмически сложной музыке, которую тогда играл Боб. Последовала ночь совместных репетиций, и к рассвету, по воспоминаниям Блумфилда, их сводный ансамбль звучал «ужасно»^[22]. Боб, однако, имел другое мнение – или просто не слишком задумывался о подобных мелочах. Вечером 25 июля Дилан со своей новой группой вышел на сцену Ньюпортского фолк-фестиваля с электрической группой и начал свое выступление с песни "Maggie's Farm".

По поводу того, что случилось дальше, и по сей день спорят не только историки, но и очевидцы. Едва ли не самый красочный отчет о событиях той ночи предоставил Джо Бойд – ныне

знаменитый продюсер и автор блестящей автобиографии «Белые велосипеды»⁷, а в то время – 22-летний тур-менеджер и звукоинженер. Вместе с коллегой Полом Ротшильдом он отвечал за звук на Ньюпортском фестивале. Во всех своих показаниях Бойд продолжает уверенно утверждать: во время электрического дебюта Дилана звук был выстроен настолько хорошо, насколько это было возможно в 1965 году: «...Когда прозвучала первая нота "Maggie's Farm", по нынешним меркам это было не так уж громко, но по тогдашним меркам это была самая громкая штука в истории. Дело было не только в музыке, не только в том, что он [Дилан] вышел и сыграл с электрической группой... Это был мощный, ядрено смикшированный и отлично исполненный рок-н-ролл»^[23].

Однако были и другие мнения. Тони Гловер, друг и земляк Боба, который находился в толпе, считал, что «мощь и энергия были на месте, но проблема заключалась в том, что звук по сути был отстойным... Вокал и гитара то появлялись, то пропадали в миксе, а клавишных практически не было слышно. Я слышал, как люди кричали: "Сделайте погромче голосс!" или: "Не слышно клавиш!" – и все в таком духе»^[24].

Джек Хольцман: «Мы слышали музыку с осмысленными текстами и рок-битом... Все черты музыки, не пересекавшиеся долгие годы, за мгновение схлопнулись в единое целое... И тут внезапно мы услышали недовольное гудение зрителей... Оно превратилось в поток свиста и шума. Это было очень странно» ^[25].

Что же произошло на самом деле? Современным поклонникам Дилана остается только гадать и спорить, а также завидовать тем, кто видел все своими глазами. Однако у нас есть и преимущество: черно-белая кинохроника режиссера Мюррея Лернера сохранила историческое выступление в идеальном качестве. Луч света выхватывает из темноты только Дилана – вся остальная группа остается скрытой в темноте. Исполняя текст о том, что он больше не хочет гнуть спину на старую Мэгги, Боб выглядит спокойным, уверенным, равнодушным. Даже в черной кожаной куртке он совершенно не похож на рок-музыканта – скорее на Байрона со «стратокастером». Его сердитые строчки, кажется, выбивают не менее четкий бит, чем ритм-секция, слаженно работающая на втором плане. Время от времени Дилан командует: «Alright!», и отходит в сторону, чтобы уступить место очередному едкому, почти гаражному соло Блумфилда, звучащему откуда-то из темноты. Музыканты кажутся сосредоточенными, они знают, что делают. Их музыка, похожая на сжатую пружину, определенно контрастирует с остальной программой – по-пионерски открытой и честной. Когда стихают последние звуки и следующие за ними первые аплодисменты, гудение публики становится хорошо различимым. «Когда песня закончилась, раздался рев, в котором слилось множество звуков, – комментировал Джо Бойд, находившийся в тот момент среди зрителей. – Конечно, среди них были и возгласы неодобрения, но они не составляли большинства. Были крики восторга и торжества, были издевки и возмущения»^[26].

Дилан, однако, не собирается делать никаких объявлений в публику, и группа молча переходит к следующему номеру – новейшему хиту и, вне сомнения, гвоздю этой программы. По сравнению со студийной версией, исторический концертный дебют "Like a Rolling Stone" кажется на удивление безобидным, словно вполсилы – будто бы музыканты продолжают репетировать. Группа звучит не очень уверенно, но Дилан остается бесстрастным – он не стремится передать зрителям ни воодушевление, ни раздражение. Он выглядит усталым – или пребыва-

⁷ Автобиография Джо Бойда вышла на русском языке в блестящем переводе и с подробными примечаниями журналиста и музыковеда Петра Кулеша. Брайан Ино называл «Белые велосипеды» «лучшей книгой о музыке», которую ему довелось прочесть за «последнее время». Автор этих строк считает «Велосипеды» одной из лучших книг, рассказывающих о музыке и музыкальной философии 1960-х. Кроме прочего, это просто увлекательная книга, содержащая множество отличных историй с участием легендарных музыкантов!

ющим слегка «под кайфом». Исполняя то, что сегодня мы назвали бы рок-музыкой, Боб не напитывается ее энергией, а скорее, совершает некий равнодушный жест, загородившись от публики стеной электрического звука.

Разительный контраст с этим перформансом представляли события, которые в то же самое разворачивались перед сценой. Едва Джо Бойд с удовлетворением убедился в том, что Дилана и группу отлично слышно из зрительского сектора, как его тут же вызвали за сцену «на разговор». Прибыв на место, Бойд узрел перед собой недовольные физиономии аксакалов оргкомитета – Алана Ломакса, Пита Сигера и Теодора Бикеля. «Слишком громко! – сказали аксакалы. – Надо сделать потише, так нельзя! Это невыносимо!»^[27]. После чего один из них потребовал от Бойда объяснения, как добраться до звукорежиссерского пульта – чтобы убавить громкость. Бойд терпеливо объяснил, что найти пульт несложно: нужно лишь «выйти на парковку, повернуть налево, пройти вдоль забора до главного входа, снова повернуть в направлении сцены по центральному проходу». Как раз там, в районе ряда «G», и будет находиться заветный пульт – всего-то метров четыреста. «А побыстрее нельзя?», – спросили аксакалы. «Можно, конечно – надо просто через забор перелезть», – ответил Бойд, бегло оценив зрелый возраст и комплекцию членов оргкомитета. В ответ на это Ломакс прорычал: «Иди туда сейчас же и скажи им, что звук должен быть убавлен. Это приказ совета»^[28]. Бойд подчинился, ловко преодолел ограждения и вскоре увидел за пультом инженера Пола Ротшильда, а также Альберта Гроссмана и Питера Ярроу. Все трое имели чрезвычайно довольный вид – несмотря на то что вокруг них разворачивался настоящий ураган: «...люди вставали и размахивали руками. Одни кричали что-то одобрительное, другие бурно выражали недовольство, кто-то спорил, а некоторые ухмылялись как сумасшедшие. Пронзительное гитарное соло Блумфилда пронеслось над нашими головами»^[29]. Бойд честно передал довольной троице указание остальных членов совета, на что Ярроу сообщил, что «совет должным образом представлен за звукорежиссерским пультом», и что уровень громкости «именно такой, какой надо»^[30]. К своему ответному посланию Ярроу присовокупил средний палец.

К тому моменту, как Дилан сотоварищи завершил свое невероятно короткое выступление из трех песен (больше они просто не успели отрепетировать), стало очевидно, что аксакалы безвозвратно утратили контроль над ситуацией. Пит Сигер, плюнув, удалялся к машине, а его жена рыдала от потрясения. Когда Питер Ярроу вышел на сцену и, как заправский диджей, спросил зрителей «Вы хотите еще?!», ответом ему был могучий рев толпы, в котором, вне всякого сомнения, смешались «да!» и «нет!». Чтобы успокоить всех, Ярроу объяснил, что «Бобби сейчас вернется с акустической гитарой». И он оказался прав. Дилан вернулся и сыграл сначала "It's All Over Now Baby Blue", а затем – "Mr Tambourine Man"⁸. Первая звучала как прощание, вторая – как утешение. Больше не загороденный электрическим грохотом, Боб, казалось, внезапно раскрылся перед зрителями. Выхваченный лучом света из бескрайней темноты, он выглядел одиноко. Его мимика оставалась по-прежнему скупой, исполнение – строгим, и вряд ли зрители могли увидеть то, что видела кинокамера – сползающие по щекам Дилана слезы.

⁸ В автобиографии Джо Бойда упоминается обратный порядок двух номеров, и он соответствует порядку следования этих песен в фильме-концерте Мюррея Лернера "The Other Side Of Mirror". Тем не менее большая часть источников настаивает на том, что "It's All Over Now Baby Blue" была исполнена первой.

«Что-то вроде цирка»: Дилан и The Hawks отправляются в тур

Ньюпортский демарш вызвал бурю дискуссий в кругах слушателей – в первую очередь, в кругах любителей фолка. На страницах главного фолк-журнала "Sing Out!" уже знакомый нам Ирвин Силбер охарактеризовал выступление Боба как «неважный рок... и неважный Дилан», в то время как Пол Нельсон, другой автор журнала, назвал Ньюпорт '65 «грустным расставанием»^[31]. Явным или неявным образом все сходились во мнении – так, как было раньше, уже не будет.

Есть все основания полагать, что Дилан тоже понимал это – когда вернулся в студию, чтобы продолжить сессии записи нового альбома, получившего название "Highway 61 Revisited". Даже если Боб был потрясен итогами Ньюпортского фестиваля, новые песни демонстрировали, что его перо стало еще острее. Сами песни, однако, звучали все более причудливо и загадочно. Кульминацией новой пластинки была неопишуемая 10-минутная фантазмагория "Desolation Row". Включавшая строчку «цирк приехал», она представляла собой пеструю, похожую на калейдоскоп галерею исторических личностей и литературных героев, погруженных в странные занятия. Однако если "Desolation Row" звучала как отстраненное, слегка ироническое созерцание, то "Ballad of a Thin Man" была прямой атакой. Под неспешный ритм песни и угрожающие завихрения органа Эла Купера Дилан дерзким тоном декламировал свое обращение к загадочному «Тощему человеку». На протяжении семи безжалостных куплетов несчастный герой песни оказывается во все более странных и сюрреалистических ситуациях. Встречая таких персонажей, как глотатель мечей и одноглазый карлик, мистер Джонс не в силах осмыслить суть происходящего – несмотря на всю свою начитанность. «Что-то происходит, но ты не понимаешь, в чем дело, не так ли мистер Джонс?», – с вызовом вопрошал Дилан. По мнению барабанщика Бобби Грегга, "Ballad of a Thin Man" была «сволочной песней»; Эл Купер добавлял к этому, что и сам Дилан в те времена был «королем сволочной песни»^[32]. Определенно, «мистер Джонс» был достойной парой «мисс Одинокой» из "Like a Rolling Stone". И Боб уже морально готовился ко встрече с ними на своих грядущих – теперь электрических! – концертах.

Дилан начинал свой новый тур, цитируя недавний хит, «без дороги домой, совершенно неизвестный, как перекасти-поле». Пути к отступлению не было, но все же теперь он был не один – электрическую часть его концертной программы (в первом отделении по-прежнему звучали акустические номера) поддерживали четверо музыкантов – Эл Купер (клавиши), Харви Брукс (бас), а также два участника не слишком известной группы The Hawks – гитарист Робби Робертсон и барабанщик Левон Хелм. Фотограф Дэниэл Крамер рассказывал, что перед первым концертом Дилан собрал своих музыкантов и «сказал, что им нужно быть готовым ко всему»^[33]. По воспоминаниям Харви Брукса, вопрос пощады или мирного урегулирования на повестке дня не стоял: «Мы обсудили, что нужно просто разучить музыку и получать удовольствие [от выступления]. Боб сказал: "...Если людям не понравится, тем хуже для них. Будут привыкать"»^[34]. Вероятно, Боб действительно ощущал себя на арене шапито. Эл Купер был уверен: «Дилан знал – что-то должно случиться. Он сказал: "Короче, тут будет что-то вроде цирка. Просто не обращайтесь внимания и играйте"»^[35].

Предчувствия не обманули Дилана – первый же концерт, прошедший 28 августа на 15-тысячной нью-йоркской арене Forest Hills, едва не превратился даже не в цирк – а в настоящее поле битвы. В своем репортаже американский журналист Джек Ньюфилд выдал желаемое за действительное, обозвав любителей фолка модами, а фанатов электрической музыки – рокерами. Однако это отнюдь не умаляет накала страстей на концерте, который многие

сегодня называют одним из лучших в биографии Дилана. Первое отделение, посвященное сольным акустическим номерам Боба, прошло спокойно. То, что автор репортажа назвал «буйным конфликтом», началось во время второго отделения, когда Дилан вышел на сцену с электрической группой. «Моды дико освистывали⁹ своего бывшего героя после каждой электрической мелодии, – сообщал Ньюфилд. – Они [сардонически] скандировали "Хотим Дилана!" и выкрикивали оскорбления в его адрес. Тем временем рокеры от мороженными отрядами камикадзе по шесть-восемь человек вскакивали с трибун после каждой рок-песни и неслись к сцене... В то же самое время моды реагировали на профанацию своего идола тем, что швыряли фрукты»^[36].

На этот раз уже нельзя было сказать, что пресловутые «моды» были застигнуты врасплох, как на Ньюпортском фестивале. Дилану приходилось иметь дело с публикой, которая заранее знала, что ее ожидает – и оставалась на своих местах только ради того, чтобы выразить недовольствие. Но теперь к агрессии был готов и сам Дилан – похоже, что он не просто получал удовольствие от происходящего, но и напитывался энергией от негативных откликов. Отвечая на вопрос журналистки, каково это – быть освистанным такой огромной толпой, Боб сообщал: «Я думаю, было здорово, правда. Я бы соврал, если бы ответил по-другому»^[37]. Запись, сделанная на монитор во время следующего выступления Дилана (в Лос-Анджелесе), демонстрирует, что он имел полное право быть довольным собой: на этот раз мы слышим не зажатую и плохо срепетированную кучку музыкантов, а отлично сыгранную команду, которая выдает в народ сухую, простую, резкую и ритмичную музыку, не слишком переживая об оскорблении чувств верующих в традиционный фолк. Даже если это и фолк-рок, то бесконечно далекий от плавных переливов музыки The Byrds. Или, как сказал тем вечером диск-жокей Мюррей Кей, объявлявший выход музыкантов, «Это не рок, это не фолк, это новая штука под названием Дилан».

Дилан, определенно, почувствовал вкус крови. После того как лос-анджелесский концерт был принят заметно более позитивно, он заметил: «Жаль, что не свистели. Это хороший пиар. Помогает с продажей билетов»^[38]. Боб по-прежнему мог шутить с представителями прессы, щеголять остроумием и улыбаться, однако в некоторые моменты он уставал от игр и переходил к нападению. «Вы не можете напечатать правду! – орал он на одного из несчастных журналистов. – Правда – это бомж, который блюет в канаве! Вы можете такое напечатать?!»^[39]. Другим объектом атаки становились конкурирующие сонграйтеры. Гитарист Майк Блумфилд, которому повезло наблюдать эти битвы со стороны, комментировал: «Он изменился... Я бы сказал, что он сознательно был таким жестоким. Черт, я не понимал их игры, это постоянное безумное садистское опускание. Кто царь горы? Кто на верхушке?» Фил Окс был сверстником Дилана, а также не менее сердитым фолк-исполнителем – и при этом не менее честолобивым. «У меня была битва с Диланом, – вспоминал Окс много лет спустя. – Тогда он был очень заносчивым. Всех остальных сочинителей он пытался раскладывать по полочкам – с той точки зрения, насколько он сам хорош. Он говорил: "Ну, Эрик Андерсен, ты на самом деле не сочинитель", или он говорил, например: "Фил, ты на самом деле не сонграйтер, а журналист, не стоит тебе [песни] сочинять"». В другой момент, когда сам Окс попытался критиковать одну из новых песен¹⁰ Дилана, то поплатился тем, что был выдворен разгневанным автором из его лимузина.

Судя по всему, еще меньше симпатии Дилан испытывал по отношению к другой заметной фигуре того времени – Энди Уорхолу. Стоит отметить, что Дилан бывал в мастерской Уор-

⁹ Точнее говоря, они неодобрительно гудели. То есть в буквальном переводе с английского, зрители «загудели» (booed) своего героя. Здесь и далее «гудение» переводится как «освистывание».

¹⁰ По разным источникам, речь идет о песне "One Of Us Must Know (Sooner Or Later)" или о "Can You Please Crawl Out Your Window" – строго говоря, обе они не относятся к лучшим творениям Дилана.

хола, «Фабрике», и даже стал участником знаменитых «кинопроб» Энди – кинолента запечатлела хмурого, не слишком довольного Дилана, который, похоже, с неудовольствием снял свои темные очки и теперь смотрит мимо камеры и нетерпеливо елозит. Отношения Дилана и Уорхола определенно не улучшились после того, как Дилан охмурил и увел с «Фабрики» одну из главных звезд Уорхола, несчастную диву Эди Седжвик¹¹. Дилан определенно нашептывал на ухо Эди нелюбезные вещи про Энди, а сам Энди невозмутимо сообщил потрясенной девушке, что ее бойфренд Боб на самом деле женат. К сожалению, история не сохранила ни одного высказывания Дилана о столь милых сердцу Уорхола The Velvet Underground, однако мы знаем, что в декабре 1965-го Робби Робертсон (по приглашению менеджера Эла Ароновитца) наведывался в Café Bizarre, чтобы оценить «Вельветов», после чего возненавидел то, что увидел. Это кажется еще более странным, если вспомнить, что не только саунд, но и отношение к зрителям у Дилана и The Velvet Underground в то время были довольно схожими.

¹¹ Свидетельства современников говорят о том, что Дилан пообещал Седжвик устроить ее кинокарьеру, однако своего обещания не сдержал. По мнению некоторых, именно разрыв с Диланом толкнул Эди в болото наркотической зависимости, из которого она так и не смогла выбраться. Джерард Маланга, однако, настаивал, что «Дилан и его окружение не виноваты в закате Эди... Возможно, они просто ему поспособствовали».

«БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ»: КОНЦЕРТЫ И КОНФЛИКТЫ

Тем временем в концертном составе Дилана произошли перемены: Эл Купер решил уйти в самостоятельное плавание, и благородный Левон Хелм воспользовался моментом, чтобы поставить ультиматум Бобу и его менеджеру: «Забирай нас всех или не забирай никого». Дилан выбрал первый вариант, и вскоре Робертсон и Хелм воссоединились со своими товарищами из The Hawks: басистом Риком Данко, пианистом Ричардом Мануэлем и органистом Гартом Хадсоном. После нескольких дней репетиций обновленный бэнд Дилана дал несколько пробных концертов в Техасе. К 1 октября группа чувствовала себя уже достаточно уверенно, чтобы предстать перед зрителями престижнейшего нью-йоркского Карнеги-холла. И хотя большая часть консерваторов из "Sing Out!" демонстративно покинула зал перед началом второго отделения, выступление имело абсолютный успех. Как вспоминал Левон Хелм, «в финале концерта несколько сотен людей выбежало к сцене, требуя выхода на бис. Мне был виден Боб, стоящий у микрофона. Он был измучен, устал, но он светился»^[40]. Однако праздновать победу было рано.

Прежде всего Дилан еще только осваивал тонкости коллективного музицирования. «Было чертовски сложно, потому что он только учился играть в группе, – рассказывал Хелм. – Он внезапно останавливался, ломал ритм, мы сбивались и терялись. Мы смотрели друг на друга и пытались понять, что же мы играем – отличную музыку или полное дерьмо»^[41]. Свидетельства очевидцев и сохранившиеся концертные пленки свидетельствуют о том, что первое предположение было определено ближе к истине. Любительская запись, сделанная 30 октября в Хартфорде, столице Коннектикута, зафиксировала один из моментов подлинного музыкального величия: группа играет энергично, плотно, сыгранно и целеустремленно.

Ценнейшие воспоминания о том выступлении сохранил Джим ЛеКлер, большой поклонник Дилана. В октябре 1965-го Джим посетил три концерта Боба за пять дней, и при этом имел возможность наблюдать происходящее с самых первых рядов. Вот что он писал: «Я однажды читал, что самый поразительный момент во всей области исполнительских искусств возникает, когда Боб Дилан выходит на сцену. Можно смело сказать, что это заявление было как никогда близко к истине во время его беспокойных выступлений 1965 и 1966 годов. Когда свет в зале погас, и Боб вышел из темноты в центр сцены, было ощущение, что он излучает ауру, казавшуюся почти сверхъестественной. Освещенный огнями, он выглядел бледным как призрак. Не знаю почему, но когда я вспоминаю Дилана тем вечером, мне часто приходит на ум Гамлет, готовящийся к знаменитому монологу. Вот уж действительно, "быть или не быть"!.. Стоящий всего лишь в нескольких футах от меня, он казался хрупким, похожим на фарфоровую куклу»^[42].

В своих воспоминаниях, опубликованных на общедоступной странице в Google Docs, ЛеКлер сравнил акустический сет Дилана с «церковной службой. В воздухе витало что-то почти святое, и музыка преодолевала все границы, которые способна определить или включить в себя популярная культура. Зрелище было завораживающим, мы были в благоговении». Однако вслед за акустическим отделением неизбежно (на это недвусмысленно намекали усиленные, стоящие на сцене с самого начала концерта) следовал электрический сет. Неудивительно, что после предшествующей «церковной службы» он казался некоторым прихожанам форменным святотатством.

ЛеКлер вспоминает, что после перерыва Дилан появился на сцене в компании пяти музыкантов, объявленных ранее как Levon and the Hawks: «Самое лучшее определение, которое я могу подобрать для описания того, что последовало, это «взрывное»... "Tombstone Blues" – шквал этого электрического саунда сворачивал крышу. Мне особенно запомнилась невероят-

ная энергия, исходившая от Рика Данко – его бас пульсировал и вибрировал через все мое тело. Дилан, который был таким утонченным и уязвимым во время акустического отделения, теперь превратился в безумную марионетку. Он постоянно поворачивался к Робби [Робертсону] и подначивал его, как будто их жизни зависели друг от друга. Записи [тех концертов], которые всплыли за прошедшие годы, великолепны, но они никогда не передают свирепого духа от замороженных дуэлей Робби и Дилана»^[43].

Подводя итог своему восторженному репортажу, автор заключает, что в целом реакция публики была позитивной – Дилан «определенно привлек большую часть зрителей в свой лагерь». Однако он также вспоминает выкрики из зала, звучавшие во время электрического сета: «Фолк-музыка!», «Вали назад в Англию к The Beatles!» ЛеКлеру также удалось подслушать разговор двух зрителей после концерта – они обсуждали, сколько недовольных вышло из зала во время электрического отделения¹². Сидя в своем первом ряду, ЛеКлер не имел возможности наблюдать то, что происходило в зрительном зале. Однако Левону Хелму со сцены было определено виднее. И слышнее. «Люди продолжали свистеть, – комментировал Левон те осенние концерты. – Чем больше Боб слышал всего этого, тем сильнее ему хотелось задолбить эти песни в зрителей... Мы не хотели играть так громко, но Боб скоординировал звукачам выкрутить громкость на полную... Он качался и рубился перед краем сцены, пока Робби играл свои соло... Я стал приходить к мнению, что это странный способ зарабатывать на жизнь: вылетаешь на концерт на частном самолете Боба, выпрыгиваешь из лимузина, а затем тебя освистывают»^[44]. Хелм протянул всего лишь два месяца, после чего сдался и покинул группу. «Левон заявил: "Я больше не хочу этим заниматься", – вспоминал Робертсон, признавая: – Поначалу шума было много»^[45].

***Робби Робертсон:** «Я думал – чего делать из мухи слона? Дайте человеку играть то, что ему хочется. Ситуация была очень странная, нам с Левонем даже сравнить было не с чем. Эти фолк-консерваторы были бешеными. Мы чувствовали себя на далеком острове, где каннибализм еще не искоренили»^[46].*

¹² ЛеКлер также рассказывал об еще одном характерном эпизоде, приключившемся с ним на концерте Дилана. Во время акустического сета рядом с ЛеКлером оказался недовольный молодой человек. Морщась от акустических песен, он спросил автора: «А Дилан-то будет?». В этот момент ЛеКлер понял, что рядом с ним – слушатель, знакомый с Диланом исключительно по "Like a Rolling Stone".

«Хоронили Дилана»: возвращение в Британию

Дилан, однако, сдаваться не собирался. В конце ноября он снова (уже третий раз за год) вернулся в студию, чтобы начать работу над очередным лонгплеем. Двойной альбом "Blonde On Blonde", ставший результатом спорадических сессий в Нью-Йорке и Нэшвилле, звучал еще более странно и причудливо. В то время как предыдущие два альбома открывались сердитой атакой "Subterranean Homesick Blues" или "Like a Rolling Stone", "Blonde On Blonde" открывался фарсом. Бравурная "Rainy Day Women #12 & 35" была поддержана разудалой духовой секцией, а также текстом, в котором Боб сетовал, что камнями нынче забрасывают по любому поводу – когда ты за рулем, когда играешь на гитаре, и даже когда ты «лежишь в своей могиле». «Мне было бы не так одиноко, – заключал Боб. – Всех надо бы побить камнями». Для американского уха, однако, это заявление звучало крайне двусмысленно: строчку "everybody must get stoned" с тем же успехом можно было перевести как «удолбаться надо всем». Сардоническая "Rainy Day Women #12 & 35" больше всего напоминала цирковой марш – или марш фриков. Для честных фолкстеров это было уже слишком. Остальные песни на альбоме звучали не менее загадочно и чудно: было ощущение, что Боб меньше сердится или нападает, но все глубже погружается в недра собственного – изрядно затуманенного – сознания.

Студийные сессии "Blonde On Blonde" были завершены к апрелю 1966 года, в самый раз к началу нового гастрольного тура Дилана – на тот момент самого масштабного в его карьере. Параллельно с сессиями записи Боб продолжал выступать с The Hawks. По мнению Робертсона, к старту мировых гастролей общие усилия принесли ощутимые плоды – группа наконец-то нашла то, что искала: «К началу тура по Австралии и Европе мы открыли эту штуку, чем бы она ни была. Она не была ни легкой, ни фолковой. Она была очень динамичной, взрывной и жестокой»^[47]. Далеко не все, однако, были готовы услышать «взрывного и жестокого» Дилана. Уже в Австралии музыканту пришлось столкнуться с враждебно настроенными журналистами и в очередной раз наблюдать зрителей, которые массово покидали зал во время электрического сета. Однако к тому моменту, как турне достигло берегов Великобритании и Ирландии, ситуация стала еще серьезнее.

Дилан и его группа узнали о себе много нового, выступая в Дублине 5 мая. Электрическое отделение концерта прерывалось выкриками, а корреспондент Melody Maker озаглавил свой концертный репортаж «Вечер большого разочарования». Статья сообщала: «Трудно было поверить своим глазам, наблюдая вихляющего бедрами Дилана, который пытался выглядеть и звучать как Мик Джаггер»^[48]. Первый концерт британской части тура, прошедший 10 мая в Бристоле, был отмечен выкриками «Сделай потише!» и массовым исходом из зала. Одно из писем в Bristol Evening Post гласило: «Я только что вернулся с похорон... Хоронили Дилана... В могиле из гитар и оглушающих барабанов... Одно утешение – Вуди Гатри не дожил до этого дня»^[49]. Другой рецензент заключал, что Дилан «принес тексты и мелодии в жертву богу биг-бита»^[50].

Подобные настроения составляли разительный контраст с эйфорией, царившей на предыдущих британских концертах Дилана. Однако, строго говоря, претензии британской публики к Дилану начались еще в прошлом году – консервативные англичане изначально восприняли обращение Дилана в электричество заметно враждебнее, чем либеральные американцы. Важно помнить и то, что Великобритания того времени была не только более консервативной, но и более «левой» страной, чем Америка. Левифланговая часть британских слушателей определенно страдала от засилья всех этих The Beatles, The Rolling Stones и прочих подобных проявлений капиталистической поп-музыки. Можно представить, что для этих англичан, наблюдавших в непосредственной близости от себя звериный оскал битломании и массового

фанатизма, фолк был натуральной скрепой – или чем-то вроде луча света в темном царстве. Дилану приходилось олицетворять этот свет, хотел он того или нет. Неудивительно, что когда Боб взялся за электрогитару, многие британцы были потрясены. Юэн Макколл, патриарх британского фолка, поэт и коммунист, возмущался: «Как по мне, Дилан – идеальное воплощение антиартиста в нашем обществе. Он против всего – последнее прибежище того, кто на самом деле не хочет менять мир... Он оперирует обобщениями... кроме того, я считаю, что его поэзия – это гнилье»¹³[51]. Если коммунисты и пролетарии страдали за идею, то музыкальные критики просто не врубались. «Низкопробный Дилан», – комментировала британская пресса выход сингла "Like a Rolling Stone" в 1965 году. Рецензия продолжалась строчками: «Монотонная мелодия и невыразительное пение... [песня] оскорбит фолк-пуристов струнными (sic!) и электрогитарами, [но при этом] вряд ли порадует любителей поп-музыки продолжительностью, монотонностью и сюрреалистическими текстами»^[52]. Не меньше возмутил англичан и новый сингл Дилана "Rainy Day Women #12 & 35". В то время как американский Cash Box не увидел в песне ничего крамольного, охарактеризовав ее как «резвый хонки-тонковый блюз-номер, исполненный с заразительно хорошим настроением», некоторые британские журналисты называли композицию «наркотической песней» или просто «кучей мусора». В итоге, легко представить, что пока новый, «электрический», Дилан готовился ступить на Британский остров, аборигены готовились растерзать его – вместе с его злополучной группой.

Фил Окс (1965): «Дилан пугает. Он выходит и поет отличные мысли и отличные стихи для каждого. И когда мы говорим "для каждого", мы также имеем в виду невротичных, незрелых людей, люмпен-пролетариат; людей, которые не умеют себя контролировать... Интересно, что будет дальше. Не знаю, сможет ли Дилан выходить на сцену через год. Не думаю. Я хочу сказать, феномен Дилана станет настолько сильным, что это будет опасно...»^[53]

Британский гастрольный график Боба в этот раз был составлен не менее плотно, чем прошлогодний: десять выступлений за двенадцать дней. Казалось, что Дилан с удовольствием втягивается в изнуряющий темп, подчиняя ему не только свои выступления, но и все свое существование. Музыкант вспоминал, что во время британского тура «мы никогда не стояли на месте – даже когда мы стояли на месте. Мы все время были чем-то заняты – а это выматывает не меньше, чем концерты. Мы искали Лохнесское чудовище, носились четверо суток кряду – и кроме того, успевали давать эти вечерние концерты»^[54]. В духе прошлогоднего британского визита жизнь Дилана снова превратилась в круглосуточную череду выступлений, вечеринок, интервью, экскурсий, вылазок на поиски приключений и разговоров до самого рассвета. Он встречался, общался, знакомился, гулял, ездил, выступал, сочинял. Поэт Эдриан Ролинз свидетельствовал: в то время Боб не мог остановиться – в буквальном смысле слова: «Дилан вошел в гостиничный номер. Его тогдашние выходы были очень хореографичными, атлетическими. Он все время пританцовывал и не мог оставаться в покое – голова двигается, ноги шаркают»^[55].

Тур 1966 года имел важное отличие от предыдущих британских гастролей – на этот раз Дилан был не один, а с группой. По воспоминаниям режиссера Пеннебейкера, который снова был рядом, Бобу «было гораздо веселее с группой, чем самому по себе. В плане исполнения разница была заметна как день и ночь»^[56]. Это мнение подтверждал и барабанщик Мики Джонс: «Во время антракта он начинал разогреваться. Он ходил по закулисью... он хотел как можно скорее выйти на сцену и заиграть рок-н-ролл. Как только он вешал на себя этот черный «телекастер», он уже был готов зажигать. Он начинал скакать по примерке, не мог дождаться

¹³ Заметим, что в оригинале почтенный Юэн Макколл использует слово punk!

момента выхода на сцену»^[57]. Дилана вполне можно было понять: десятки концертов с The Hawks принесли свои плоды, сбивки и нестыковки остались в прошлом, теперь можно было просто играть и получать удовольствие. В своей книге, посвященной неизданным записям Дилана, архивист Пол Кейбл описывал то, как сыгранно Боб и его команда звучали в 1966 году: «Едва слышное притопывание по сцене, негромкий отсчет «раз-два-три», и внезапно все они дружно вступают. Это лишь абстрактный момент во времени, но каждый из них ловит его безупречно. С этого момента каждый инструмент, за исключением гитары Дилана, становится ведущим. Но никто не тянет одеяло на себя – это абсолютно цельная, воодушевленная рок-музыка»^[58].

Читая восторженные отзывы поклонников и соратников Дилана с тура 1966 года, можно решить, что Bob Dylan & The Hawks выдавали самый энергичный и забористый рок-н-ролл за всю свою недолгую историю. Однако, сравнивая концертные пленки 1966-го с прошлогодними записями, сделанными в Америке, легко заметить, что это не совсем так. Группа, безусловно, зазвучала богаче, глубже и полнозвучнее; инструментальные партии стали изобретательнее и интереснее – будь то щедрые арпеджио Робертсона или насыщенные клавишные партии Мануэля; электроорган Хадсона добавляет музыке странного ярмарочного, *карусельного* ощущения – или, может быть, это уже цирк? Легко согласиться с Полом Кейблом: действительно, каждый играет лид-партию, но эти партии создают единое целое. Однако темп исполнения скорее снизился, музыка зазвучала спокойнее. Кажется, что сосредоточенная и острая атака недавних американских концертов (вопреки заявлениям Робертсона) практически сошла на нет. Во многом это отражение настроений самого Боба – в его голосе звучит отстраненность, погруженность в самого себя, а также усталость. Дилан, который раньше выстреливал строчки пулеметными очередями, теперь бесконечно тянет каждое слово.

В закулисной хронике тура 1966 года, отснятой Пеннебейкером, Дилан почти всегда загорожен от мира непроницаемыми темными очками. Он одет в модовский костюм с брюками-дудочками и «битловские» ботинки на высоком каблуке. Со своей абсурдно пышной шевелюрой он напоминает уже не нового Байрона, а нечто среднее между франтом, фриком и каким-то диким, неизвестным науке растением. Временами монологи Дилана звучат странно – даже для Дилана. Его тон, загадочные фразы и интонации, его гипертрофированная манера растягивать слова создают ощущение человека, погруженного в себя, витающего в облаках – или находящегося под воздействием каких-то веществ. Во время концертов он остроумно и едко отвечает на обидные выкрики из зала, и тем не менее производит впечатление человека, загородившегося от мира непроницаемой стеной. Барабанщик Мики Джонс вспоминал: «Временами, во время электрического сета, Боб едва мог стоять лицом к залу. Он играл [не зрителям, а] группе»^[59].

Стоит также отметить, что по меркам 1966 года музыка, которую исполняли Bob Dylan and The Hawks, звучала не просто громко, а очень громко. Дело было в том, что, стремясь не зависеть от аппаратуры в каждом конкретном зале (техника того времени была крайне несовершенной), команда Дилана привезла с собой из-за океана собственный «аппарат»: на сцене возвышались внушительные башни колонок и усилителей. Один из очевидцев тех выступлений, Рик Сондерс, вспоминал: «Уровень громкости был чем-то, что я никогда не испытывал раньше, особенно находясь так близко. Так что мне просто чердак срывало. Музыку я скорее ощущал, чем слушал. Понадобилось немало времени, чтобы я смог узнавать мелодии»^[60].

Для консервативной части британских зрителей это было уже за гранью приличий – борцы за права фолка видели перед собой наглядные подтверждения того, что их бывший герой предал идею, переметнулся в бездуховный лагерь поп-музыки – наверняка желая подзаработать! – и подвергся неизбежному моральному разложению. Об этом говорило все: отречение от песен протеста, «богемный» внешний вид, новенький «телекастер» и – по контрасту

с тихим благозвучием акустической гитары – невыносимо громкий и шумный звук. Картину довершала необъяснимая странность в поведении Боба и его манере держаться, остекленевший взгляд и почти полное отсутствие нормальной коммуникации со зрителями. Неудивительно, что многие воспринимали это как личное оскорбление – и не собирались мириться. Каждый вечер Дилана ожидали выкрики из зала и медленные «захлопывания», а каждое утро – новые разгромные рецензии в британских газетах.

«Пятнадцать тяжелых раундов»: последние концерты

Находясь в непосредственной близости от Дилана, Пеннебейкер наблюдал все, чему подвергался Боб и констатировал: «Давление было невероятным». Режиссер свидетельствовал, что от душевной боли, психологического давления и безумного графика Дилан спасался химическими препаратами – увы, отнюдь не теми, что продаются в аптеке за углом. «Боб принимал тонны амфетаминов и бог знает чего еще, он все время чесался, – рассказывал Пеннебейкер. – Он был очень нервным, напряженным. Он проводил целые дни на ногах, без сна»^[61].

Сам же Пеннебейкер тем временем продолжал крутить ручку камеры. В невыпущенный фильм, получивший название "Eat The Document"¹⁴, вошла историческая сцена встречи Боба Дилана и Джона Леннона. Увы, их диалог на заднем сидении лимузина, увековеченный в полу-часовом, невероятно скучном фрагменте фильма, отнюдь не напоминает встречу двух великих умов – оба рок-гения слишком «удолбаны», чтобы изречь что-нибудь осмысленное. Похоже, что каждому из них тошно от происходящего – даже если они не подают виду. В какой-то момент Дилан задается риторическим вопросом: «А что если я сблюю в камеру? Чувак, а я уже почти все, что можно, в камеру делал. Пора бы уже сплевывать». Несколько лет спустя Леннон вспоминал эту поездку следующим образом: «Мы были оба в темных очках, оба под гребаной дурью, и все эти фрики вокруг... Мы пытались изображать умников, это было ужасно»^[62].

Антеа Джозеф: «Я не думаю, что он сознательно решил загнать себя в могилу. Я просто думаю, что он работал как ненормальный. Он постоянно работал. Если он не выступал, он был в пути, он сочинял. Он просто никогда не останавливался... Когда ты на адреналине, то так штырит, что просто не решаешься остановиться. Ты знаешь, что если остановишься, то сължешься на неделю»^[63].

С содроганием оглядываясь на тур 1966 года пять лет спустя, Дилан подтверждал наблюдение Пеннебейкера: «Давление было невероятным. Это было нечто, что невозможно представить, пока сам через это не пройдешь. Блин, они делали так больно»^[64]. Перемещаясь из города в город, Дилан ощущал на себе непомерный груз популярности: нездоровый ажиотаж, тяжелое бремя массовых ожиданий и весь спектр зрительских эмоций – в то время как одни обожествляли Дилана, другие страстно его ненавидели. Удивительным было то, что на выступления приходили и те, и другие. Здесь стоит отметить, что все концерты тура были полностью распроданы – нередко зрителей рассаживали в проходах; на одной из концертных фотографий можно наблюдать, как кто-то из публики разместился даже за группой – за барабанной установкой Мики Джонса. Что-то похожее могли ощутить только The Beatles, однако ливерпульцы всегда оставались народными любимцами, ни у кого в Британии не было ни повода, ни мысли обвинять их в предательстве. Дилан же мог подвергнуться атаке в самый неожиданный момент. Том Килок, водитель и телохранитель Боба во время британских гастролей, вспоминал один из таких случаев, который произошел, когда в гостиничный номер к Дилану поднялся официант с завтраком. Килок едва успел принять поднос, как официант без всякого предупреждения перешел в наступление: «Пошел он на хрен! Я хочу с ним поговорить! [И затем, поворачиваясь к Дилану] Ты предатель фолк-музыки, мать твою!». Килок с трудом выставил навязчивого фолк-любителя за дверь – невзирая на то, что тот даже успел выхватить нож и ранить его. Тем временем Боб, по словам Килока, «был не здесь, он словно был где-то еще... он был как комок нервов»^[65].

¹⁴ Жаргонное слово junk можно перевести с английского и более буквальным образом: героин.

Опасности, казалось, поджидали Боба не только в гостиничных номерах, но и на сцене. Во время одного из концертов на сцену вбежала зрительница – выставив перед собой ножницы. Охрана подросла вовремя, но в тот момент Робби Робертсон не был до конца уверен в намерениях девушки – собиралась ли она «отстричь локон или воткнуть эти ножницы в Боба». По мере того как тур продолжался, напряжение нарастало от концерта к концерту. «Вокруг бурлило какое-то безумие, – вспоминал Робертсон. – Нам постоянно нужно было быть наготове... Я отрегулировал ремень своего «телекастера» таким образом, чтобы отстегнуть его одним движением большого пальца и использовать гитару как оружие – настолько непредсказуемыми начинали становиться концерты»^[66].

17 мая в Манчестере произошло, пожалуй, самое знаменитое противостояние Дилана и публики. Концерт прославился еще и потому, что был увековечен на бутлеге¹⁵, долгое время ходившем в народе под ошибочным названием «Концерт в Альберт-холле»¹⁶. Сегодня эта запись, выпущенная официально, дает каждому возможность самостоятельно ощутить наэлектризованную атмосферу концерта: зрители постоянно выкрикивают оскорбления, а в некоторые моменты, когда Дилан не торопясь подстраивает гитару, начинают медленно и ритмично «захлопывать» музыканта. Можно слышать, как, пытаясь противостоять шуму, Дилан использует уже опробованный прием: начинает бубнить в микрофон что-то негромкое и неразборчивое, пока публика не успокаивается, чтобы прислушаться. Он определенно не намерен задабривать аудиторию; напротив, иногда кажется, что он специально подначивает ее. Объявляя электрическую версию песни "I Don't Believe You", которая относилась еще к «акустическому периоду», Боб сообщил: «Раньше эта песня звучала так. А теперь она звучит вот так». Можно сказать, что это еще было по-доброму. На других концертах тура Дилан имел обыкновение представлять какой-нибудь электрический номер язвительной фразой в духе «Эту фолк-песню пел мне мой дедушка». Или же просто задавал в зал саркастический вопрос: «Чего вам не нравится? Это все фолк-песни!».

СиПи Ли, журналист, воочию наблюдавший британский тур Дилана и сам пресловутый манчестерский концерт, рассказывал об одном из характерных случаев во время этого мероприятия. В перерыве между песнями к сцене подошла девушка и передала Дилану записку. Ли вспоминал, что «Дилан поклонился, послал девушке воздушный поцелуй и получил в ответ грохот аплодисментов. Затем он посмотрел на записку, положил ее в карман и повернулся к музыкантам... Подстройка гитары и медленное захлопывание возобновились»^[67]. На пленку с записью концерта попал вопрос Робертсона: «Что там написано?» – и ответ Дилана: «Не знаю, врубай, чувак». Записка, переданная Бобу, гласила: «Скажи музыкантам, чтобы ехали домой».

Однако самый знаменитый эпизод выступления произошел в финале. В то время как музыканты готовились исполнить последний номер, из зала прозвучал громкий и отчетливый выкрик: «Иуда!». Он, по сути, суммировал все, что имели предьявить Дилану британские зрители, захлопывающие, закрикивающие его и клеймящие в многочисленных репортажах. В их глазах Дилан был предателем, который продал непорочность фолк-музыки за тридцать серебряников. Этот крик души был увековечен на пленке – как и некоторая пауза замешательства, которая последовала за ним. Однако, даже если Дилан на мгновение был выведен из равновесия, его ответ, также попавший на пленку, прозвучал холодно и равнодушно: «Я тебе не верю... ты лжешь». Повернувшись к барабанщику, Дилан негромко скомандовал: «Сыграй это,

¹⁵ Бутлег (*англ.* bootleg) – аудио- и видеозаписи, составленные и распространяемые без разрешения правообладателя; слово происходит от жаргонного названия подпольной торговли спиртными напитками во времена «сухого закона» в США в 1920-х – 1930-х гг. (*Прим. ред.*)

¹⁶ Концерты в лондонском Альберт-холле завершали тур, они состоялись 26 и 27 мая. Сегодня их можно найти на издании "The Real Royal Albert Hall 1966 Concert".

[нецензурно], погромче». После чего группа врубила невероятно медленную, но мощную версию "Like a Rolling Stone".

Молодой человек, обозвавший Дилана Иудой, даже получил свою дополнительную минуту славы после концерта, когда высказал все, что думает, в камеру: «Любая поп-группа сыграет мусор получше этого. Это был чертов позор. Его надо застрелить. Он предатель».

Злоключения продолжились в Шотландии. 20 мая, во время концерта в Эдинбурге, группа изобретательных товарищей решила выразить свое неодобрение, громко наяривая на собственных губных гармошках во время песен. Другие зрители (и их было немало) продолжали «захлопывать» Дилана или же просто демонстративно покидали зал. СиПи Ли удалось установить, что среди протестующих было немало членов Компартии Шотландии. Перед концертом коммунисты даже устроили специальное совещание – на повестке дня был вопрос, каким образом следует ответить на столь гнусное предательство пролетарских идей.

Англосаксы были не одиноки. 24 мая свой 25-й день рождения Дилан встречал в Париже. Французская публика, однако, решила превзойти британскую и шумела даже во время акустического сета. После того, как выкрики и свист продолжились и во втором отделении, Дилан сообщил: «Не волнуйтесь, я не меньше вас хочу поскорее закончить и свалить». Ответом ему были заголовки французских газет. France-Soir сообщала, что «Боб Дилан разочаровал самых преданных зрителей»; 24 Heures заключала, что «Репутация мистера Дилана под угрозой», а Paris-Jour просто командовала: «Боб Дилан, езжай домой!»^[68]. Впрочем, вряд ли кто-то из журналистов мог предположить, насколько близок был Дилан к этому решению. Том Киллокс вспоминал, что перед концертом Боб был «в том еще виде со всеми этими таблетками – он был изрядно оторван, – не выходил из гримерки... Мне потребовалось 15 минут, чтобы вытащить его на сцену»^[69].

Гастрольная драма достигла кульминации во время двух финальных концертов тура – изможденной группе предстояло выступить в престижнейшем лондонском Альберт-холле. К этому моменту Дилан, казалось, находился на грани распада – и терять ему было нечего. Запись выступления в Альберт-холле не смогла зафиксировать грозную атмосферу, висевшую в зале, но увековечила многочисленные выкрики зрителей и продолжительные ответные монологи Дилана – кажется, он решил, наконец, объясниться со слушателями. Боб говорит крайне медленно, запинаясь; очевидно, что он не совсем в себе. Во время акустического сета, предвзято исполняя сложную, насыщенную множеством образов и символов песню "Visions Of Johanna", он с заметным раздражением сообщает притихшей девяти тысячной публике: «Я не собираюсь больше играть концертов в Англии. Так что я хотел бы сказать, что следующая песня – это то, что ваши газеты назвали бы "наркотической песней". Я никогда не писал и не буду писать наркотических песен – я не знаю, как их писать [*аплодисменты*]. Это не наркотическая песня, думать так – вульгарно [*дружный смех*]». В другие моменты Дилан словно извиняется: «Все, что я пою, пожалуйста, не держите против меня. Я понимаю, что это громкая музыка. Если вам она не нравится, ну, что ж, хорошо. Можете сделать лучше – отлично... Я хочу сказать, то, что вы сейчас слушаете, это просто песни. Звуки и слова, ничего больше. Не нравится – не слушайте». Боб даже находит в себе силы сообщить залу, что он любит Англию. Однако некоторых зрителей, похоже, это не убеждает. Когда из зала раздается очередной выкрик с требованием исполнить побольше «песен протеста», Боб снова отвечает: «Да ладно, это все песни протеста».

Робби Робертсон вспоминал, что когда Дилан и The Hawks поднялись на сцену, чтобы исполнить электрическую часть концерта, зрители встретили их потоком «свиста, гудения, улюлюканий и одобрений». Музыкантам оставалось только собрать всю волю в кулак и дать достойный ответ: «Лед и пламя, вот какие были ощущения, когда мы врубились в "Tell Me Momma". Темп и настрой были агрессивными. Нам нечего было дать зрителям, кроме нашего

пренебрежения»^[70]. Было очевидно, что к концу тура вся агрессия Боба, которую он испытывал по отношению к своим ненавистникам, передалась и музыкантам. Дилан нарывался на конфронтацию – и он ее получал; он разваливался на части, но чувствовал себя в своей стихии. В один из моментов он огрызнулся на очередной выкрик: «Иди-ка сюда и повтори, что сказал!». Неизвестный молодой человек был готов принять приглашение, однако был остановлен охраной. «Концерты в Альберт-холле были самыми дикими... люди по-настоящему орала на него, а он орал в ответ», – вспоминал Пеннебейкер.

К тому моменту, как последний концерт тура завершился, зал покинула примерно четверть зрителей. Другая четверть, похоже, досидела до конца только для того, чтобы не пропадали деньги, потраченные на билет. В финале последнего концерта Дилан, по воспоминаниям Робертсона, «выглядел как [боксер] Джейк Ламотта¹⁷. Он продержался пятнадцать тяжелых раундов, но сумел устоять на ногах»^[71].

Тот факт, что Дилан сумел дотянуть до конца гастролей, многим казался чудом. Комментируя финальный концерт тура, Daily Telegraph замечала, что Дилан «начинает демонстрировать признаки человека, которому все равно, коммуницирует он или нет». Другой очевидец, который наблюдал Дилана на вечеринке после концерта, сообщал: «Дилан заметно дрожал. Я мог бы догадаться, что это было истощение и изрядная порция веществ. Он был в полном отрыве от реальности, между ним и любым видом человеческой активности была зияющая пропасть»^[72].

Завершив гастроли, Дилан на два месяца пропал из поля зрения журналистов и поклонников, а затем внезапно снова оказался на первых полосах. Это произошло 29 июля, после того как Дилан, проведя без сна трое суток, не справился с управлением своего нового мотоцикла и сломал шею – в прямом смысле слова. Когда он же он, наконец, пришел в себя и вернулся в музыку, перед публикой предстал совершенно иной музыкант – спокойный и умиротворенный; подобно Льву Толстому припавший к семье, покою, сельским корням и снова взявший в руки акустическую гитару. Вместе со своими друзьями из The Hawks, переименовавшимися теперь в The Band, он начал совершенно иной этап в своей творческой биографии и в популярной музыке. На этом фоне «электрический» период Дилана, занявший в его концертной биографии короткие, но насыщенные девять месяцев, казался событием из совершенно иной эпохи, невероятным, практически легендарным эпосом, сохранившимся в народной памяти, фантастических историях и неофициальных записях, циркулировавших среди меломанов.

¹⁷ Робертсон имеет в виду исторический бой Ламотты с Лораном Дотилем за звание чемпиона мира в среднем весе. Бой состоялся 13 сентября 1950 года и был увековечен в фильме Мартина Скорсезе «Бешеный бык». Роль Ламотты исполнил Роберт Де Ниро.

Эпилог

С позиции современного дня весь скандал, развернувшийся вокруг Дилана и электрогитары, может показаться дутым или просто смешным – подумаешь, ну, начал музыкант выступать «в электричестве», чего тут такого? Других новостей у них там не было, что ли? Однако любое событие следует вписывать в контекст. Получилось так, что впервые в истории популярной музыки значимый исполнитель настолько радикально изменил свой жанр. Важно подчеркнуть: Дилан был не просто «популярным» исполнителем, он был «властителем дум». Неудивительно, что реакция публики не заставила себя ждать. Дилан ощутил на себе простую истину: от любви до ненависти один шаг. И уж ненависти, как мы могли видеть, Боб получил сполна. Тот факт, что сегодня подобную бурю вокруг музыки (именно вокруг музыки, а не вокруг личной жизни музыканта) представить трудно, может говорить лишь о том, насколько изменилась с тех пор роль и значимость музыки в жизни общества.

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.