

ОГЛАВЛЕНИЕ

	11
Предисловие	
	13
ГЛАВА ПЕРВАЯ: Творчество задом наперед	
	37
ГЛАВА ВТОРАЯ: Моя жизнь на сцене	
	83
ГЛАВА ТРЕТЬЯ: Как технологии формируют музыку: аналог	
	127
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ: Как технологии формируют музыку: цифра	
	151
ГЛАВА ПЯТАЯ: Бесконечный выбор: сила рекомендаций	
	165
ГЛАВА ШЕСТАЯ: В звукозаписывающей студии	
	209
ГЛАВА СЕДЬМАЯ: Сотрудничество	
	233
ГЛАВА ВОСЬМАЯ: Бизнес и финансы	
	291
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ: Как устроить сцену	
	311
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ: Дилетанты!	
	347
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ: Гармония мира	
	384
Благодарности	
	385
Примечания	
	389
Рекомендованная литература	
	392
Дискография	
	397
Иллюстрации	
	398
Об авторе	

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

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

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

Это не автобиографический рассказ о моей жизни как певца и музыканта, но многое в моем понимании музыки, безусловно, было накоплено за годы, проведенные в студии и на сцене. В книге я использую этот опыт, чтобы пока-

зять, как менялись технологии и мои собственные представления о музыке и концертах. Многие из моих идей, к примеру, о том, что значит выходить на сцену, полностью изменились за эти годы, и, рассказывая историю своих выступлений, я тем самым делюсь своей, все еще развивающейся философией.

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

По большей части я избегал идеологических аспектов создания и производства музыки. Музыка может быть написана в поддержку националистических чувств или служить гимном восстания, свержения устоявшейся культуры, но будь то политические мотивы или темы поколений, в любом случае они выходят за рамки этой книги. Меня не особенно интересуют конкретные стили и жанры, поскольку мне кажется, что определенные модели и способы поведения везде примерно одинаковы. Я надеюсь, что в этой книге вы найдете что-то полезное для себя, даже если вы не интересуетесь моей музыкой. Меня также не занимают раздутые эго, которые движут некоторыми творцами, хотя темперамент музыкантов и композиторов формирует музыку не в меньшей степени, чем любое из явлений, которым я уделил столько внимания. Я скорее искал закономерности в том, как музыка сочиняется, записывается, распространяется и воспринимается, а затем спрашивал себя, направляли ли силы, которые формировали эти закономерности, мою собственную работу... и, возможно, работу других. Надеюсь, я говорю не только о себе! В большинстве случаев так оно и есть — да, я ничем не отличаюсь от других.

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

Творчество задом наперед

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

Конечно, страсть вполне может в этом участвовать. Если форма, которую примет произведение, предопределена и оппортунистична (в том смысле, что человек создает что-то, потому что есть такая возможность), из этого еще не следует, что творение должно быть холодным, механическим и бессердечным. Темные и эмоциональные элементы обычно проникают в него, и процесс адаптации — поиск формы, соответствующей контексту, — в основном



А



В

бессознательн, инстинктивен. Обычно мы его даже не замечаем. Возможность и доступность часто служат предпосылками изобретения. Да, при этом рассказывается эмоциональная история, «снимается камень с души», но форма рассказа заранее определена предшествующими контекстуальными ограничениями. Мне кажется, это вовсе не так уж плохо. И слава богу, что нам не приходится каждый раз изобретать велосипед.

В каком-то смысле мы творим задом наперед, сознательно или бессознательно создавая именно такое произведение, которое соответствует доступной нам площадке. Это справедливо для разных видов искусств: картины создаются с прицелом на то, чтобы хорошо смотреться на белых стенах галерей, а музыка пишется, чтобы хорошо звучать в танцевальном клубе или концертном зале (но не там и там одновременно). В некотором смысле именно пространство, платформа и программное обеспечение «делают» искусство, музыку и т. д. Каждый локальный успех влечет за собой создание других площадок, аналогичных по размерам и форме той, на которой он состоялся, и рассчитанных на дальнейшее производство чего-то подобного. Через некоторое время форма произведения, преобладающая в этих пространствах, уже воспринимается как нечто само собой разумеющееся: естественно, мы слушаем симфонии почти исключительно в симфонических залах.

На фотографии выше запечатлено помещение в клубе CBGB*, где впервые прозвучали некоторые мои песни.^А Попробуйте не обращать внимания на милую

* CBGB (полностью CBGB-OMFUG — Country, BlueGrass, Blues, and Other Music for Uplifting Gourmandizers, «Кантри, блюграсс, блюз и другая музыка для возвышенных гурманов») — легендарный клуб,



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

Первоначально предполагалось, что в этом нью-йоркском клубе будут играть блюграсс и кантри, так же как и в нэшвиллском Tootsie's Orchid Lounge*. Певец Джордж Джонс знал, сколько шагов от служебного входа в Grand Ole Opry**

существовавший в Нью-Йорке на Манхэттене с 1973 по 2006 год. Вопреки названию, считается местом зарождения панка и новой волны. — *Здесь и далее примечания научного редактора, если не указано иное.*

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

** Grand Ole Opry House — здание в Нэшвилле, из которого ведется трансляция одноименной радиопередачи в формате концертов кантри-музыки. "Grand Ole Opry House" — одна из старейших радиопрограмм в Америке (существует с 1925 года).

до задней двери Tootsie's — ровно тридцать семь. Чарли Прайд дал Тутси Бесс шляпную булавку, чтобы та отгоняла с ее помощью буйных клиентов.

Выше помещены фотографии типичных исполнителей в Tootsie's.^C По обстановке эти два клуба — Tootsie's и CBGB — практически идентичны. Примерно одинаково вели себя в них и зрители.^D

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

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

ВСЕ МЫ — АФРИКАНЦЫ

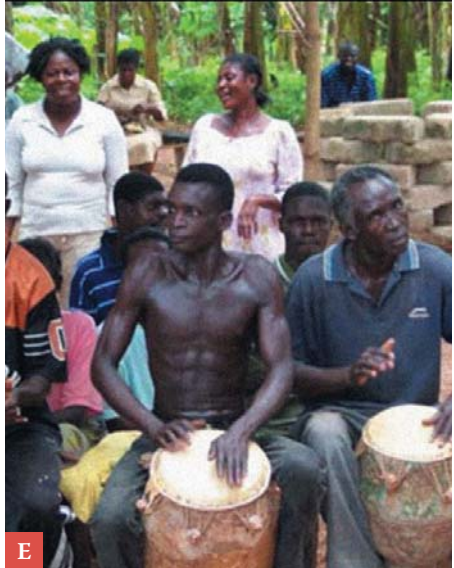
Перкуссионная музыка хорошо звучит на открытом воздухе, где люди могут танцевать или просто общаться. Замысловатые и многослойные ритмы, типичные для такой музыки, не смешиваются в кашу, как было бы, скажем, в школьном спортзале. Кто бы стал придумывать такие ритмы, играть их и вообще с ними связываться,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

Американский музыковед Алан Ломакс в книге «Стиль и культура фолк-песен» утверждает, что структура этой музыки и других ее типов — преимущественно музыки ансамблей без лидеров — возникает в эгалитарных обществах и является их отражением, но это уже совершенно другой уровень контекста¹. Мне нравится его теория, будто музыкальные и танцевальные стили являются метафорами социальных и сексуальных нравов обществ, в которых они

рождаются, но это не то, на чем я собираюсь сосредоточиться в этой книге.

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

Но та же самая музыка, сыгранная в соборе, превратится в звуковую кашу.^F Западная музыка в Средние века исполнялась в готических соборах с каменными стенами или в архитектурно схожих с ними монастырях и крытых галереях. Реверберация в этих пространствах длится долго — в большинстве случаев более четырех секунд, — поэтому нота, спетая несколько мгновений назад, повисает в воздухе и сливается с теми, что следуют за ней. Произведение с меняющейся тональностью при наложении и столкновении нот неизбежно вызовет диссонанс и натуральную звуковую мешанину. Музыка, которая развивалась в этих пространствах, которая здесь лучше всего звучит, — модальная, с очень долгими нотами. Медленно развивающиеся мелодии, которые избегают тональных изменений, прекрасно работают и усиливают потустороннюю атмосферу. Этот вид музыки не только благозвучен, но и помогает усилить то, что мы привыкли считать духовной аурой. Африканцы же, чья религиозная музыка часто ритмиче-

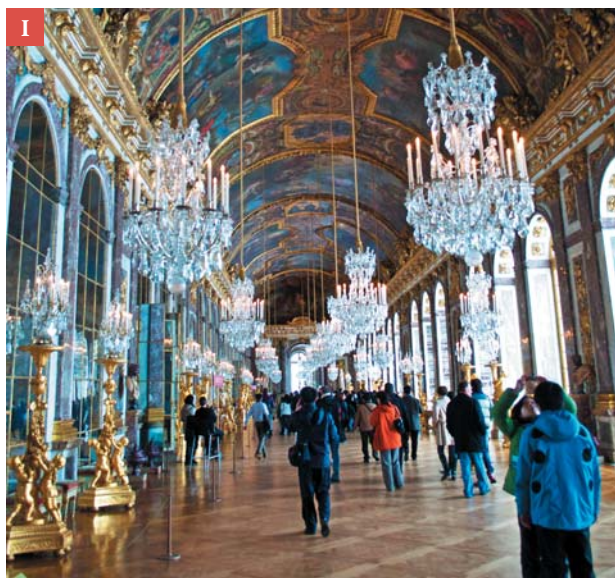


ски сложна, могут не связывать музыку, которая возникает в этих пространствах с духовностью; им она может показаться расплывчатой и невнятной. Известный исследователь мифов Джозеф Кэмпбелл, однако, полагал, что храм и собор привлекательны, потому что они своим внутренним пространством и акустикой напоминают пещеру, где первые люди начали выражать свои духовные стремления. Ну или, по крайней мере, мы думаем, что там они выражали подобные чувства, так как от этой деятельности не осталось почти никаких следов.

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

Бах много играл и писал в начале XVIII века в церкви, которая была меньше готического собора.⁶ Как вы можете себе представить, там уже стоял орган и звук отражался от стен (пусть и не так сильно, как в огромном соборе).

Музыка, которую Бах писал для таких пространств, звучала в них хорошо: пространство расширяло звук единственного инструмента, органа, а также скрадывало ошибки, когда Бах по обыкновению пробегался по гаммам. В подобных местах переходы из одной тональности в другую в свойственной ему новаторской манере были рискованным делом. Раньше композиторы, писавшие для таких церквей, всегда оставались в одной и той же тональности,



звучали размазанно и монотонно, и, если акустически пространство походило на пустой бассейн, в этом не видели никаких проблем.

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

В конце XVIII века Моцарт исполнял свои произведения во дворцах знатных покровителей — в просторных, но не гигантских помещениях.^{H.1} По крайней мере, поначалу он сочинял музыку, не ожидая, что ее будут слушать в симфонических залах, где она часто исполняется сегодня, а скорее держал в уме эти небольшие, более камерные пространства. Такие пространства были заполнены людьми, чьи тела и изысканная одежда приглушали звук, и это в сочетании с изящным декором и скромными размерами (по сравнению с соборами и даже обычными церквями) означало, что его столь же изящная музыка была ясно слышна со всеми присущими ей изощренными деталями.

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

Между тем в те же времена некоторые ходили слушать оперу. Театр Ла Скала был построен в 1776 году, и изначально место для оркестра состояло из нескольких отсеков, а не из рядов сидений, как сейчас.^J Люди ели, пили, разговаривали и общались во время выступлений, поведение аудитории — важная



часть музыкального контекста — было тогда совсем другим. Раньше слушатели общались и перекрикивались друг с другом во время выступлений. Они также кричали, требуя исполнения популярных арий на бис! Когда им нравилась мелодия, они хотели услышать ее снова — сейчас же! Атмосфера была больше похожа на клуб CBGB, чем на современный оперный театр.

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

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

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

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

Со временем залы, в которых исполнялась симфоническая музыка, становились все больше и больше. С музыкальным форматом, изначально придуман-

* Highline Ballroom, Irving Plaza — известные концертные залы.

** Подразумевается вагнеровская труба, изобретение которой приписывается самому композитору.

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

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

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА

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



L



M

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

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

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

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

ПОТИШЕ, ПОЖАЛУЙСТА

Вместе с классической музыкой изменились не только места исполнения, но и поведение зрителей. Где-то с 1900 года, как пишет музыкальный критик Алекс Росс, классическому зрителю больше не разрешалось кричать, есть

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

** Glass House — небольшой популярный джаз-клуб в центре Нового Орлеана.

и болтать во время выступления². Вместо этого он должен был сидеть неподвижно и сосредоточенно слушать. Росс намекает, что это был способ отвадить простонародье от новых симфонических залов и оперных театров. (Видимо, предполагалось, что низшие классы от природы шумны.) Музыка, которая во многих случаях годилась для всех, теперь стала элитарной. В наши дни, если во время классического концерта у кого-то звонит телефон или человек просто шепчет соседу на ухо, представление может остановиться.

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

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

Можно заключить, что не случайно изысканную американскую концертную музыку лишили веселой расслабленной атмосферы. Отделение тела от головы, по-видимому, было преднамеренным: вряд ли кто-либо сохранит серьезный вид, если вокруг танцуют шимми. (Не то чтобы любая музыка нацелена исклю-

* Blue Note, Village Vanguard — известные и авторитетные джазовые клубы, оба расположены в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж.

чительно либо на тело, либо на голову — столь безусловное разделение представляет собой интеллектуальный и социальный конструкт.) Серьезная музыка, по такой логике, поглощается и потребляется только в зоне, расположенной выше шеи. Области ниже шеи выглядят ненадежными с точки зрения общества и морали. Люди, которые так думали и навязывали подобный способ встречи с музыкой, вероятно, также наверняка отмахнулись и от новаторских, сложных аранжировок танго-оркестров середины века. Тот факт, что танго было новаторским и в то же время очень даже танцевальным, создавал для искушенных слушателей XX века своего рода когнитивный диссонанс.

ЗАПИСАННАЯ МУЗЫКА

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

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

От исполнителя музыки теперь ожидалось, что он будет творить для двух совершенно разных пространств: помещения для концертов и места, где на-

ходится устройство, способное воспроизводить запись или принимать радиопередачу. С социальной и акустической точек зрения эти пространства крайне далеки друг от друга. Но композиции должны были быть одинаковыми! Аудитория, услышав и полюбив песню по радио, естественно, хотела услышать ее же в клубе или концертном зале.

Эти требования кажутся мне несправедливыми. Исполнительские навыки,



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

Музыканты и певцы адаптировались к этой новой технологии. Микрофоны, с помощью которых записывали музыку и вокал, меняли то, как исполнители пели и играли на инструментах.^О Певцам больше не нужно было обладать отличными легкими, чтобы добиться успеха. Фрэнк Синатра и Бинг Кросби одними из первых приспособились к пению «в микрофон». Они скорректировали свою вокальную динамику так, как раньше никому и в голову бы не пришло. Сегодня это может показаться не столь радикальным, но на тот момент тихое проникновенное пение было новым видом исполнения. Это попросту не сработало бы без микрофона.

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

Технология превратила гостиную или любой небольшой бар с музыкальным автоматом в концертный зал^Р — там часто и танцевали. Помимо изменения акустического контекста, записанная музыка также позволила музыкальным площадкам существовать без сцен, а зачастую и вовсе без живых музыкантов.



Р



Диджеи могли играть на школьных танцах, люди могли засовывать четвертаки в музыкальные автоматы и танцевать посреди бара, ну а в гостининых музыка звучала из мебели. В конце концов появились площадки, которые были специально созданы, чтобы играть именно такую музыку без исполнителей, — дискотеки.^Q

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

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



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

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

СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЛОЩАДКИ

Где же новые музыкальные площадки? Есть ли среди неохваченных мною те, что влияют на тип и способ написания музыки? Да, к примеру, салон вашего автомобиля.⁵ Думаю, что современный хип-хоп (как минимум его музыкальная составляющая) написан для прослушивания в автомобилях с системами, подобными изображенной ниже. Это невероятное звучание, кажется, исходит из желания поделиться музыкой со всеми окружающими, причем бесплатно!^Т В каком-то смысле это музыка щедрости. Я бы сказал, что аудиопространство в машине с такими динамиками навязывает совершенно иной тип композиции, с глубокими, акцентированными басами, но в то же время мощными и четкими высокими частотами.



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

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

Появилась и другая музыкальная площадка.^U Предположительно, МР3-плеер, изображенный ниже, играл в основном христианскую музыку. Частное прослушивание набрало обороты в 1979 году с ростом популярности портативного кассетного плеера Walkman. Прослушивание музыки на Walkman отчасти сродни «тихому сидению в концертном зале» (нет акустических отвлекающих факторов) в сочетании с виртуальным пространством (достигается путем добавления реверберации и эха к вокалу и инструментам), которое создает студийную запись.

В наушниках можно услышать и оценить мельчайшие подробности и тончайшие нюансы, а отсутствие неконтролируемой реверберации, присутствующей музыке в помещении с низким звукопоглощением, означает, что ритмический материал прекрасно транслируется, оставаясь полностью нетронутым; он не размывается и не превращается в звуковую кашу, как это часто бывает в концертном зале. Вы, и только вы, единственный слушатель, можете услышать миллион крошечных деталей, даже несмотря



на сжатие, которому МР3-технология подвергает записи. Вы можете услышать дыхание певца, шорох его пальцев по гитарной струне. Тем не менее неожиданные и резкие динамические изменения могут ощущаться болезненно при прослушивании музыки на персональном плеере. Как и в случае с танцевальной музыкой сто лет назад, сейчас тоже лучше писать музыку, которая поддерживает относительно постоянную громкость на этой крошечной музыкальной площадке. Музыка должна быть статичной с точки зрения динамики, но очень детализированной — таковы здешние правила.

Если и был композиторский ответ на МР3 и эпоху частного прослушивания, мне только предстоит его услышать. Можно было бы ожидать появления музыки, которая по сути была бы успокаивающим потоком окружающих настроений, средством расслабиться и разгрузиться, или, может быть, появятся плотные и сложные композиции, которые поощряют внимательное и многократное прослушивание, возможно, это будет интимный или грубо эротичный вокал, который неуместно демонстрировать на публике, но которым можно было бы наслаждаться в частном порядке. Если что-то подобное происходит, то мне об этом неизвестно.

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

BIRDS DO IT*

Адаптивный аспект творчества не ограничивается музыкантами и композиторами (или любого рода художниками). Он распространяется и на природный мир. Дэвид Аттенборо и другие утверждали, что перекличка птиц менялась вместе с окружающей средой³. В густой листве джунглей постоянный, повторяющийся короткий сигнал в пределах узкого частотного диапазона работает лучше всего, а повторение служит для исправления ошибок. Если предполагаемый получатель не получил первую передачу, последует идентичная.

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

Эяль Шай из Университета Уэйна утверждает, что пение птиц различается даже в пределах одного вида⁴. Например, высота тона песни красно-черной пиранги на востоке, где леса гуще, отличается от тона западной.⁵

Кроме того, птицы одного вида корректируют свое пение по мере изменения ареала их обитания. Птицы в Сан-Франциско, как было установлено, поднимали высоту своего тона более сорока лет, чтобы лучше слышать друг друга поверх шума все увеличивающегося трафика⁵.

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

Таким образом, музыкальная эволюция и адаптация — межвидовое явление. И, как утверждают некоторые, птицы любят петь, хотя они, как и мы, со временем меняют свои мелодии. Радость, получаемая от создания музыки,

* “Birds do it” («Птицы делают это») — первая строчка текста известного джазового стандарта “Let’s Do It (Let’s Fall in Love)”.

всегда найдет выход, независимо от контекста и формы, которая появляется, чтобы наилучшим образом ему соответствовать.

Музыкант Дэвид Ротенберг утверждает, что «жизнь гораздо интереснее, чем она должна быть, потому что силы, которые ее направляют, не только практичны»⁶.

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

Мне интересно не то, как эти практические адаптации происходят (ретроспективно все кажется предсказуемым и очевидным), а их значение для нашего восприятия творчества. Похоже, творчество, будь то пение птиц, живопись или написание песен, так же адаптивно, как и все остальное. Гениальность — создание действительно замечательного и запоминающегося произведения — проявляется тогда, когда вещь идеально вписывается в свой контекст. Когда что-то работает, это поражает нас не только умной адаптацией, но и эмоциональным резонансом. Правильная вещь в правильном месте пробуждает в нас определенные чувства.

По моему опыту, эмоционально заряженное содержание всегда лежит где-то неподалеку, скрытое, ожидающее, чтобы его нашли, и, хотя музыканты подгоняют и формируют свою работу под лучшую площадку для прослушива-



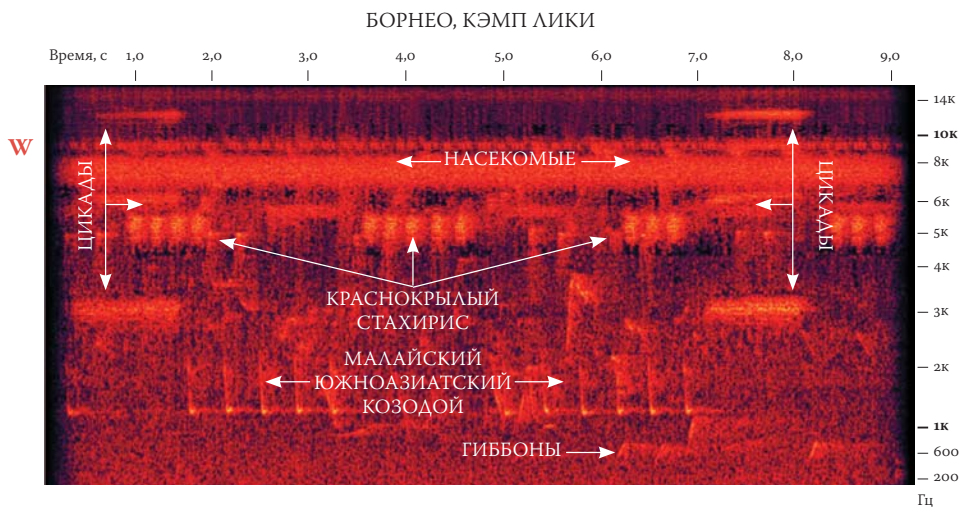
ния или просмотра, на мýку и экстаз всегда можно положиться: они заполнят собой любую доступную форму.

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

САМЫЙ БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

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

Выходит, щебет певчих птиц изменялся не только для того, чтобы лучше соответствовать акустике окружающей среды, но и для того, чтобы не пере-



секаться по частотам с другими существами. Краузе совершенно справедливо называет этот звуковой спектр животных и птиц оркестром, где каждый вид/инструмент играет партию в своем диапазоне, а вместе они создают одну огромную композицию. Эти симфонии могут звучать по-разному в зависимости от времени суток и года, но все всегда остаются на своих местах.

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

АРХИТЕКТУРА КАК ИНСТРУМЕНТ

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

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

Все места, которые перечисляет Уоллер, созданы природой, но археологи также обнаруживают, что эти и подобные эффекты намеренно создавались людьми. Серия статей, опубликованных в журнале *National Geographic*, пред-

полагает, что существуют интересные связи между доколумбовой архитектурой, музыкой и звуком.

Одно из примечательных в этом отношении мест — майяский храм Кукулькана в Чичен-Ице.^X

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

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

Дэвид Любман, инженер-акустик, сделал записи этого эха и сравнил их с записями крика птицы, найденными в орнитологической лаборатории Корнеллского университета. По его словам, «сходство было абсолютным». Затем он сотрудничал с главой мексиканского Института акустики Серхио Беристайном, который изучал еще одну пирамиду недалеко от Мехико. Конечно же, эта пирамида производила подобные чирикающие эффекты — иногда с изменениями высоты звука, которые охватывают до половины октавы. Вот уж действительно поющее здание⁷.

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

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



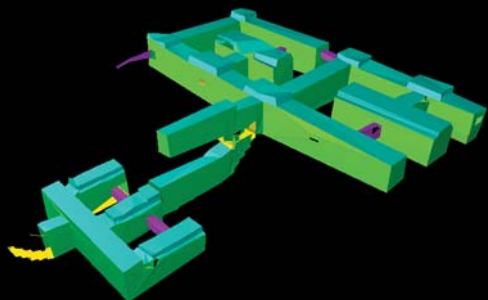
X



Y

Археолог Джон Рик из Стэнфордского университета считает, что различные виды камня, используемые в этих туннелях, наряду с многочисленными акустическими отражениями от изгибающихся проходов, могут заставить голос звучать так, как будто он исходит «со всех сторон сразу». По его мнению, этот лабиринт использовался для особых ритуалов, и, подобно сцене в современном театре, потусторонняя акустика способствовала созданию желанной обстановки⁸ (помогала и доза местного психоделика — кактуса Сан-Педро, которым, как пишут, баловались жрецы и посвященные).

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



Z

AA



Моя жизнь на сцене

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

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

Потратив сначала некоторое время на переосмысление и на изучение еще большего количества чужих песен у себя в спальне, я зачастил в кафе

* «Битва групп» — конкурс, в котором две или более группы соревнуются за звание лучшей группы. Победитель определяется голосованием публики. Формат состязания возник в 1930-х, когда в залах типа «Савой» состязались джазовые биг-бенды.

местного университета и увидел, что фолку, который там исполняли, срочно требуется новая кровь. Ну, по крайней мере, мне так показалось. Был конец 1960-х, и я все еще учился в школе, но уже тогда любой мог видеть и слышать, как присущий фолку пуризм сметается потребностью в роке, соуле и поп-музыке. Тамашний фолк был весьма неэнергичным, как будто исповедальный тон и присущая фолку искренность подрывали его силы. Так быть не должно!

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

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

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

Годы спустя я диагностировал у себя очень легкую (как мне кажется) форму синдрома Аспергера. Выскочить на публику, чтобы сделать что-то дико выра-

зительное, а затем быстро заползти обратно в панцирь, казалось чем-то нормальным для меня. Может быть, «нормальным» — не самое точное слово, но мне подходило. Феликс Пост в 1994 году опубликовал в *The British Journal of Psychiatry* статистику, из которой следовало, что 69% творческих людей, которых он изучал, страдали психическими расстройствами¹. Как много психов! Этот факт, безусловно, питает миф о полоумном артисте, управляемом демонами, но я, напротив, очень надеюсь, что не *нужно* быть сумасшедшим, чтобы творить. Возможно, какая-то проблема и дает толчок в начале пути, но я пришел к выводу, что можно убежать от своих демонов и не лишиться при этом источника вдохновения.

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

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

На тот момент я видел лишь несколько поп-концертов. И хотя в то время я еще не думал о музыкальной карьере, различные исполнительские стили