

ΛΟΓΟΣ_

ISSN 0869-5377
eISSN 2499-9628

БЛЮЗ

ТОМ 26
№3
2016



Содержание

- 1** МАЙКЛ УРБАН, при участии Андрея Евдокимова
БЛЮЗ ПОКОРЯЕТ РОССИЮ
- 2** АРТЕМ РОНДАРЕВ. От переводчика
- 6** Предисловие
- 17** Глава 1. Почему блюз?
- 57** Глава 2. Первое знакомство
- 76** Глава 3. Московский блюз: музыканты и их музыка
- 111** Глава 4. Московский блюз: сцены и саунд
- 133** Глава 5. Санкт-Петербург и провинция
- 164** Глава 6. Сообщество и идентичность
- 194** Глава 7. Политика
- 216** Выражения признательности

- 218** АНДРЕЙ ЕВДОКИМОВ. Чикаго — Москва,
или Новейшая история русского блюза
- 234** «Блюз — это хорошая идеология»
Интервью с Михаилом Мишурисом

Блюз покоряет Россию

МАЙКЛ УРБАН

при участии Андрея Евдокимова



Willie Dixon

RUSSIA GETS THE BLUES:

MUSIC, CULTURE, AND COMMUNITY IN UNSETTLED TIMES

by Michael E. Urban (with Andrei Evdokimov)

Originally published by Cornell University Press

Copyright © 2004 by Cornell University

This translation authorized by the original publisher

От переводчика



ОСНОВНАЯ проблема, с которой сталкивается любой, кто берется переводить западные тексты о поп-музыке на русский язык, — это практически полное отсутствие у нас легитимного терминологического словаря. Строго говоря, это не столько наша проблема, сколько проблема поп-музыки в целом в силу ее двусмысленного статуса в академическом музыкальном мире¹. Но в нашем случае дело усугубляется тем, что практически вся поп-музыка дискурсивно англоязычна, так что у нас она не может ни прибегнуть к услугам академического словаря, ни начать генерировать собственные определения. В связи с этим у переводчика таких текстов всегда возникает дилемма: пытаться подобрать англоязычным понятиям русские эквиваленты, легитимированные академической традицией, или пользоваться неформальным, очень неточным словарем музыкантов и российской журналистики, пишущей о поп-музыке. Этот словарь по большей части воспроизводит ту же английскую терминологию, только транслитерированную и отягощенную не всегда благозвучной русской грамматикой. В результате возникает риск придать переведенному источнику компрометирующие коннотации (или, говоря более уместным в данном случае языком, — обертона) «фанатского текста».

Первая стратегия, впрочем, также не избавит текст от компрометирующих жестов, только отсылать они будут уже не к нерелевантному жаргону поклонников, а к полной умолчаний традиции апроприации западной поп-музыки советским идеологическим дискурсом — традиции мало того что крайне непоследовательной, так еще и имплицитно нормативно-возрастной. Трудно сказать, что хуже — называть джазовый коллектив бэндом или вокально-ин-

1. Об этой проблеме в англоязычном мире см., напр.: *Tagg P. Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-Musos*. N.Y.; Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012; *Frith S. Music and Everyday Life // The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.: Routledge, 2003.

струментальным ансамблем: в первом случае можно расслышать низкопоклонство перед Западом, во втором — бесплодные попытки агитпропа изгнать из поп-музыки всю не подобающую советскому человеку витальную фамильярность в обращении с каким-никаким, а искусством.

Хорошей иллюстрацией здесь может служить слово *sound*, которое у нас обычно переводится как «звук». Проблема с ним в том, что в англоязычной среде по отношению к музыке оно означает нечто существенно большее — не только и не столько акустический феномен, сколько совокупный набор акустических, технических, метафизических и политических параметров, обуславливающий конечный звуковой облик того или иного явления, то есть то, что отграничивает это последнее от ему подобных. Часто саунд — это уже не столько акустика, сколько идеология, и в этом смысле данное слово обретает свое собственное, уникальное терминологическое значение, что хорошо зафиксировано в ряде европейских языков, где оно также остается без перевода².

Разумеется, наше слово «звук» тоже обладает генерализованным значением, но, во-первых, генерализация эта часто недостаточна в сравнении с оригиналом, а во-вторых, слово «звук» в большой степени надперсонально и трансцендентно явлению, которое описывает. Это не тот звук, который создается исполнителями и операторами, а, скорее, тот, который явление приобретает в силу его соответствия каким-то в полной мере нам недоступным (и нас по преимуществу не касающимся) законом. «Звук блюза» — это нечто, существовавшее еще до того, как появился блюз, нечто, в чем его создатели принимают униженно мало участия; «саунд блюза» — это то, что блюзмены делают сами.

В силу вышесказанного переводчик оказывается пойман в довольно коварный идеологический капкан, связанный с колониальным статусом поп-музыки в нашей стране. С одной стороны, у него есть словарь туземный, стигматизированный прошлым страны, с другой — набор терминов, зачастую не имеющих эквивалентов в родном языке, однако маргинализированных принадлежностью к среде, которая не отличается стремлением к точности значений. В результате ему приходится, руководствуясь своими собственными, довольно смутными предпочтениями и желанием как можно точнее донести мысль оригинала, в каждом конкретном слу-

2. См., напр.: Björnberg A. Learning to Listen to Perfect Sound: Hi-fi Culture and Changes in Modes of Listening, 1950–80 // The Ashgate research companion to popular musicology / D. B. Scott (ed.). Aldershot: Ashgate, 2009.

чае делать выбор в пользу одной из обозначенных дискурсивных практик. При этом он прекрасно сознает, что удовлетворяющего все стороны решения нет и, видимо, уже никогда не будет. Именно поэтому я в некоторых случаях перевожу *sound* как «звук», в других же — как «саунд»; и именно поэтому, а также в целях экономии места и времени в тексте содержатся такие слова, как «слэп», «шафл» и «мейнстрим».

Вторая проблема, связанная с настоящим переводом, заключается в том, что в книге весьма часто звучит прямая речь, и, как нетрудно догадаться, в оригинале это речь русская. В силу технической невозможности заново отслушать десятки, если не сотни, часов аудиозаписей вся эта речь здесь дана в обратном переводе с английского. И хотя я пытался угадывать строй речи по англоязычному источнику, разумеется, мне это нигде в полной мере не удалось, за что я заранее прошу прощения у героев книги — в моем переводе они, скорее всего, заговорили языком, им несвойственным.

Наконец, третье, о чем стоит сказать: в русской и англоязычной номенклатурах даже у устоявшихся музыкальных терминов и понятий существуют разные правила употребления. Это касается таких пар, как «тональность — модальность», «тремоло — вибрато», «баян — аккордеон» и т. д. В подобных случаях я в целом придерживался нашей словоупотребительной практики, не оговаривая это специально.

Артём Рондарев



MUSIC, CULTURE, AND COMMUNITY IN UNSETTLED TIMES

RUSSIA GETS THE BLUES

Предисловие

ЗАМЫСЕЛ этой книги возник, судя по всему, благодаря джет-лагу. Дело было так. Вернувшись домой после двух месяцев преподавания в Санкт-Петербурге, однажды ночью я по необъяснимой причине проснулся, сел в постели и воскликнул: «Блюз!» Еще во время пребывания в Санкт-Петербурге я искал новую тему для исследования, но тщетно; однако же после визита в этот город у меня остались живописные впечатления от блюзовых концертов, от блюзменов и их поклонников, с которыми я там познакомился. Прежде я слышал российский блюз в нескольких московских клубах, но то были лишь короткие моменты отдыха в процессе политических исследований, которыми я тогда занимался. Путешествие в Петербург внесло коррективы в мои намерения, и теперь меня разбудили воспоминания, которыми прежде, еще до того как всерьез увлечься этой темой, я делился с женой: воспоминания о яркой праздничной атмосфере, царившей на блюзовых концертах, где люди буквально растворялись в музыке (так, на моих глазах один молодой театральный режиссер, воодушевленный особенно энергичным исполнением блюзового номера, подскочил со своего места в заднем ряду и прошелся колесом из одного угла помещения в другое), и о ветхих коммунальных квартирах, забытых инструментами и оборудованием, в которых непрехотливые городские блюзмены упражнялись и репетировали, не отрываясь от повседневных дел.

Посещение научной конференции в октябре следующего года дало мне возможность связаться с несколькими участниками блюзового сообщества Москвы, среди которых самым ценным контактом для меня оказался Андрей Евдокимов, и начать разрабатывать план настоящего исследования. Это был не слишком сложный и не очень изоциренный план. Летом 1999–2001 годов я предполагал погрузиться, насколько это в моих силах, в мир русского блюза, то есть прослушать как можно больше записей, посетить как можно больше концертов (в итоге их оказалось около 40), посвятить себя неформальному общению с исполни-

телями, поклонниками, менеджерами клубов и ведущими радиостанций, а также провести 44 формальных интервью с большинством из них.

Результатом предпринятых усилий является эта книга — своего рода социомузикальный портрет русского блюзового сообщества: исполнителей, поклонников и промоутеров, которые в свое время увлеклись этой своеобразной иностранной музыкальной формой и создали на ее основе модель, по которой они выстроили свою жизнь и сконструировали ее смысл позднее, в период социальных потрясений, когда нестабильность существования стала привычной. Настоящая работа представляет собой исследование новых форм социализации, возникших после распада коммунистической системы. Данные формы не только представлены здесь способами рецепции блюзовой музыки и сопутствующих ей культурных практик, которые служат своего рода шифром, позволяющим музыкантам и поклонникам интерпретировать окружающий мир и свое место в нем; они также описаны как выразительные средства, которыми причастные к этой музыке люди с той или иной степенью осознанности описывают свою жизнь. Обратное тоже верно: исследователю рецепции блюза постоянно приходится иметь дело с наличием в стране давних культурных паттернов, определяющих условия означенной рецепции и формирующих безошибочно русский облик данного иностранно-домашнего гибрида. Таким образом, он непосредственно через музыку регистрирует перемены в сознании и практиках воспринявших ее русских. В связи с этим в книге сочетаются два аналитических подхода. Первый рассматривает блюзовый язык в качестве субъекта, как источник влияния, и исследует это влияние на жизнь причастных к блюзу людей. В основе этого подхода лежит идея культурной трансмиссии (*cultural transmission*), то есть потока новой информации, перетекающего через границы, как материальные, так и символические, и видоизменяющего жизнь тех, кого он достигает. Второй подход — подход с позиций культурной рецепции — меняет местами субъект и объект, исследуя то влияние, которое русские культурные практики оказали на апроприацию, интерпретацию, воссоздание и восприятие блюза как явления участниками российского музыкального сообщества.

В разговоре о процессе культурной трансмиссии нам необходимо будет обратиться к тем элементам блюза, которые формируют значения этой музыки: к его характерному звуковому облику и связанным с ним ассоциациям; к его способности отражать од-

новременно самые базовые чувства и тончайшие эмоциональные оттенки; к его манере высказывания, обращенной к миру; и к тем позам и жестам, которые перенимают от него исполнители. Разумеется, значения, которые русский человек извлекает из блюза, обусловлены его собственным культурным опытом. Тем не менее, будучи инородным явлением, которое оперирует значениями породившей его культуры, блюз предоставляет русскому исполнителю существенное число возможных интерпретативных и выразительных стратегий. Следовательно, все их имеет смысл рассмотреть как элементы культурной трансмиссии, которые предсказуемо будут подвергнуты модификациям в процессе их рецепции. С этой точки зрения трансмиссия намного сложнее, нежели элементарная пересадка иностранного культурного продукта на иную почву. Она включает в себя процессы культивации в воспринимающей среде множества микропрактик, связанных как с самим жанром, так и с его воспроизведением в местных условиях. На самом элементарном уровне это будет, например, обучение исполнителей особой технике «подтягивания» ноты на гитаре или губной гармонике, а аудитории концертов — привычке хлопать не на первую и третью доли такта, как обычно, а на вторую и четвертую. Эти аспекты трансмиссии вкупе с историей процесса музыкального восприятия блюза в России описаны в главах 2–5. В них повествование отказывается от всяких претензий на нейтральную точку зрения: здесь, руководствуясь стандартами жанра, как их понимаем мы с моим соавтором Андреем Евдокимовым, мы описываем и оцениваем уровень, которого сумели достичь русские исполнители в интерпретации афроамериканского явления — блюза, попутно сообщая свои суждения об аутентичности и качестве их игры. Этот подход обусловлен как интересом к трансмиссии (в этом смысле главным вопросом, который задается здесь, является вопрос о том, что за блюз играют русские исполнители и насколько искусно они это делают), так и нашей личной приверженностью этой музыке и нашей нескрываемой надеждой на то, что она будет в России процветать и дальше. Таким образом, упомянутые главы организованы диахронически, повествуя о постепенном прогрессе блюза в России.

В остальных главах применяется более синхроничный подход с фокусом на тех или иных аспектах рецепции блюза в России. Так же, как и сама эта инородная импортированная форма содержит в себе конечный ряд способов генерации смысла, принимающая ее культура налагает на нее свои собственные ограничения, сосредоточиваясь на одних ее признаках и игнорируя, не за-

мечая другие. Эти ограничения, разумеется, обнаруживают себя в действиях конкретных людей, людей, делающих свой личный выбор относительно того, что им играть и что слушать. Хотя подобный выбор чаще всего определен родством, выстраивающимся между принимающей культурой и попадающей в нее музыкальной формой, параллельно с ним происходит и процесс обучения, узнавания, раздвигающий границы восприятия. Обучение и выбор происходят на пересечении различных течений культурной трансмиссии и восприятия; обусловленные ими действия и взаимодействия совершаются с опорой на полученный извне материал и на превалирующий культурный контекст, давая импульс процессу культурной трансформации, которая в настоящем исследовании репрезентирована уже самим словосочетанием «русский блюз».

Что русский слушатель слышит в блюзе? Как он соотносит эту музыку со своей жизнью? Эти вопросы лежат в основе исследования процесса культурных перемен в настоящей книге. Их насущность предопределена тем фактом, что появлению блюза в России и формированию здесь блюзового сообщества сопутствовало полное крушение социального порядка в стране. Сформировавшись в бесприютные, нестабильные времена, блюзовое сообщество отыскало в любимой музыке набор кодов, способных послужить объяснением беспокойной окружающей действительности, и с их помощью артикулировало дистанцию между собой и неприветливым миром. Однако «дистанция» в данном случае не означает бегство или попытку спрятаться от реальности. Напротив — и в полном согласии с блюзовой эстетикой, — смысл ее в преодолении наличных проблем с помощью пропускания личного опыта через песенный нарратив. Следствием этого становится мобилизация воли и чувства собственного достоинства и демонстративное нежелание отказываться от надежды даже при полном отсутствии каких-либо причин для оптимизма.

Все это становится возможным в силу того, что российское блюзовое сообщество с помощью своей музыки сформировало определенное выделенное пространство, дистанцируясь от участия в текущих событиях. Именно этот процесс, рожденный соединением особенностей принимающей культуры и аспектами блюза как явления, обусловил тот особенный, «иностранно-местный» характер музыки, который содержит в себе ряд уникальных аномалий. В частности, несмотря на то что блюз по своему происхождению — продукт «низкой» культуры афроамериканского Юга, в России он стал объектом культуры «высокой». Наиболее

аутентичные образцы этой музыки — те, которые поклонники называют *gut-bucket blues*, — в России, скорее всего, будут звучать в самых рафинированных и изысканных кругах. Более того, блюз как стиль поп-музыки базируется на прямом, весьма приземленном высказывании, ценном для аудитории именно тем, что оно артикулирует истины, резонирующие с опытом повседневной жизни. Однако в России он поется почти исключительно на английском, который и исполнители, и их слушатели далеко не всегда понимают. Этот кажущийся неразрешимым парадокс укоренен в культурных практиках той социальной группы, которая первой усвоила блюз, а именно интеллигенции. Будучи носителями культуры российской интеллигенции, русские блюзмены считают себя обязанными не только творить, но и просвещать: в связи с этим они полагают, что их задача — в точности воспроизвести ту интернациональную музыку, которой ныне является блюз (часть «мировой культуры», как они говорят), с тем, чтобы приобщить сограждан к открытым ими культурным сокровищам. Нормативное значение их усилий, таким образом, по их мнению, увеличивается пропорционально тому, насколько близки они оказываются к корням блюза, — в силу чего песни на английском, вне зависимости от того, насколько его понимает аудитория, расцениваются большинством как необходимое условие сохранения музыкальной аутентичности.

Вопрос музыкальной аутентичности занимает центральное место в сознании русских блюзменов и потому разносторонне освещен в данной книге. Согласно представлению музыкантов и поклонников, аутентичность включает в себя два аспекта: это воспроизведение звука и стиля блюза в соответствии со стандартами, присущими данному жанру, и исполнение этой музыки таким образом, чтобы она прямо передавала «подлинные чувства». В связи с этим нам важно помнить, что появление блюзовой музыки в России совпало с моментом вторжения сюда коммерческой культуры. Здешние блюзмены рассматривают данное вторжение крайне негативно, позиционируют себя его прямыми противниками и подчеркивают, в противовес поверхностности массовой рыночной поп-культуры, аутентичные свойства исполняемой ими музыки. Поэтому читатель будет часто сталкиваться на этих страницах с оппозициями, которые оформляют границы русского блюзового сообщества: коммерция против культуры, деньги против искусства, аутентичный блюз против пустой, ходульной поп-музыки. Эти оппозиции порождаются столкновением старого и нового, что в данном случае означает конфликт между во-

площаемыми блюзменами традиционными нормами русской интеллигенции, которые утверждают творческий подход и свободу самовыражения, и зародившимися в обществе рыночными отношениями, которые до известной степени ставят вопрос физического выживания блюзменов в зависимости от коммерческого успеха, таким образом подвергая их искусство постоянной угрозе профанации. Эти нормативные границы вовсе не являются фиксированными и отчетливо обозначенными; скорее, они отражают постоянное давление со стороны «большого» общества, а также наплыв новой музыкальной информации. Таким образом, эти границы находятся в процессе постоянного пересмотра и подтверждения со стороны блюзового сообщества. Пристальное внимание, которое члены сообщества уделяют поддержанию границ, отражает одновременно их желание защитить свою музыку от коррумпирующего (и, таким образом, прямо угрожающего сообществу) влияния поп-культуры и стратегии отдельных членов сообщества по накоплению культурного капитала в среде фундаментально новой коммерциализованной реальности.

Различие между культурой и коммерцией получает такую актуальность еще и по той причине, что членство в русском блюзовом сообществе в конечном итоге — результат личного выбора. В случае с исполнителями этот выбор диктует необходимость достичь мастерства в работе с иностранным музыкальным явлением, почти никак не представленном в музыкальном пространстве родной страны, что не приносит в итоге никаких особых преимуществ в области музыкальных возможностей по сравнению с конкурирующими стилями и дает очень призрачные шансы на какой-либо коммерческий успех. Выбор блюза, таким образом, не просто предопределяет привязанность исполнителя к конкретной музыке — в личностном плане здесь на кону нечто большее, каковой факт хорошо отражен в русском понятии «блюзмен», обозначающем человека, воспринявшего и выказывающего блюзовый этос. Очевидные значения этого выбора затем модифицируются тем фактом, что данное явление на местной почве почти никак не представлено и, следовательно, должно быть усвоено не только эмоционально, но и интеллектуально, если исполнитель желает играть свою музыку в согласии со стандартами жанра. Последнее не только принципиально для возникновения сообщества, но и служит источником постоянного раздора в нем. Формально все участники сообщества сознают важность исполнения аутентичного блюза, однако часто спорят между собой на предмет того, что это значит в каждом конкретном случае. Более того,

исполнители, в чьем репертуаре есть рок- или поп-песни, которые по вкусу публике, часто подвергаются цензуре со стороны сообщества, рассматривающего их поведение как вульгаризацию музыкальных стандартов. Подобные случаи являются хорошей иллюстрацией той оппозиции между культурой и коммерцией, которая устанавливает границы сообщества.

Вдобавок они же служат и иллюстрацией того, насколько противоречива фигура блюзмена в ее российской интерпретации. С одной стороны, блюзмен играет блюз; его задача — как можно точнее исполнить музыку, столь превозносимую его сообществом. С другой — и в полном согласии с представлениями, характерными для интеллигенции страны, — его работа считается социально значимой только в том случае, если она выполняет задачу просвещения окружающих в области особенностей избранной музыкальной формы. Стратегии, направленные на решение второй задачи путем исполнения для слушателей уже знакомых им песен с целью привлечь их внимание, таким образом, не только вступают в противоречие с первым императивом, но и чаще всего рассматриваются как отражение глубинной мотивации самих артистов (желания заработать деньги или стать звездой). Соответственно, подобные попытки расцениваются участниками сообщества как нарушение норм аутентичности, как расшатывание границ сообщества и как действие, ведущее к истощению запасов культурного капитала. Вне зависимости от достигнутого результата подобное заигрывание с популярными жанрами воспринимается негативно, как ретроградное движение, противоположное стремлению осуществлять просветительский проект. Здесь, в микрокосме блюзового сообщества, опять очевидной становится дистанция, разделяющая интеллигенцию и остальное общество. В роли просветителей русские блюзмены обретают культурное знание с тем, чтобы делиться им с окружающими; будет ли отношение окружающих к этим попыткам положительным или отрицательным — в данном случае для них неважно: таким образом, поза подменяет собой практику. Одно лишь профессиональное владение специальными познаниями и готовность ими делиться с окружающими служат знаком отличия, способным отделить блюзмена (как достойного носителя норм интеллигенции) от «непосвященных». На деле, однако, оба дифференциальных признака блюзмена, то есть намерение играть аутентичный блюз и распространять его влияние, находятся между собой в постоянном конфликте. Дискурс, ассоциирующийся с каждым из этих намерений, предоставляет аргумен-

ты, с помощью которых исполнители конфликтуют и соперничают друг с другом. В то время как «популяризаторам» вменяется в вину преуменьшение значения аутентичности музыки и, таким образом, ее дискредитация, к пуристам обращены упреки в снобизме за их пренебрежение к необходимости увеличивать аудиторию блюза. Значение этих конфликтов усиливается особенностями социальных отношений внутри сообщества.

Формальные единицы организации русского блюзового сообщества, то есть блюзовые группы, внутри которых существуют прочные эмоциональные связи, одновременно как поддерживают целостность всего сообщества, так и усиливают внутренние конфликты по нормативным вопросам. Группы чаще всего организуются, сознательно или бессознательно, в рамках советского представления о «коллективе», понятом в данном контексте как синтез умений исполнителей, играющих в различных стилях и в разной степени талантливых, с целью достижения общего результата, который, таким образом, делается предметом ответственности всех участников. Связи между музыкантами, которые обычно возникают внутри групп, увеличивают степень ответственности каждого ее участника за общее дело исполнения блюзовой музыки. Трудно переоценить важность такого организационного принципа для существования российского блюза с учетом тяжелых условий существования и бедности, которая является постоянным спутником большинства блюзовых музыкантов в России. В то же время, однако, близкие связи между членами групп, судя по всему, в большой степени обуславливают интенсивность межгрупповых конфликтов. Особенно заметно это становится в тех случаях, когда речь идет о средствах и возможностях исполнения, то есть о доступе к музыкальным площадкам, с учетом того факта, что многие ведущие блюзовые коллективы сами занимаются вопросами аренды сцен в ночных клубах. Чаще всего они распределяют концертные дни между собой, и в результате определенные коллективы регулярно выступают в одних и тех же местах, в то время как у других существуют серьезные трудности с получением работы. Последние отвечают тем, что трансформируют свой ресентимент в критику стиля, профессионализма и приверженности блюзовой специфике первых, часто часто интерпретируя успех соперников у публики как признак того, что те поддались коммерческому давлению и больше не играют «настоящий блюз».

До определенной степени и сама новизна этой музыки в России неизбежно вызывает споры о том, кто из исполнителей играет

аутентичный блюз. В силу того, что сообщество основано на факте интереса к заимствованному жанру, который требует осмысленной интерпретации, различия в исполнении неизбежны. Интерпретации всегда будут отличаться, повторные интерпретации всегда будут возникать, особенно с учетом того, что объем информации о блюзе с момента распада СССР увеличился экспоненциально; возникновение коммерческой основы для исполнения дополнительно осложнило ситуацию. Так, некоторые русские исполнители наряжаются в одежды, списанные с образов иностранных блюзменов — образов, почерпнутых из фильмов. Они полагают, что подобная практика помогает расширить аудиторию блюза, и утверждают, что, визуально привлекая внимание тех, кто не знаком с этой музыкой, они получают возможность вовлекать их и в процесс исполнения в целом. Несмотря на то что такой подход выглядит прагматичным, другие блюзмены полагают его недостойным и жалуются на то, что подобные практики профанируют сцену в целом, в особенности тем, что девальвируют индивидуальность, то есть личную аутентичность, которую они считают основным критерием блюзовой эстетики.

Помимо внутренних конфликтов есть и другая проблема. Суть ее заключается в наборе практик, вытекающем из того способа апроприации блюза как явления, который позволяет участникам сообщества выгодным образом позиционировать себя в сравнении с окружающим социумом. С одной стороны, блюз, будучи западным заимствованием, тем самым отделяет своих адептов от дискредитированного советского прошлого и, таким образом, представляется путевкой в воображаемый модерн и окном в западную культуру. С другой стороны, блюзовая традиция не имеет ничего общего с вульгарным материализмом новых русских, которые являются самой яркой манифестацией процесса «вестернизации» современного российского общества. Таким образом, идентичность участников блюзового сообщества позволяет им находиться на удобной дистанции как от бездарного прошлого, так и от безобразного настоящего, что подчеркивает их моральное превосходство и над вчерашними комсомольцами, которые сегодня беззастенчиво зарабатывают деньги, и над сегодняшними молодыми предпринимателями, разбогатевшими с помощью сомнительных коррупционных схем. Отчасти именно поэтому нормы аутентичности играют такую большую роль в блюзовом сообществе. Отклонения от жанровых стандартов в сторону поп-музыки сразу вызывают ассоциации с коммерческой культурой и, соответственно, с теми, кого члены сообщества считают людьми бес-

принципными, бескультурными и недостойными. В связи с этим, чтобы исследовать, почему блюз приобрел в России столь важное значение для тех, кто с ним связан, имеет смысл привлечь социологию, изучающую знаки, в которой культурные практики рассматриваются как процессы символической аффилиации с той или иной социальной группой.

Способ изложения материала в моем исследовании вызвал к жизни ряд проблем, связанных с балансом описательной и аналитической частей. Понимая, что западный читатель (да и подавляющее большинство читателей в России) никогда не сталкивались с русской блюзовой музыкой, я долго мучился вопросом о том, когда и в какой форме на страницах этой книги излагать историю развития блюза в России. В самом деле, без описания происходящего, без какого-либо знания об исполнителях, их музыке и тех площадках, на которых они выступают, читателю вряд ли будет какой-то прок от анализа сообщества. В конце концов, я решил включить рассказ об этом в виде серии глав (2–5) сразу после общей вступительной части в первой главе, где я даю представление о рамках происходящего, описываю обстоятельства и факторы, обусловившие рецепцию блюзовой музыки в России, и кратко касаюсь вопросов значения, которое эта музыка имеет для ее здешних адептов. Описательная часть в главах 2–5 представляет читателю историю данной музыкальной формы в России, фокусируясь на исполнителях и их музыке и подчеркивая то «ретроградное» направление, в котором шло развитие блюза в стране, начавшись с подражания стилю, в облики которого эта музыка сюда попала впервые, то есть британскому блюз-року 1960–1970-х годов, и лишь затем придя к ее афроамериканским корням. Там же обсуждаются и те тенденции развития блюза, которые наметились здесь в начале нового столетия. Шестая глава описывает принципиальные особенности блюзового сообщества в России, формы его организации, его нормативную структуру и его отношения с пограничными явлениями. Седьмая глава суммирует с политической точки зрения все основные компоненты изложенного к этому моменту материала и помещает блюзовое сообщество в более широкий контекст, демонстрируя, как люди, усвоившие блюзовую специфику, с ее помощью позиционируют себя в мире и вырабатывают характерные ответы на его вызовы.

Необходимо пояснить еще несколько технических вопросов. Один из них касается употребления местоимения первого лица. Моим намерением было использовать форму единственного числа во всех тех случаях, когда я излагаю наблюдения, суждения и так

далее от своего лица. В тех же частях книги, которые написаны при участии Андрея Евдокимова, единственное число заменяется множественным «мы». Второй вопрос касается перевода названий. Некоторые русские группы носят англоязычные названия, другие — русские; иногда ночные клубы назывались на родном языке, иногда для этого использовался английский. Здесь я решил следовать правилу, согласно которому я использую английский там, где его используют и русские, и употребляю русские названия — написанные курсивом при первом появлении — в том виде, в котором они существуют в родном языке, с переводом на английский в скобках.

Глава 1

Почему блюз?

БЛЮЗ в России — посткоммунистический феномен. Позднее его появление в этой стране отчасти обусловлено репрессивной государственной политикой в сфере культуры, которая жестко ограничивала контакты с внешним миром. Существенно более важным фактором, однако, оказалась та западная музыка, которую даже железный занавес не смог остановить, — рок. Парадоксальным образом рок-н-ролл¹ в ответе как за позднее появление блюза в России, так и за его первоначальное становление, поскольку поклонники никогда не выделяли блюз в особую категорию. В период позднего СССР, когда рок сделался невероятно популярен, слушатели не проводили никакого различия между этими двумя стилями. Соответственно, те немногие музыканты, которым удавалось отыскать записи блюза и с их помощью получить необходимые навыки исполнения, считались рок-музыкантами, тем более что они по большей части играли британский блюз-рок². Лишь после краха коммунистического режима блюз выделился из рок-движения в СССР в качестве особенной музыкальной формы, которую играли конкретные люди на конкретных площадках, и обрел своих последователей.

Произошло это в Москве. К середине 1990-х годов в столице выступало около 40 блюзовых групп, что создавало впечатление назревающего в России блюзового бума. Блюз звучал в десятках появившихся к тому моменту клубов — от модных ночных заведений, словно перенесенных сюда из Нью-Йорка или Парижа, до весьма

1. Понятия «рок» и «рок-н-ролл» в западной номенклатуре часто (как в настоящем случае) используются в качестве полных синонимов. — *Прим. пер.*
2. Блюз-рок (*blues rock*) — стиль музыки, совмещающий в себе ритмические, ладовые и интонационные характеристики блюза с агрессивной подачей и «электрифицированным» звуком рок-музыки; предтечей его является чикагский блюз. Автор настоящей книги полагает блюз-рок британским феноменом, однако исторически блюз-рок появился в США и Британии практически одновременно, и среди первых блюз-роковых групп немало американских, например *Canned Heat* и *Butterfield Blues Band*. — *Прим. пер.*

непритязательных помещений с довольно-таки агрессивной атмосферой. Большинство блюзовых площадок процветало, процветали и исполнители. В те времена, когда месячная зарплата в столице составляла около 200 долларов, многие блюзмены зарабатывали до 100 и больше долларов за концерт, притом что некоторые из них давали по 25 концертов в месяц³. Однако финансовый кризис в августе 1998 года, во время которого рубль потерял две трети своей стоимости за три недели, нанес тяжелый удар по экономике московских ночных клубов и вместе с этим по всей блюзовой сцене⁴. За несколько последующих месяцев в городе закрылась половина ресторанов⁵. Закрылись и многие блюзовые клубы, а прибыль тех, которым удалось удержаться на плаву, снизилась настолько, что многие из них могли позволить себе живые выступления. Среднемесячный доход на человека в стране резко упал — со 170 долларов в мае 1998 года до 60 долларов в мае года следующего⁶. Тем не менее, хотя резкое уменьшение доходов и нанесло удар по процветающей московской блюзовой сцене, оно не уничтожило ее полностью. Более того, в других концах России, там, где блюз к тому времени уже пустил корни, дела шли почти так же, как и до кризиса. Появлялись новые группы, открывались новые клубы.

К концу столетия ощущения новизны и модности, сопутствовавшие российской блюзовой сцене в середине 1990-х годов, по большей части исчезли. Но у блюза по-прежнему было множество приверженцев. Опираясь на оценки людей, чьему мнению я склонен доверять, я полагаю, что по самым консервативным подсчетам число тех, кто тесно связан с блюзом, то есть исполнителей, промоутеров и поклонников, составляет примерно 20 тысяч человек. Это число стоит умножить примерно на десять, чтобы получить размер всей блюзовой аудитории, включая сюда и тех, кто не станет помещать блюз в самое начало своего списка приоритетов, однако в силу слушательской привычки все же вбирает в сферу своих интересов эту музыку. Как и почему все эти люди оказались увлечены блюзом?

3. Данный абзац содержит сведения, почерпнутые из нескольких бесед с блюзменами, менеджерами клубов и сторонними наблюдателями. Самыми полезными были беседы с Леваном Ломидзе (Москва, 25 июля 1999 года), Михаилом Соколовым (Москва, 23 июля 1999 года), Майклом Осли (Москва, 21 октября 1998 года) и Владимиром Падуновым (по телефону, 4 августа 1998 года).
4. См.: *Kagarlitsky B. Russia Under Yeltsin and Putin. L.: Pluto, 2002. P. 200.*
5. Вечерняя Москва. 17 ноября 1998 года.
6. Эфир телепрограммы «Время». 21 июня 1999 года.