



„КТО“ И КТО ПОТОМ?

Старые скалы стоят
высоки, Энни,
И мир кажется им
маленьким, Энни,
Но когда они
разрушаются, Энни,
Во что они
превращаются?

Пит Тауншенд и
Ронни Лэйп, песня
«Энни» из пластинки
«Дикая смесь».

Пару лет назад в каком-то журнале я увидела фотографию Элтона Джона, Эрика Кlapтона, Йони Митчелл, Мика Джеггера и Пита Тауншенда, сделанную на некоем рок-музыкальном рауте. Оживленные лица, сияющие глаза, смешные позы: мы веселимся, мы свои люди, мы себе нравимся. Обыкновенная фотография из раздела светской хроники.

Я листала журнал дальше, но эта фотография почему-то застряла в памяти, заставила к себе вернуться. Я присмотрелась: ну конечно, вот почему она показалась мне странной — из-за лица Пита Тауншенда. Оно выпадало из этого продуманного веселья «на объектив» — невеселое, растерянное, раздраженное. Наверное, у него что-то случилось нехорошее, и в этом нехорошем виноват он сам, и он это понимает, и не может себе простить — фантазировала я, а потом подумала: да, может, ему просто ботинки жмут или еще какая чепуха, а я уж напридумывала...

Я вспомнила эту фотографию, когда прочла недавно в «Нью Мьюзикл Экспресс» рассказ самого Тауншенда о том, что происходило с ним в то время:

«...Смелость нужна была, чтоб на-

писать это, поскольку вот уже два года я не общался с прессой. Смелость нужна была, и я набирался ее, заставляя себя сидеть перед машинкой, а потом просто взял и начал писать.

Когда-то я был болтлив, драчлив и успешен в ссорах с журналистами. Потом замолчал надолго, но молчание, как известно, помогает думать, и вот теперь я рад, что могу объективно взглянуть на прошлое, на наши отношения в группе, и попытаться что-то объяснить.

Возможно, в будущем я снова приобрету дурную привычку работать языком, а не руками, руками, для которых все же есть куда более ценное занятие, чем письмо: игра на гитаре, игра с детьми».

Почему смелость? Что произошло, что нужно объяснять, почему он замолчал? Читать рассказ Тауншенда было интересно, да и написан он был, судя по всему, честно. Читать его было интересно еще и потому, что Пит Тауншенд — лидер ансамбля «Ху» («Кто») — один из самых видных представителей английской рок-музыки, и узнать о том, что с этой музыкой и в этой музыке происходило, из первых уст, — это ли не любопытно. Однако сама исповедь вызвала множество вопросов, и, чтобы хоть как-то разобраться в ней, стоит, видимо, начать с самого начала ансамбля «Ху».

начало

«Ху» выросли в лондонском клубе Шепердз-Буш и были «модами» — движение «модов» возникло в начале шестидесятых годов и достигло наивысшей точки в шестьдесят четвертом. Вернее, «моды» — это не то, чтобы движение, это была (простите за каламбур) мода. На мотороллеры, жевательную резинку, сомнамбулические танцы в одиночку. На обилие нарядов. На демонстративный эгонизм. И, для пущего шика, на наркотические таблетки. Словом, на все те забавные формы «протеста», которые могла предложить небогатая фантазия выходцев из мелкобуржуазной среды.

Свою философию «моды» формулировали кратко: «Будущее — отвратительно, родители — отвратительны, скука — отвратительна, работа — отвратительна» и так далее.

Итак, Шепердз-Буш был одной из цитаделей «модов», и «Ху» стали ведущей мод-группой. «Ху» была шумной группой: войдя в раж, Пит Тауншенд, бывало, обрушивал свою гитару на усилители и разбивал ее в щепки; Роджер Долтрей, вокалист, кидал микрофон словно пращу или истушенно колотил им о барабаны; Кейт Мун, ударник, сидел за своей установкой и работал руками так бешено, словно их у него было не две, а все двадцать две; Джон Энтуистл свирепе терзал бас-гитару. Тауншенд держал свою гитару как автомат, зловеще нацеленный в зал. Они ухитрялись так взвинтить зрителей, что безобидный инструмент казался скорострельным автоматом, и юная публика в восторге и ужасе пыталась укрыться от наведенного на нее смертоносного «дула». Короче, довольно обычная картина рок-концертов.

Тауншенд тогда говорил: «Все это символизирует саморазрушение. «Моды»

саморазрушаются, чтобы не входить в фальшивый мир». Высказывание торжественное. Тауншенду тогда было девятнадцать лет.

Он вырос в семье руководителя танцевального оркестра и был с детства знаком с бытом и нравами индустрии развлечений. Он решил во что бы то ни стало стать лидером поп-группы, сделать ее популярной и добиться славы.

Сам Тауншенд «модом» никогда не был, просто, случайно попав в Шепердз-Буш и обнаружив, что никто из «модов» не додумался создать свой клановый ансамбль, он понял, что напал на то, что искал. Новоиспеченный ансамбль поначалу принял название «Хай Намберз», под которым выступил впервые в 1963 году. Их услышали Кит Ламберт и Крис Стэмп и предложили себя в менеджеры. Ламберт и Стэмп были начинающими в кинобизнесе, но оба готовы были попробовать сделать деньги на «проталкивании» какой-нибудь группы. А «Хай Намберз» играли неплохо. Да и Тауншенду молодые менеджеры показались полезными: раз они из мира кино, значит, какие-никакие связи есть...

С самого начала ансамбль заявил о себе довольно своеобразно — как сборище психопатов. Один невротик, другой неврастеник, третий невропат... В течение многих лет редко какая неделя обходилась без более-менее серьезных скандалов. То «Ху» собирались разойтись или уйти от Ламберта — Стэмпа, то Ламберт — Стэмп собирались бросить «Ху», то все были просто обижены друг на друга.

Катастрофы, конечно, не происходило, ибо все это было пантомимой, разыгранной под умелой режиссурой Тауншенда. Он знал законы индустрии развлечений и выполнял два ее главных требования: 1) чтобы о тебе заговорили, делать что-то, что отличается от того, что делают другие, — этого они достигли, первыми став певцами «модов»; 2) чтобы о тебе продолжали говорить, необходимо чем-то постоянно напоминать о себе прессе — этого они добивались, держа поклонников под постоянной угрозой своего распада.

Не стоит, конечно, полагать, что высот «Ху» добились лишь благодаря этим нехитрым трюкам: дело, безусловно, в таланте Тауншенда — поэта и композитора. Он проявил себя как жесткий, умелый руководитель и добился того, что ансамбль стали слушать — но при этом песни, которые он писал, принадлежали как бы другому человеку: нервному, ранимому, торопливо выговаривающему в песнях то, что накопилось в душе. В этом не было ничего странного — тонкий и нервный художник вовсе необязательно должен быть «человеком не от мира сего».

Тауншенд говорил от имени юноши немного простоватого, немного растерянного, немного озлобленного. Он пел об ошеломленности своего героя, который понимает, что все предлагаемое ему не то, но что то — понять не может:

Я кто-то другой,
Я подменяю кого-то.
Кажется, что я высок ростом,
Но поглядите —
У меня просто высокие каблуки.
Все простые вещи,
Которые я вижу, — очень сложны.
Я выгляжу молодым,
Но мне кажется, что я стар...

Он был хроникером тинэйджерских жизней. Особенно типична в этом смыс-

ле песня «Мое поколение»: «моды» пытаются как-то оправдать свои поступки, объясниться, они обижены и злы, но не могут сказать, почему, и только невнятно бормочут. Чем больше они стараются сосредоточиться, тем больше запутываются. В песне эти невысказанность и растерянность звучат так:

Над нами издеваются
Только потому, что мы существуем.
Все скверно, везде холод.
Надеюсь, я умру раньше, чем
состарюсь.

Проникновенность песен Тауншенда заставила говорить о нем серьезных критиков. «Ху» добились стабильного высокого положения в таблицах популярности (Ламберт и Стэмп не прогадали). После этого ансамбль перестал бушевать на сцене — этого больше не требовалось. К концу шестидесятых исчезли бесследно и «моды», а «Ху» стали одной из признанных групп, почти такой, как «Битлз» и «Роллинг Стоунз». Проще говоря, они постепенно превращались в «солидных граждан» — они шли по тому пути, который завел тех же «Битлз» в тупик и привел к распаду.

продолжение (I)

«Тогда, в семьдесят пятом, я чувствовал себя лицемером: я стоял перед тринадцатилетними детишками и пел им «Мое поколение».

Я был стареющим папашей рока, меня считали Эталоном, мерой рок-музыки, но этому эталону я сам уже не соответствовал. На моих щеках играли желваки, как у Марлона Брандо в роли дона Карлеоне¹. Да только у меня они были не от шариков ваты, которые гримеры засовывали Брандо за щеки перед съемками; у меня это были десятка с два «поднимающих дух» таблеток, я пихал их в рот с глумливой усмешечкой, а потом никак не мог проглотить.

Я чувствовал себя опустошенным, усталым. Я был в проигрыше. Жизнь напоказ, которую навязывали «Ху» окружающие, непристойность юмора, отчаянные пьянки — все это не шло на пользу ни телам нашим, ни душам. А после обнаружилось, что все, что глодало твою душу, так и лежит нетронутым на дне ее.

Мне хотелось бросить все.

Нет, я вовсе не хотел бежать от людей, которых я люблю, от близких моих, но мне хотелось удрать от всех тех вещей, к которым я стал так привязан, что не мог уже трезво оценивать их. Все то, что я имел, давило мне на плечи, как давит калеке горб: тяжелый, но — вне поля зрения, как ни оглядывайся, не увидишь...

Я чувствовал, что предаю себя, как художник...»

В семьдесят шестом году в «Нью Мьюзикл Экспресс» была опубликована статья о тех рок-музыкантах, которым за тридцать (Тауншенд тоже назывался в их числе). Основная мысль статьи: «Массовый кризис сознания овладел теми, кто начинал делать рок-музыку, хотя многие из них играют сейчас даже лучше, чем вначале».

¹ Речь идет о фильме американского режиссера Ф. Копполы «Крестный отец», в котором Марлон Брандо играл главаря нью-йоркской мафии дона Карлеоне. — Примеч. ред.

Они мучились оттого, что их деятельность начинала терять смысл. Когда Тауншенд писал «Мое поколение», он писал о том, что волновало его сверстников. Сверстники повзрослели, а новое поколение, пришедшее на концерты «Ху», волновали уже иные вопросы. Ответа на них «Ху» не знали. Более того, они не знали и самих вопросов, потому что даже по возрасту оторвались от тех, кто сидел теперь в зале.

Но главное-то, конечно, не в возрасте. Поскольку рок-н-ролл существует уже добрых два десятка лет, можно говорить об определенных законах его развития. И стало ясно, что, когда рок-музыка, прозванная музыкой бунта, «упаковывается» в большие деньги, она перестает быть музыкой бунта. Группа добивалась вершин в таблице популярности, начинала получать приличные деньги, проходил какой-то период «жизни наверху», и кто-то раньше, кто-то позже обнаруживал, что главное их стремление — «Не быть замешанным в истэблшмент», — оборачивалось самой что ни есть замешанностью. Конечно, можно было бы на все плюнуть и уйти, но деньги-то приличные...

Темы, которыми в начале своего пути были одержимы рок-музыканты, они брали с улицы, они пели о том, что волновало их ровесников. Забравшись наверх, они уже переставали быть «как все», к тому же они приносили фирмам грамзаписи такие барыши, что фирмы начинали оберегать их от всяких внешних влияний, как оберегают владельцы скаковых конюшен призовых лошадей. Мир рок-музыки становился похож на Голливуд двадцатых-тридцатых годов. Как и кинозвезды или звезды профессионального спорта, музыканты оказались погруженными в тепличную атмосферу, в которой произрастали свары, сплетни, скандалы («Жизнь напоказ, которую навязывали «Ху» окружающие»). Этот мир был миром «таких, как мы» (на вечеринке, на которую собрались объединенные этим гордым «мы», и был сделан запомнившийся мне снимок).

Как-то мне попала карикатура: один облысевший рок-музыкант говорит другому: «Критики упрекают меня в том, что я оторвался от улицы, так я приказал своему менеджеру купить для меня вот эту».

Время от времени кто-то из музыкантов, в ком остались честность и уважение к себе прежнему, делает попытки разорвать кокон, «вырваться на свободу». Это пытался сделать Боб Дилан, это пытался сделать Джон Леннон, это пытается сделать Пит Тауншенд:

«Что главное в жизни? Раньше я думал, что для меня это ясно. Я люблю жену, двух наших дочек, мою работу и людей, с которыми я встречаюсь, мой дом, поля на рассвете, плеск рыб в реке, лица прохожих.

Все это прекрасно.

Но как жить дальше? Что теперь?»

Боль зрела, и разразился взрыв. Взрыв, который мог привести к распаду «Ху».

«Вместе с Кеном Расселом¹ я работал

¹ Кен Рассел — известный английский кинорежиссер, поставил два фильма с участием ансамбля «Ху»: «Томми» (по одноименной рок-опере, написанной Тауншендом) и «Листомания» — о композиторе Ференце Листе. — Примеч. ред.

над фильмом «Томми». Кен — удивительно стимулирующий партнер, и его одержимость работой настолько вдохновляла меня, что и я работал на пределе своих возможностей. И свои силы я не считал.

Дело в том, что мы все в «Ху» обычно чувствовали после концертов необыкновенный прилив энергии. Легко было ошибиться и принять это естественное возбуждение за некий Знак Гения, постоянно пополняющий наши жизненные ресурсы, щедро впрыскивающий адреналин в кровь. Я не был гением, и переоценил себя.

Я заявил менеджерам, что не буду больше гастролировать. Я смешал в одну кучу два моих тогдашних занятия — сценариста и композитора фильма и участника ансамбля, и решил, что это работа с «Ху» виновата в моей усталости. Помнится, я даже сказал, что с ансамблем вообще пора кончать. Теперь-то, оглядываясь назад, я понимаю: именно в выступлениях с группой черпал я энергию.

Я слетел с тормозов и дал несколько интервью лондонской прессе. Со мной случилось самое ужасное, что только могло случиться: я принял обыкновенный интерес журналистов ко мне как рок-музыканту за симпатию, сочувствие ко мне — просто человеку. И вот я выболтал все мои страхи и разочарования, обвиняя во всем нашу группу».

Сейчас, вспоминая о том своем состоянии, Тауншенд приписывает все усталости. Но дело было не в усталости. В том «роковом» интервью он сказал одну фразу, точно определявшую всю его разочарованность: «Вначале я не понимал, что рок-музыка — это вторичное. Ею мир не передается». В интервью он говорил и о группе: «Группа наша должна понять, что «Ху» уже не те, кем были раньше»; и об аудитории: «Когда я гляжу со сцены в зал, я вижу те же лица, что и на всех наших прежних концертах».

Он говорил об отношениях, которые возникли между ним и Роджером Долтреем (Долтрей всегда претендовал на лидерство): «Когда Роджер говорит о том, что мы будем играть рок-н-ролл, даже сидя в инвалидных колясках, он говорит о себе — меня же никто не заставит играть рок до старости... Забудьте старый миф, будто рок-н-ролл — это просто запись пластинок и вообще красивая жизнь. Все это не так, но Роджер считает рок-н-ролл именно таким».

В опубликованном на следующий день интервью возмущенный Долтрей выразился коротко и энергично: «Я вышибу из него мозги». Журналисты спрашивали: «Может ли «Ху» выжить?». Журналисты высказывали и сомнения: а вдруг «Ху» вспомнили свои старые трюки и просто дурачатся?

продолжение (II)

Пит действительно сломался. Но ансамбль был его детищем, делом его жизни, и дело это надо было спасать:

«Сейчас я понимаю, что хотя мы оба оказались жертвами манипуляций прессы (потому я поклялся больше никогда не общаться с ней, но, как видите, сам же и нарушил это обещание), осмеяние, которому Роджер подверг мои вопли, пошло мне на пользу: как говорится,

когда ты на самом дне, даже сточная канавка может оказаться дорогой вверх.

В августе семьдесят пятого мы кончили записываться и получили месяц отпуска. И вот мы с женой решили съездить к друзьям в США...

Перед тем как уехать из Англии, я написал Роджеру письмо. Я писал, что все раздоры между нами были глупы, ненужны и что я надеюсь вновь заслужить его уважение.

Из Нью-Йорка я послал ему еще одно письмо. Я писал, что всегда буду поддерживать его — что бы он ни делал.

В жизни всегда есть время, чтобы написать письмо. Время, когда окна открыты настежь и память возвращает вам нежные голоса девушек, шепчущих ваше имя. Время, когда рядом спокойно играют дети, и вы, говоря с кем-то о чем-то, вдруг вспоминаете, как дурно вы относились к друзьям, как невнимательны, жестоки были.

Один мой нью-йоркский друг дал мне простой совет: «Позволь Роджеру быть лидером». И действительно, только так мог я объяснить Роджеру, что то, о чем я писал ему, — правда. И мне стоит склониться теперь перед новым статусом группы — за «Ху» перед слушателями будет отвечать Роджер, а не я.

Оно и правильно — я часто несся вперед, как закусившая удила лошадь, а у Роджера всегда был более трезвый взгляд на мир».

Смирение Пита Тауншенда было продиктовано еще одним обстоятельством: его обращением к религии, в которой он надеялся обрести новые идеи для своего творчества, новые темы для своих песен, новую веру в себя. Поиски его не единичны — по этому пути шли многие, не сумевшие найти духовной опоры в окружающей действительности. Они искали бога в Индии, в Японии, в индейских вигвамах — бог вест в каких экзотических религиях — исключая христианскую, поскольку и Христос в их глазах запятнал себя связями с истэблшментом.

Пит Тауншенд стал приверженцем индийского проповедника Мехр Баба, и у него возникает иллюзия, что в этом его спасение как художника. Надолго ли?

Из «Ху» он не ушел, но поскольку ансамбль перестал быть рупором его идей (остальные не разделяют его богоскательства), он все чаще выпускает теперь сольные пластинки. Последняя его запись — «Дикая смесь» — сделана вместе с Ронни Лэйном, бывшим участником группы «Фэйсиз» и единоверцем Тауншенда. На пластинке есть песня про мальчика Дэнни: «Дэнни копйт на новую гитару, Дэнни умеет на ней играть, да только не достигнет он ничего, потому что у него пуста душа». Чем наполнить ее? Пит Тауншенд пытается свести все сложности жизни, все ее неустройство и противоречия к отсутствию в людях веры в бога.

Верит ли он сам в это? Этот вопрос Тауншенд задает себе в своей исповеди:

«Однажды я встретил человека, который бросил все и пустился в странствия. Он был счастлив, он был полон каким-то светом. Но как долго может длиться такое счастье? Когда к тебе приходит понимание истинной цены жизни, ты ужасаешься сначала, потом усваиваешь его, и что остается? Что дальше? Еще жизнь. Еще опыт. Еще иллюзии». Еще иллюзии.