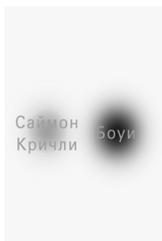


Хорошая музыка — это хорошо, а плохая — плохо

Интервью с Саймоном Кричли



Саймон Кричли — известный британский философ, профессор Новой школы социальных исследований (Нью-Йорк), автор многочисленных работ по политической теории, истории философии, религии, этике, эстетике, литературе, театре и музыке. Довольно часто в своих книгах разрабатывает те или иные темы через весьма

личный, субъективный и в каком-то смысле страстный подход, как это происходит в сборнике эссе «Боуи» (2014), недавно переведенном у нас и выпущенном издательством *Ad Marginem*. Выход этой книги на русском языке и послужил поводом к настоящему интервью. В беседе с музыкальным журналистом, преподавателем Школы культурологии НИУ ВШЭ Артемом Рондаревым Кричли рассуждает об идеологичности Дэвида Боуи, аутентичности поп-музыки, закате критической теории и неприемлемых взглядах на музыку Теодора Адорно.

А.Р.: Я, как и вы, большой поклонник Боуи.

С.К.: О, отлично. Позвольте пожать руку. Мы последние из могокан.

Я слушал Боуи с середины 1980-х, и вопрос у меня следующий. Давайте представим себе ситуацию, близкую к той, в которой я его слушал, когда не существует понимания языка Боуи и нет никакой возможности узнать о его методе сменя имиджей и масок. Как вы полагаете, будет ли его музыка производить такое же, как и в случае западного поклонника, впечатление на слушателя или нет?

Хороший вопрос. Мне трудно представить, чтобы эффект был таким же. Я коренной носитель английского языка,

Редакция благодарит Анну Никитину за помощь в организации и проведении интервью.

Боуи поет по-английски, поэтому мне сложно вообразить подобную ситуацию. Я знаю, что эффект, производимый поп-музыкой, не зависит от понимания языка. Мне встречались шведы, которые не слушали слова, только их звучание. Но я не уверен, что Боуи произвел бы аналогичный эффект на человека, не понимающего контекста. Это могло бы сработать на каком-то другом уровне.

То есть какая-то коммуникация возможна?

Да, своего рода интуитивная коммуникация. Когда я впервые услышал Боуи в 1972 году, то тоже ничего толком не понял, но почувствовал эффект. Мое тело ощутило звук гитар и барабанов. Такие вещи не зависят от языка. Многое в музыке, подобной музыке Боуи, понимается инстинктивно, ты ее просто чувствуешь. Именно поэтому я так не люблю наушники. Конечно, они у меня есть, но музыка не в голове, она на поверхности, ты чувствуешь ее телом.

Тем не менее вы разбираете идеологию Боуи, его логику преимущественно с точки зрения его визуальной и словесной репрезентаций?

Да, на вербальном уровне. Я много внимания уделяю текстам.

Значит ли это, что физический аспект музыки для вас не очень важен?

Важен, очень важен, просто мне сложно его описать. Я фокусируюсь на словах, на образах, потому что могу о них рассказать. Но то, о чем говорите вы, принципиально. Музыка — это ощущение, и великий музыкант транслирует ощущение, которое мы воспринимаем физически. Трудно подобрать слова, которые бы это описали. Это очень странная вещь. Мы ошибочно узнаем ее, когда слышим, когда чувствуем.

Как вы полагаете, Боуи идеологичен? Много в нем идеологии?

Сложный вопрос. С одной стороны, совершенно нет, он не политизированный артист, и на эту тему можно много рассуждать. С другой стороны, в 1970-е, когда он был в Москве, он был очарован визуальными образами Советского

Союза так же, как и нацистской Германии. Он сделал несколько высказываний в те годы, которые могли быть поняты как фашистские, тоталитарные. Но позже Боуи говорил очень либеральные вещи — очевидные, милые, благонамеренные либеральные сантименты.

В Боуи присутствует элемент национализма, который меня интересует. Он так никогда и не выяснил свои отношения с Англией. Я прекрасно его понимаю, так как сам всегда ее ненавидел: дом Виндзоров, классовую систему, большинство соотечественников. Вместе с тем я привязан к определенному набору английских традиций — эстетических и политических. Думаю, с Боуи было то же самое. О степени идеологичности здесь трудно судить.

Но ведь идеология важна для его понимания?

Нет, не особенно. Думаю, прямой политический контент музыки и интервью Боуи для меня не важны. Все дело в том, что он делает со словами, что находит возможным передать через определенные ассоциации образов, через истории. Это гораздо важнее.

Однако в своей книге вы довольно язвительно называете либералом Боно.

Я ненавижу Боно. И ненавижу U2. Я ненавижу все, что они олицетворяют: стандарт, мейнстрим, рок-н-ролл, борьбу за права.

То есть в ком-то политическая платформа все-таки важна для вас?

Конечно. Но не в случае Боуи. Просто я не оцениваю артистов через их политические взгляды, как не оцениваю таким образом и философов. Если бы я так делал, то, вероятно, смог бы читать лишь очень немногих. Я очень люблю реакционных писателей и мыслителей. Делает ли это меня самого реакционером? Возможно, чуть-чуть, не знаю. Вот я преподаю Хайдеггера в Нью-Йорке, а он был нацистом, и это меня завораживает. Есть старое высказывание Джорджа Оруэлла о том, что всякое искусство — пропаганда, но не всякая пропаганда — искусство. Я полагаю, что

это так. Ты можешь создавать плохое искусство с твердой политической позицией, а можешь делать великое без нее. Кто-то двусмыслен, как Боуи, которого можно цитировать как угодно. Самая очевидная идеология, в которую Боуи сейчас вписался бы, — это идеология озабоченности своей инакостью, неудовлетворенности стандартными гендерными ролями. В каком-то смысле он предвосхитил все эти движения, был их аватарой, предком. И это круто, по-моему.

*В книжке *Performing Glam* Филипп Осландер называет размытие гендерных идентичностей в глэме и в первую очередь у Боуи своего рода освобождающим, эмансипаторным жестом для поклонников из числа меньшинств. Но потом, когда Боуи в очередной раз сменил свою идентичность, они остались со своими проблемами и сильным ресентиментом. Перед нами своего рода колониальный пример человека, принадлежащего большинству, который поиграл в проблемы *minorities* и ушел.*

Да, на это можно взглянуть и так, но я думаю иначе. Боуи был своего рода пансексуалом, человеком с экстраординарной эротической мощью, не совсем того же свойства, что у Элвиса или Мика Джаггера, а более сложной. Для разговора о каких-то вещах он брал компоненты женственности, пользуясь своим необычным телом и лицом. В результате множество простых работяг стали наносить тушь и красить глаза. И это, в общем, клево. Они думали, что это и значит быть Боуи: надеть платье, накраситься и при этом остаться парнем. Боуи был эмансипатором, но он двинулся дальше, играя с бисексуальностью. На это можно смотреть как на колонизаторские замашки.

Такая экзотизация проблем Других — это хорошо или плохо для слушателя?

Ну, так работает культура. Для одних — точно такие же отношения Боуи выстраивал с афроамериканской культурой, колонизировав черную музыку. Для других — он эту музыку глубоко воспринял и пытался развивать. Во многих смыслах история рок-н-ролла — это история колонизации, апроприации. Блюзовую форму, распространенную среди афроамериканского населения Юга, после нескольких этапов развития перенимают молодые европейцы, в основном англичане. Они слушают эту музыку, думают: «Вот это круто!»

и «Мы тоже так можем». И блюз начинает жить своей жизнью по обе стороны океана. Можно увидеть в этом колонизаторский жест: ты впитываешь черную культуру и делаешь ее белой. Можно сказать, что рок-н-ролл со времен Элвиса именно так и поступал. А можно заявить, что музыка вообще результат сложной диалектики разных групп и влияний.

Давайте рассмотрим внимательнее второй пример: насколько вообще черна черная музыка? Это ведь не какое-то аутентичное выражение черного духа, а очень сложная многоуровневая форма. Скажем, на чикагской клубной сцене конца 1980-х сложился тот саунд, который впоследствии стал хаусом и который существует до сих пор. Прошлой ночью я видел здесь в Москве, что клубы ломаются от народа. Ведь на чем основан чикагский хаус? На экспериментах черных американцев в Детройте, которые слушали *Kraftwerk*, немецкую и английскую электронную музыку, а затем адаптировали ее к соулу и фанку. Так появился хаус. Музыка находится в постоянном разнонаправленном движении. Это не только колонизация, но и она в том числе.

Все эти случаи можно назвать примерами эволюции, потому что они, как правило, нерефлексивны. Вся преемственность в рок-н-ролле нерефлексивна.

Вы имеете в виду, что музыканты не думают?

Они не рефлексиируют апроприацию.

Думаю, рефлексиируют, даже очень. Если поговорить с финнами, которые слушали панк в конце 1970-х — начале 1980-х или американский хеви-метал, то выяснится: они точно знали, что делали, перенимая и то и другое. Полагаю, те парни из Детройта слушали немецкую электронную музыку и рефлексировали. Они полностью осознавали, что апроприируют. Музыка — всегда воровство, всегда кража, заимствование. Вопрос в том, что ты делаешь с заимствованием и хорошо ли это у тебя получается. Можно заниматься любыми присвоениями и вполне их рефлексировать. Можно даже делать чудовищную *world music*, как Питер Гэбриэл. Все зависит от того, насколько хорошим окажется результат. Собственно, я и пытаюсь сказать, что хорошая музыка — это хорошо, а плохая — плохо. Звучит смехотворно.

Одна из основных претензий к Боуи (и его же заслуга) состоит в том, что он уничтожил аутентичность в рок-н-ролле. Вы в своей книге об аутентичности в рок-музыке тоже высказываетесь довольно негативно. Но со времен, условно говоря, хиппи аутентичность была одним из основных способов создания содержания. Уничтожая ее, как это сделал Боуи, не разрушаем ли мы вместе с этим всякую структуру? Что порождает в итоге ужасные 1980-е, где даже Боуи останавливается в развитии. Все начинают играть в игры, не создавая никакого целого. Не остается никаких цельных движений, лишь пестрая мозаика.

Да, в 1980-х молодежная культура начинает фрагментироваться и превращается в мозаику, каковой остается по сей день. Как в Москве, где мы видели панков, готов, хипстеров. Здесь есть все субкультуры, и этот калейдоскоп восходит к 1980-м. Думаю, в это время Боуи стало скучно. Его самый успешный альбом — *Let's Dance*, вершина его карьеры, — вышел в 1983-м. Он стал суперзвездой, и именно в этот момент он теряет интерес к музыке и начинает делать каверы песен, которые написал для Игги Попа в 1970-х. Его альбомы становятся хуже и хуже, он перестает продюсировать. Потом он пытается оживиться, собирает рок-группу *Tin Machine*. Его легко критиковать, это не лучший его период, но я понимаю, чего он добивался. Он пытался ощутить чувство группы. Такое, какое у него было со *Spiders From Mars*.

1980-е годы сложнее. Там есть вещи, которые находят во мне живой отклик. У меня 13-летний пасынок, и я только что завел ему аккаунт в *Spotify*, потому что он стал беседовать со мной о музыке. Ему страшно нравятся *The Smiths* и *The Cure*. И я пообещал сделать ему аккаунт, чтобы все это слушать. Я скачал ему несколько треков, которые следовало послушать, и теперь он открывает для себя всю ту музыку. 13-летний парень в Нью-Йорке 2017 года реально претендует на английскую музыку 1980-х. Интересно, да? Вдобавок в 1980-е начинает прорываться хип-хоп, а ведь это новая музыкальная форма. И, опять-таки, это автоапроприация.

Но в хип-хопе как раз аутентичность очень важна.

Смотря что понимать под аутентичностью. Я бы сказал, что у ранних артистов хип-хопа (вроде Грандмастера Флэша, Аф-

рики Бамбааты, Грандмастера Каза) хип-хоп, скорее, сложная система заимствований. Там масса всего намешано. Очень неаутентичный жанр. Наверное, в том и его сила, что он связан с очень конкретным комьюнити, а именно нью-йоркским Южным Бронксом, в котором появился. Потом он расползся по другим районам города, Манхэттену и Бруклину. Это очень интересный пример: есть музыкальный жанр — хип-хоп, который развивается на танцевальных вечеринках в Южном Бронксе во времена расцвета насилия уличных банд. И единственная вещь, способная остановить это насилие, — такие вечеринки. Артисты, которые тогда играли, были героями своего района. Первый хип-хоп сыграли *The Sugarhill Gang* — я даже не помню, как называлась та песня. Это была компиляция, сделанная парнями из пиццерии в Нью-Джерси.

Словом, очевидно — жанр неаутентичен. Как хип-хоп превратился из музыки определенного района, Южного Бронкса, в совершенно глобальный жанр? Меня интересует, как совершалось это превращение, что происходит, когда музыкальный жанр теряет связь со своим контекстом и становится чем-то самодостаточным. Есть русский хип-хоп, есть польский хип-хоп, немецкий, палестинский, ливанский. Можно объявить все это дрянью, но апроприация локальным контекстом порождает (или может породить) что-то новое.

Грандмастер Флэши, Африка Бамбаата были диджеями, они крутили вертушки. Когда в хип-хопе появляется рэп, здесь же возникает и требование аутентичности. Потому что человек, который читает рэп, обязан выказывать верность своему клану, своей территории, и эти темы возникают под давлением обязательств аутентичности по большому счету.

Скорее, фальшивое требование аутентичности. Поглядите на людей вроде *Biggie Smalls*, или *Jay Z*, или *Dr. Dre* — они вовсе не выбились в люди из нищеты, как говорили в своих песнях. Они ввали, что были уличными грабителями, гангстерами и т. д.

Они таким образом декларировали принадлежность мифу о черной угнетенной расе. То есть это не ложь, это традиция.

Да, это не ложь, это миф, который очень хорошо работает на белую аудиторию. Афроамериканцы понимают, что пе-

ред белой аудиторией удобно выглядеть аутентично черными. Наверное, в хип-хопе надо казаться аутентичным, вы правы. Но на деле он не аутентичен, это всегда заимствование, микширование и сэмплинг — всего понемногу, это подделка. Именно так работает поп-музыка. При этом она имеет для нас смысл, мы его чувствуем. Если музыка хорошая, мы ощущаем в ней правду. Именно этим замечателен Боуи — он делает явной неаутентичность музыки. Но если бы в нем было только это, получился бы совершенно синтетический, искусственный, пустой опыт. Боуи способен сочетать неаутентичность с какой-то прочувствованной правдой. Ты ощущаешь, как что-то прорывается сквозь музыку. Он транслирует чувство.

Хорошо, почему для вас важно уничтожить аутентичность в музыке?

Я против аутентичности с широкой философской точки зрения. Многие годы я участвовал в разных проектах, где мы пытались высмеять, умалить, раскритиковать идею аутентичности. Я состою в псевдоавангардистской организации под названием «Международное некронавигационное общество», где мы играем с темой аутентичности. У меня есть своя интерпретация Хайдеггера, в рамках которой я пытаюсь обосновать, что проблема с его политикой коренится именно в его аутентичности. Есть глубокие философские причины для претензий к аутентичности.

Адорно же критикует Хайдеггера именно за «жаргон подлинности».

Да, именно. Думаю, обоснованно.

Вы ни разу не упоминаете в книге Адорно, хотя высказываете идеи, с которыми он, скорее всего, согласился бы.

Возможно. Адорно в числе прочих был частью интеллектуального контекста, в котором я жил в 1980–1990-е. Он был очень важен, и я много его читал. Кое-какие его ходы мне нравятся, но не в части его взглядов на музыку, — по-моему, они ужасны. Например, его суждения о джазе. Любая музыка, которая апеллирует к эмоциям, для Адорно является фашизмом. Думаю, это неверно. Музыка — многозначная

сила, она не идеологична ни в одном из очевидных смыслов, но в самой силе музыки есть что-то, что может быть повернуто в любом направлении.

То есть критическая теория для вас теперь менее интересный рабочий инструмент?

Да. Эта традиция исчерпала себя, став мейнстримом, политической теорией. В каком-то смысле это вина Юргена Хабермаса. В любом случае последние 30 лет критической теории кажутся мне глубоко неинтересными. Мне нравятся те, кого называют первым поколением ее представителей, в том числе Адорно. Они были фрейдистами странного толка, их интересовали Маркс и Ницше. В итоге все эти линии из критической теории исчезли. Она превратилась в какую-то академическую индустрию, почти полностью мне неинтересную.

Давайте вернемся к Боуи. У меня есть вопрос, который, по-моему, интересует всех. Вы пишете, что самый продуктивный его период заканчивается пластинкой Scary Monsters.

Да, период с 1970-х до 1980 года.

Многие, как и я, с этим согласны. Но никто до сих пор не ответил, почему это произошло. В том числе сам Боуи не ответил. Почему, как вы думаете?

Ну, есть материальные объяснения. У него был кабальный контракт с менеджером Тони Де Фризом. В общем и целом Боуи в 1970-х был суперзвездой и при этом не имел денег — они все время куда-то девались. Поэтому он разорвал контракт с менеджером и был вынужден замолчать на пару лет, пока не истек срок контракта. Затем он подписал большое соглашение с EMI. И первый релиз, который он выпускает после этого, — *Let's Dance*, его самый успешный альбом. Так что здесь были материальные причины. Но мне кажется, что его альбомы, начиная с *The Man Who Sold the World*, а затем *Ziggy Stardust*, *Diamond Dogs*, *Low*, *Heroes*, *Lodger* и *Scary Monsters*, представляют собой цикл, или круг. *Scary Monsters* — уже рефлексия по поводу разных масок Боуи всего того периода. К 1980 году он абсолютно четко осознавал себя как культуру-

ный продукт, как влиятельную силу. Он прекрасно знал, насколько сильно повлиял на артистов, его окружавших.

Я даже думаю, что если бы Боуи прекратил писать музыку в 1980-м, то остался бы чем-то вроде *Roxy Music*. Они тоже были очень влиятельной группой, которая выпустила пять или шесть великих альбомов (смотря как считать). Однако в какой-то момент Брайан Ферри становится глубоко неинтересным музыкантом, он не может удержать уровень. Музыканту вообще очень трудно удерживать провокативность долгое время, а Боуи держался очень долго — 13 альбомов или около того. Потом он затих, а следом достиг максимального успеха. После пары сомнительных сольных альбомов он сделал *Tin Machine*. Показалось, что он кончился, с ним все ясно. Но начиная с ранних 1990-х он пытается собрать себя заново. Ему хватает дисциплины и гения, чтобы переизобрести себя и создавать реально интересную музыку в последние 20 лет карьеры — уже начиная с *Black Tie White Noise*, но особенно с *1.Outside*, и вплоть до *Black Star*.

Я не знаю никого, кому удалось бы подобное. Большинство поп-звезд переживают один великий момент длиной в пару лет, а затем, как правило, умирают, как Курт Кобейн и *Nirvana*. Или не умирают и становятся пародией на себя, как *Rolling Stones* или *U2*. Но с Боуи вышло иначе: он смог продолжать стоять на своем. Это связано с его артистическим самоощущением, в силу которого ему всякий раз удавалось создать нечто новое. Я думаю, *Black Star* — прекрасный тому пример. Это безошибочно узнаваемый альбом Боуи, но здесь играют новые музыканты и заметны новые влияния в исполнении. Это беспрецедентно, его не с кем сравнить.

Альбом 1.Outside — это попытка вернуться к себе в 1970-е и сыграть в ту же игру? Изобрести персонажа и изобрести законченный мир?

Да. Он снова решил работать с Брайаном Ино и экспериментировать. Это работа концептуального артиста.

Насколько я помню, планировалась трилогия, которая не состоялась. Нет у вас ощущения, что он сдался?

Возможно. А может, он просто был счастлив. Может быть, он был влюблен в Иман, с которой у него была новая се-

мья, и он был поглощен этим. Трудно сказать. Существуют обрывки, скетчи с *1.Outside* под названием *The Leon Suites*, очень интересные. Но это скетчи, которые он потом использовал в альбоме. Верно, что он более или менее отказался в дальнейшем от данной стратегии. Следующий альбом, *Earthling*, совершенно иной. Он очень интересный, Боуи много слушает английского драм-н-бейса и пытается приладить его к тому, что делал сам. В 1999 году вышел альбом *Hours*, своего рода комментарий к самому себе и разным собственным музыкальным стилям. А трилогия, да, так и не была закончена, увы.

Я смотрел вчера его видео последних лет и обратил внимание, как он подчеркивает свой возраст, иногда даже гримом. То есть показывает, что он старик. Эта игра в старость — его последний имидж, последняя маска?

Я согласен. Это само по себе интересная вещь. Ты можешь быть старой рок-звездой, но стараешься оставаться молодой рок-звездой, как Мик Джаггер, который до сих пор хочет казаться таким же, как в молодости. А Боуи в последних видео действительно старик, он умирает.

Но тогда не создает ли это ту нарративную рамку, с отрицания которой вы начинаете книгу?

Желание нарратива очень сильно. В каком-то смысле Боуи завершает свою историю, да.

Получается, что история все-таки есть: человек рождается, в середине жизни делает какие-то важные вещи, потом стареет и умирает.

Да, соглашусь. Я против идеи жизни или жизней, являющих собой цельный нарратив. Во второй главе моей книги я называю подобный подход «эпизодическими импульсами». Но история Боуи действительно напоминает нарратив. Его смерть как бы завершает историю.

Насколько вообще, на ваш взгляд, поп-музыка является социальной силой? Насколько она определяет, очерчивает социальные отношения?

Определяет она вещи или отражает? Я не знаю. Сложный вопрос.

Есть мнение, что поп-музыка является основной социализующей силой в обществе, что она создает роли, модели отношений — отношений не только между равными. Насколько вы разделяете такое мнение?

Я хочу верить в то, что поп-музыка — это антисоциальная сила. Ее истина в том, что ты сам по себе, ты слушаешь музыку, которая говорит с тобой об очень личных вещах. Ты знаешь, что это массовая продукция, знаешь, что она для всех, но чувствуешь, будто она обращена к тебе напрямую. И вот ты сидишь у себя в комнате, — где бы то ни было, у меня это была спальня, — и чувствуешь, как будто тебе поднесли кислородную подушку в обществе, где ты не можешь дышать. Когда поп-звезды начинают появляться на людях с политиками, тусоваться с Бараком Обамой или Тони Блэром, я начинаю относиться к ним с подозрением. Для меня в действительно хорошей музыке должно быть что-то странное и нетривиальное. И это очень интимное чувство, когда музыка разговаривает прямо с тобой. Если ты слушаешь ее вместе с другими людьми, то получается просто танцевальная вечеринка. Но в каких-то любимых песнях ты слышишь что-то, что преобразует твои возможности. Мир раскрывается. И это мир, во многом противоположный тому, который тебе вручили при рождении. Это мир, в котором для тебя есть место. Боуи обращался к людям, которые считали себя фриками и ненормальными. Вот что очень важно. Поп-музыка для общества ненормальных и фриков — это ОК, меня это устраивает.

Тем не менее интимно в спальне мы слышим довольно простые сообщения, которые слышат миллионы других людей.

Некоторые люди слышат. Их комьюнити довольно невелико. Попадают другие фанаты, но их не так много.

Особенно если брать больших поп-звезд. Все принимают их сообщения, и, очевидно, каким-то образом у всех вырабатывается не интимный, а общий опыт.

Я говорю о сообществе фриков.

Одно дело, когда сообщение попадает в общество фриков. Другое дело, когда в сообщество нормальных социализованных людей. Это сообщение одно и то же, и оно очень простое.

Дайте мне пример.

Бейонсе. Девочки одеваются, как Бейонсе, становятся феминистками, как Бейонсе. И в итоге разыгрывается целый спектакль для огромного числа людей. В нем интимные переживания становятся товаром.

Да, конечно, я согласен. То же можно сказать о Боуи: он был большой звездой. Бейонсе, вероятно, самая большая звезда в мире, хотя лично я предпочитаю Рианну. Но давайте считать, что Бейонсе самая крутая. На мой взгляд, то, что она делает, довольно очевидно, если уж начистоту. Я слушал *Lemonade*, ее последний альбом, и он неплох, но переслушивать его я не буду. Ее политические высказывания важны, но довольно банальны. По-моему, артисты типа Рианны чувствуют, чего хотят женщины, а Бейонсе — нет. Тут все гораздо сложнее и интереснее. Когда видишь, как женщины танцуют на вечеринках под Рианну, что-то происходит. Неожиданно включается песня, и — бум! — все меняется. Музыка говорит о чем-то очень важном. Да, это массовая музыка, она превращена в товар, она мусорная, популярная, делается для денег (что, конечно же, плохо), но все равно там встречаются очень хорошие вещи. Если бы марксистское объяснение поп-музыки было верным, она была бы сплошь плохой. Да она и должна быть плохой, львиная доля ее действительно ужасна. Русская попса чудовищна, обожаю ее! В ней есть великолепные вещи. Я слушаю ее в Бруклине у моего русского парикмахера, у которого всегда настроен музыкальный канал. И даже в ней какие-то вещи неплохи, это очень странная особенность поп-музыки. Достойные вещи не полностью в ней уничтожены. Хотя сейчас природа трансгрессивного и эмансипаторного в ней сильно изменилась.

В 1970-е, когда я был подростком, с музыкой у меня был связан ряд ярких юношеских переживаний, но понимал я очень мало. К тому моменту история рок-н-ролла насчитывала уже 20 лет, и мы практически всю ее игнорировали,

потому что нам казалось, что она не имеет к нам отношения. Я был панком. Сейчас моему сыну 24, и у него в голове в сжатой форме хранится куча знаний о множестве разных музыкальных жанров, настоящий архив. Он хорошо знаком с куда большим объемом музыки, чем я в его возрасте. Он понимает гораздо больше, чем понимал я. Опыт слушания поп-музыки сейчас, когда она существует 50–60 лет и считается чем-то значимым, частью того, что мы собой представляем, совершенно другой. Природа поп-музыки изменилась, и это хорошо.

В какую сторону?

Она меняется к лучшему и к худшему в том смысле, что — возвращаясь к Дэвиду Боуи — сегодня его слушает гораздо больше людей, чем в 1970-е. Сегодня миллионы и миллионы людей слушают Боуи, но чаще всего в качестве фоновой музыки. Она служит частью окружающей среды, и они по-настоящему ее не чувствуют. Она становится чем-то хорошо известным, но непрочувствованным.

Это адорнианская претензия.

Безусловно.

Но Брайан Ино же изобрел эмбиент.

Брайан Ино назвал эмбиент эмбиентом, только и всего. В этом и состоял его гений — в назывании. Мне очень нравится эмбиент, но меня не радуют люди, сидящие в барах под музыку Дэвида Боуи, а также слушающие его на очень плохой аппаратуре. Из-за того, что у хозяев бара плохой стриминг и отвратительные колонки, музыку невозможно расслышать как надо.

То есть музыка Ино хороша в данном случае, потому что она для этого и предназначена, а музыка Боуи — нет.

Да, именно. Боуи хорошо слушать на виниле.

Москва, 2 июня 2017 года