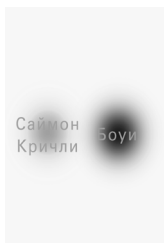


# Хорошая музыка — это хорошо, а плохая — плохо

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 смены 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 врал, 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 сравнивать.

*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*