

2 ИСТОКИ (РАДИО)

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЗАЛ ПОНАРОШКУ

Появление в истории музыки радиовещания изменило все формы ее создания и восприятия. Радиотрансляция — своего рода волшебство, а радиоприемник — волшебная шкатулка.

Гельмут Райнхольд (*Helmut Reinhold*)

I Can't Live Without My Radio¹¹

LL Cool J

Кто был первым диджеем?

Давайте пока оставим в стороне колдунов, дирижеров и прочих достойных прототипов диск-жокея и попробуем выяснить, кто впервые проиграл записанную музыку с целью развлечения группы людей.

Томас Эдисон, изобретший в 1877 году цилиндрический фонограф, вряд ли пытался записать с его помощью

¹¹ Я не могу жить без радио (англ.).

музыку, да и в любом случае его машинку едва-едва мог слушать один человек, но не целая компания. Работающий на плоских дисках граммофон, который подарил нам в 1887 году Эмиль Берлиндер, пожалуй, тоже не обеспечил бы необходимой громкости. Десятилетие спустя удалось приручить радиоволны, однако понадобилось еще столько же времени, прежде чем аппараты Маркони стали способны передавать нечто более членораздельное, нежели точки и тире Морзе. Первые кандидаты на звание диджея появились тогда, когда граммофон и радиосвязь начали использоваться совместно.

В 1907 году американец Ли де Форест, считающийся «отцом радио» за изобретение триода, сделавшего возможным радиовещание, проиграл запись увертюры к опере «Вильгельм Телль» из своей лаборатории в нью-йоркском Паркер-билдинг. «Конечно, в те дни было не так много приемников, но я стал первым диск-жокеем», — заявлял он. Однако де Форест ошибался: у него был предшественник.

В канун рождества 1906 года американский инженер Реджинальд Фессендер, работавший с Эдисоном и намеревавшийся добиться передачи радиоволн между США и Шотландией, послал в эфир незакодированные радиосигналы — музыку и речь — из местечка Брэнт-Рок недалеку от Бостона, штат Массачусетс, изумив корабельных телеграфистов в Атлантическом океане. Он произнес короткую речь, объяснив суть происходящего, прочитал библейский текст «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в людях благоволение» и сыграл несколько соло на скрипке, сопроводив их пением (как он признавался, «не очень благозвучным»). Кроме того, он стал первым в мире диск-жокеем, поскольку отправил по радиоволнам музыкальную запись.

Какую же запись впервые поставил диджей? Это был женский вокал: ларго Генделя в исполнении, по-видимому, Клары Батт (*Clara Butt*)¹².

ВЛАСТЬ ДИДЖЕЯ

Радио является уникальным средством вещания. Оно способно охватить миллионы людей, но благодаря его близости каждый ощущает себя самым важным слушателем. В отличие от телевидения, наводняющего дом картинами внешнего мира, радио остается частью того места, в котором его слушают, а передаваемые с его помощью голоса и музыка рождают сильное чувство общности. Социолог Маршалл Мак-Люэн называл его «племенным барабаном». Арнольд Пассман (*Arnold Passman*) в книге *The Deejays* в 1971 году писал: «Электронная лампа изменила все, вернув человечество к устному общению».

Благодаря уникальной соблазнительной природе радио, диск-жокей быстро обретал популярность, становление, а также дурную славу. Власть человека, транслирующего записи по волнам, была вскоре замечена, и немедленно встал вопрос о ее правомерности. Музыканты усмотрели в ней угрозу своей занятости. С подозрением к ней отнеслись и те, кто нес ответственность за общественное согласие. Фирмы грамзаписи даже увидели в ней экономическую опасность, полагая, что радио будет препятствовать, а не способствовать продажам их продукции.

¹² Клара Батт (1872—1936) — английская певица, контральто.

Радиодиджей, без сомнения, почти с самого начала приобрел большое влияние. Его высокий рекламный потенциал был важнейшим фактором в становлении современной музыкальной отрасли (равно как и рекламы на радиовещании). Он играл ведущую роль в открытии новых музыкальных жанров, так как соединял ранее никак не связанные друг с другом стилистические направления и вселял чувство гордости и честолюбия в исполнявших их местных народных музыкантов. Сходным образом ранние диск-жокеи помогали наладить взаимопонимание между различными расами и культурами.

Влияние диск-жокея вскоре стало настолько мощным, что вызвало нечто большее, чем просто зависть и подозрение. Американские музыканты, недовольные увеличением количества диджеев, бастовали целый год. Еще на заре развития профессии радиодиджей правительство США начало его критиковать, допрашивать и даже тратить до смерти, в основном потому, что он пользовался слишком большой, как казалось политикам, властью.

ВЕК РАДИО

Считается, что всерьез радио начало функционировать в 1922 году. Прежде лишь ученые и энтузиасты, разбросанные по всему миру, экспериментировали с этим средством связи, пытаясь найти способы применения новой технологии. Фермеры Среднего Запада с помощью радио принимали кодированные прогнозы погоды; в Первую мировую войну оно использовалось для поднятия морального духа солдат в окопах обеих сторон; Томас Кларк в Детройте вещал для судов, курсировавших по озеру Эри. Чарльз «Док» Хэрролд, живший в Сан-Хосе,

в 1909 году первым осознал развлекательный потенциал данного средства массовой информации и раздал детекторные приемники всем своим соседям, чтобы те могли слушать передаваемые им интервью и музыку.

В 1911 году в городе Нью-Йорк доктор Элман Мейерс (*Elman B. Meyers*) начал транслировать ежедневную восемнадцатичасовую программу, состоявшую почти целиком из музыки. Сибил Тру (*Sybil True*) — первая известная женщина среди диджеев — вышла в эфир в 1914 году с шоу под названием '*The Little Ham Programme*'¹³. Она брала пластинки напрокат в местном магазине, выбирая музыку, популярную среди молодежи, чтобы привлечь ее интерес к возможностям, которые предоставляло радио. Уже тогда было ясно, насколько мощной была эта сила. Миссис Тру с удовлетворением констатировала, что ее программа оказывает заметный эффект на продажи пластинок в магазине. «Молодые люди прибегают в магазин, чтобы купить запись той песни, которую услышали накануне вечером по радио».

Рекламный потенциал радио вскоре уже не оставлял места для сомнений, и в конце 1920 года в Питтсбурге начала свое вещание первая имевшая все необходимые лицензии коммерческая радиостанция *KDKA*, немедленно прославившаяся благодаря освещению президентских выборов. Она выросла из экспериментальных передач станции *8XK* доктора Фрэнка Конрада (*Frank Conrad*), который с помощью радиооборудования, оставшегося после войны, выходил в эфир из своего гаража. В том же 1920 году открылась радиостанция *WWJ* в Детройте и *XWA*, принадлежавшая *Marconi Company*, — в Канаде.

¹³ Программа маленького радиолюбителя (англ.).

История первых лет радио наполнена преимущественно американским содержанием, поскольку в США радио не превратили сразу же в правительственный рычаг. Остальные страны стремились при помощи этого СМИ в первую очередь повышать степень информированности и уровень образованности своего населения, и национализированное в результате такого подхода вещание повсюду было патерналистским и уравновешенным. Однако Америка после недолгих дискуссий приняла радио в качестве средства массовой рекламы. Его форма диктовалась экономическими соображениями, и американское радио, искавшее способы расширения аудитории, прочно заняло позицию популярного средства развлечения. После 1922 года, когда в ходе первой конференции по радиовещанию были представлены формальные предложения об использовании американских радиочастот, процесс распространения шел лавинообразно. В марте этого года было зарегистрировано 60 станций, а в ноябре — уже 564!

В том же 1922 году в эфире Великобритании началось вещание *BBC*, когда 15 ноября Артур Барроуз прочел выпуск новостей. Из-за приверженности высоким идеалам общественного служения, которые разделял основатель компании и ее первый руководитель лорд Рит, лишь в июле 1927 года *BBC* рискнула приложить иглу к пластинке, подарив стране своего первого диджея.

Его звали Кристофер Стоун (*Christopher Stone*), и он с большим трудом убедил руководство компании разрешить ему построить программу на одном лишь проигрывании мелодий. Но, однажды оказавшись в эфире, программа завоевала чрезвычайную популярность, а Стоун благодаря своей сдержанной и обезоруживающей

ИСТОРИЯ ДИДЖЕЕВ

манере речи вскоре превратился в одну из первых звезд радио. Хотя это шло вразрез с корпоративными правилами приличия, Стоун произносил вступительные слова экспромтом и развивал в себе непринужденность разговорного стиля, пока баловал слушателей американским (или навеянным таковым) джазом. В 1957 году журнал *Melody Maker* по случаю семидесятилетия Стоуна написал: «Каждый житель Британии, который когда-нибудь готовил, выпускал или конферировал эфирную граммофонную программу, должен прочесть молитву или (если это больше соответствует его темпераменту) поднять бокал за здоровье основателя его профессии».

Несмотря на быстрые успехи таких пионеров, как Стоун, радио проделало длинный путь, прежде чем стало напоминать то, к чему мы привыкли. В номере 1969 года, приуроченном к семидесятилетнему юбилею издания, *Billboard* описывал вялое состояние этого СМИ, тянувшееся до 1935 года. Вспомнив, что вечерний эфир занимали трансляции из танцевальных залов и симфонических концертов, журнал переходил к расписанию остальной части дня:

«Дневные программы часто повторялись и наводили тоску. Время от времени раздавалось соло пианиста. Напыщенные дикторы зачитывали новости из дневной прессы. Свой час мог получить певец, которому аккомпанировал непременный пианист. Прогнозы погоды и отчеты о продуктивности скота, цены на сельскохозяйственную продукцию, поэтические чтения и бесконечные лекции скучных местных ученых на культурные и научные темы съедали весь эфир от начала вещания до заката. Звучали, конечно, и музыкальные записи. Все тот же штатный диктор, ранее рекламировавший стихи, про-

ИСТОКИ (РАДИО)

износил название каждой пластинки так торжественно, бесстрастно и официально, что мог бы сойти за опытного бальзамировщика».

ДИДЖЕЙ ПРОТИВ МУЗЫКАНТА

Использование записей на радио почти мгновенно вызвало сопротивление. В США министерство торговли выдавало льготные лицензии станциям, не проигрывавшим музыкальные записи, поскольку считалось, что такая трансляция является второсортной (в основном по причине гораздо более высокого качества звучания музыки в живом исполнении). В 1927 году новый регулятор отрасли — федеральная комиссия по вопросам радио — в очередной раз подчеркнула, что применение фонографа «излишне».

В то время как крупные станции соглашались с этим требованием, транслируя музыку с концертов больших оркестров и из танцевальных залов, мелкие вещатели по-прежнему полагались на граммофон. В период великой депрессии, когда все затягивали пояса, пластинки стали применяться шире. Вскоре лишь новообразованные крупные сети радиостанций, такие как *NBC* и *CBS*, могли позволить себе передавать исключительно живую музыку.

Музыканты называли трансляцию музыки в записи «главным злодеянием де Фореста». Станции не делали отчислений артистам, чьи пластинки использовали, и отнимали хлеб у профессиональных музыкантов. В 1927 году с выходом звукового фильма «Певец джаза» их перспективы на получение работы стали еще туманнее. Тысячи музыкантов, до сих пор работавших таперами на

ИСТОРИЯ ДИДЖЕЕВ

сеансах немого кино, оказались не у дел. Через несколько лет у них появился еще один конкурент — музикальный автомат. Неудивительно, что работавшие сдельно музыканты, теснимые со всех сторон новыми технологиями, отчаянно боролись за выживание.

Американская федерация музыкантов (*AFM*) — тесно спаянный закрытый профсоюз — объявила диджей врачом музыканта и начала долгую и упорную борьбу за запрет трансляции мелодий по радио. В этом ей помогала Федеральная комиссия по вопросам радио, которая, как пишет Арнольд Пассман, «шла на все, кроме разве публичных казней, чтобы положить конец данной практике».

Первого августа 1942 года американские музыканты даже объявили забастовку по этому поводу. *AFM* разрешила своим членам выпускать пластинки лишь при условии выплаты больших авторских гонораров артистам для компенсации их убытков от трансляции записей по радио. Также было предъявлено требование прекращения использования вочных клубах музикальных автоматов. Больше года новые пластинки практически не выпускались, после чего звукозаписывающие компании сдались.

В Великобритании профсоюз музыкантов и звукозаписывающие компании вели подобную же войну с дикжокеем, хотя она велась скорее против публичного проигрывания записей, нежели их присутствия на радио.

ДИДЖЕЙ ПРОТИВ МУЗИКАЛЬНЫХ ИЗДАТЕЛЕЙ

В союзе с музыкантами выступали издатели музыки, представлявшие тогда наиболее влиятельную часть отрасли. В момент рождения радио ноты были главным

ИСТОКИ (РАДИО)

музыкальным товаром, а авторы песен — настоящими звездами. Однако, когда весь мир вместо нот начал покупать пластинки, власть из рук издателей и песенников перешла к компаниям грамзаписи и сотрудничавшим с ними исполнителям. Издатели изо всех сил противились использованию пластинок на радио, ведь оно могло ускорить этот процесс.

Уже в 1922 году Американское общество композиторов, авторов и издателей (*ASCAP*), собиравшее и до сих пор собирающее авторские отчисления для музикальной издательской отрасли, пригрозило подать в суд на радиостанции, проигрывавшие лицензированные *ASCAP* песни. В итоге радиостанции согласились выплачивать *ASCAP* ежегодно от 500 до 5000 долларов каждая (в зависимости от размера) за трансляцию принадлежащей *ASCAP* музыки.

Для противостояния *ASCAP* радиостанции в 1923 году образовали Национальную ассоциацию вещателей (*NAB*). Она в 1939 году с целью ослабления монополии *ASCAP* создала собственную фирму для охраны авторских прав — *Broadcast Music Incorporated (BMI)*. В то время как *ASCAP* стремилось отстоять преимущество авторов песен, *BMI* поощряла развитие индустрии пластинок и вещания. Большинство известных артистов были членами *ASCAP*, так что *BMI* пополняла свои ряды за счет молодых песенников и музыкантов, а также всевозможных народных и «цветных» музыкантов, не имевших права вступать в *ASCAP*. Это должно было серьезно способствовать притоку музыки черных на радио.

В 1941 году *ASCAP* потребовало увеличить размер авторских отчислений почти на 70 процентов. Радиовещатели ответили отказом, и *ASCAP* организовало

забастовку, которая продолжалась с января по октябрь. В течение этого периода песни ASCAP не могли звучать на радио.

К концу забастовки ASCAP удалось добиться значительного увеличения авторских отчислений. Однако все песни, транслировавшиеся за эти месяцы, были лицензированы BMI, причем большинство из них принадлежали подающим надежды артистам, подписавшим контракты с независимыми лейблами, специализировавшимися в записи джаза, блюза, блуграсса и других, менее популярных жанров. В результате сформировались крепкие связи между радиовещателями, продавцами пластинок и мелкими звукозаписывающими фирмами, а упомянутые этнические и региональные музыкальные стили получили широкое распространение.

ДИДЖЕЙ ПРОТИВ ФИРМ ГРАМЗАПИСИ

Год за годом ничто не могло убедить звукозаписывающие компании в ценности радио как рекламного двигателя их продукции, так что и те подключились к борьбе с диск-жокеем. Они полагали, что люди не захотят покупать запись, если ее можно бесплатно услышать на радио. Такие опасения основывались на статистических исследованиях эпохи Великой депрессии, показывавших, что в городских районах с популярными радиостанциями наблюдается спад продаж пластинок (на самом деле падали продажи любых товаров). Крупные фирмы грамзаписи начали предпринимать юридические меры против отдельных радиостанций, добившись нескольких судебных разбирательств. Так, печально

известное дело Уоринга даже рассматривалось Верховным судом¹⁴.

«На каждой пластинке была наклейка с предупреждением о том, что трансляция записанной на ней музыки запрещена, — вспоминал один из первых диджеев Эл Джарвис (*Al Jarvis*) в интервью журналу *Billboard* в упомянутом юбилейном номере в честь семидесятипятилетия журнала. — Мне приходилось покупать диски на свои деньги и надеяться на то, что в Верховном суде дело Уоринга развалится».

Альтернативой существовавшим тогда грампластинкам был электрически записываемый диск, пользовавшийся популярностью в сороковых годах. Этот гигантский диск диаметром шестнадцать дюймов печатался не из шеллака, как обычные грампластинки со скоростью вращения 78 оборотов в минуту, а на «роскошном легком винилите», то есть на виниле. Он имел новую скорость вращения (33 оборота в минуту), тридцатиминутное время звучания и содержал целую программу с объявлениями номеров и последними хитами в исполнении записанного через микрофоны оркестра. Вся эта информация размещалась на носителе при помощи самых современных технологий электрической звукозаписи. Такие долгоиграющие диски были рассчитаны на мелкие станции и распространялись по подписке. Они снижали зависимость от диктора/диск-жокея, и на них не распространялись ограничения звукозаписывающих компаний, так как они предназначались именно для радиотрансляции.

¹⁴ Известный в те годы певец Фред Уоринг (*Fred Waring*), чьи доходы пострадали от трансляций пластинок по радио,lobбировал реформу радиовещания, которая бы предполагала отчисления артистам.

«Большинство радиостанций не могли себе позволить нанимать оркестры и делать шоу так, как это было принято в крупных сетях, — объясняет Бен Селвин (*Ben Selvin*), работавший на ведущую компанию по производству электрически записываемых дисков. — Так что мы предоставляли почти тремстам радиостанциям наши пластинки, часто (хотя и не всегда) с произведениями самых популярных оркестров и певцов».

Селвин пишет, что некоторые из ведущих артистов издавались на таких пластинках под псевдонимами. Они зарабатывали на этом хорошие деньги, но им приходилось обходить заключенные с фирмами грамзаписи контракты. Так Томми Дорси (*Tommy Dorsey*) стал Харви Твидом (*Harvey Tweed*), а Рей Ноубл (*Ray Noble*) и Расс Морган (*Russ Morgan*) — две другие звезды того времени — взяли себе имена Реджинальд Норман (*Reginald Norman*) и Рекс Мельбурн (*Rex Melbourn*) соответственно.

«Безотказное средство расширения аудитории вашей радиостанции! Мощный двигатель рекламы ваших спонсоров!» — под такими лозунгами предлагались долгоиграющие пластинки производства *Tiffany Transcriptions*. Некоторые музыканты еще помнят казавшиеся бесконечными сессии их записи. В книге Дункана Мак-Лина (*Duncan McLean*) '*Lone Star Swing*' Джонни *Drummer Boy* Кувьелло (*Johnny Cuvietto*), игравший с суперзвездами западного свинга *Texas Playboys* во главе с Бобом Уиллсом (*Bob Wills*), вспоминает, как они за один день почти без остановок сыграли около сотни песен.

«Мы никогда не репетировали номер. Боб просто называл мелодию, которую все мы знали, и уже через секунду начинал отсчет: „Приготовились, внимание,

начали!“ Так все и происходило — один номер за другим прямо в микрофон».

Мак-Лин также рассказывает, на какие хитрости шли мелкие местные станции, чтобы убедить своих слушателей, будто оркестр звучит в прямом эфире и играет где-то неподалеку. «Радиостанции обычно подделывали свои программы, заявляя, что все двенадцать (или сколько их там было) музыкантов *Texas Playboys* сидят в крошечной студии в Слэпауте, штат Оклахома, или еще где-нибудь. Дикторы бросали нарочито небрежные фразы: „Я слышу, что Элдон Шэмблин (*Eldon Shamblin*) стучится в дверь нашей студии, так что попросим Боба и остальных ребят сыграть ‘Keep Knockin’ But You Can’t Come In’¹⁵“».

Несмотря на оптимистические прогнозы, вскоре после окончания войны на рынке электрически записываемых дисков наступил спад, что произошло в основном из-за роста популярности настоящих диск-жокеев.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДИКТОР

Впервые словосочетание «диск-жокей» появилось в печати в номере *Variety* от 13 августа 1941 года, в котором можно было прочесть следующее: «...Гилберт — диск-жокей, подпевающий своим записям». Слово *jokey* имеет несколько денотатов. Помимо самого очевидного значения «наездник» оно может обозначать интригана, умело выходящего из любого положения, человека из народа или ловкача. На шотландском диалекте оно, как и слово

¹⁵ Стучи, но не входи (англ.).

jock, используется в смысле «парень» или «приятель». В Америке *jock* — это еще и «спортсмен», производное от *jockstrap* — «супензорий» (то есть предмет, защищающий спортсмена). Вероятно, первый раз термин «диск-джокей» был употреблен для произведения уничтожительного эффекта. Диджей обманывал своими дисками, умело ими манипулировал, даже жульничал, борясь за место под солнцем.

Юность диджея омрачалась такого рода недоверием и сопротивлением со всех сторон. Музыканты не хотели, чтобы пластинки оставили их без работы; звукозаписывающие компании опасались, что звучание мелодий на радиоволнах отвратит людей от покупки дисков; издательская организация ASCAP требовала за трансляцию своих песен все больших и больших денежных отчислений.

В довершение всего диджею долгое время мешала тенденция к бесстрастному ведению программ. С ростом аудитории стиль вещания все сильнее диктовали CBS, NBC и многие другие сети радиостанций, в соответствии со славными традициями американского капитализма доминировавшие на рынке. Эти сети и их рекламодатели предпочитали шаблонные функциональные объявления, казавшиеся им более профессиональными. Они предоставляли своим филиалам пластинки, содержащие монотонные выхолощенные вступления, сводившие к минимуму роль местного диктора. Некоторое время казалось, что диджей обречен быть безликим оператором граммофона.

Однако вскоре звезда диска-джокея взошла и засияла. Произошло взрывное расширение рынка, и большинство новых станций пользовались независимостью от консервативных сетей. В них хорошо ощущался дух соперниче-

ства, желание угодить местным вкусам, а при выборе музыки они полагались в основном на пластинки. Такой тип вещания, безусловно, требовал диск-жокея. Кроме того, существенную часть рекламных доходов у радио начало отбирать телевидение, а в отсутствие крупных общенациональных спонсоров реклама на радио приобретала местный характер. В результате возникла потребность в остроумных болтунах, способных продать достоинства табачной жвачки или патентованного тоника для кожи. Талантливые диджеи начали демонстрировать, насколько прибыльными могут быть их шоу.

К пятидесятym годам прошлого века радиовещатели наконец-то урегулировали большинство споров с остальными участниками музыкальной отрасли, юридические препятствия для заполнения эфира музыкой с носителя исчезли. В 1948 году был изобретен транзистор, благодаря которому удалось сделать приемник дешевым и портативным. Примерно в это же время общество обогатилось понятием «тинейджер». Вместе все эти факты способствовали увеличению числа обаятельных диджеев с хорошо подвешенным языком. Послевоенный мир обещал сильно измениться, и пластинки на радио должны были сыграть в этом огромную роль.

МАРТИН БЛОК И ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЗАЛ ПОНАРОШКУ

Мартин Блок (*Martin Block*) стал первой настоящей звездой среди диска-джокеев, одной из тех успешных личностей, проложивших путь к быстрому послевоенному росту популярности диджеев. Он начинал как продавец, рекламируя всяческие товары (а в паузах включая музыку)

с разъезжавшего по Бродвею грузовика с громкоговорителем, пока полиция и владельцы местных магазинов не заткнули ему рот.

В 1934 году он устроился штатным диктором на радиостанцию *WNEW* в Нью-Йорке, где зачитывал бюллетени с «процесса века» — дела о похищении и убийстве ребенка Линдбергов. Во время затянувшегося перерыва между заседаниями Блок решил поставить какие-нибудь записи, но на радиостанции пластинок не было, так что пришлось купить их за свой счет. Он помчался в расположившийся за углом магазин *Liberty Music* и вернулся с пятью пластинками Клайда Мак-Коя (*Clyde McCoy*). Блок включал их непосредственно друг за другом, без пауз, так что создавалось впечатление прямой трансляции из танцевального зала, и дополнял музыку словесными вступлениями, из-за чего казалось, будто он в самом деле беседует с Мак-Коем — лидером оркестра из Луизианы.

Отдел продаж радиостанции считал ниже своего достоинства продавать рекламу в «диск-шоу», поэтому Блоку пришлось искать спонсора самому. Так и не выбив живых денег, он согласился рекламировать пилюли для похудания *Retardo* и лично заплатил за первый коммерческий ролик. На следующий день после того, как Блок в эфире умолял страдающих ожирением женщин «быть честными со своими мужьями и принимать пилюли для похудания», ему пришло шестьсот писем, в каждое из которых был вложен доллар, с заказом упаковки *Retardo*. К концу недели поступило уже 3750 таких заказов.

Блок назвал свое шоу *Make Believe Ballroom*¹⁶ и сосредоточился на достижении максимального эффекта

¹⁶ Танцевальный зал понарошку (англ.).

от проигрывания пластинок. Всего за четыре месяца добродушный импровизационный стиль ведения программы, состоявшей из одной лишь музыки, обеспечил ему четыре миллиона слушателей, а эфирное время шоу увеличилось до двух с половиной часов. Рекламодатели выстраивались в очередь. За годы работы мастерство Блока как продавца только оттачивалось: один универмаг сообщал, что экспромт-объявления Блока помогли продать 300 холодильников во время метели. Когда в военное время Блок попросил пожертвовать пианино для развлечения военнослужащих, Объединенной службе организации досуга войск (*USO*) было предложено полторы тысячи инструментов. Когда влияние Блока возросло, он провел конкурс на лучшую мелодию для своего шоу, который выиграл оркестр под управлением молодого человека по имени Глен Миллер (*Glenn Miller*).

Фактически Мартин Блок украл идею шоу и даже его название у Эла Джарвиса — канадского диск-жокея с голливудской *KFWB* (где Блок работал младшим ассистентом). Будучи всего лишь штатным диктором, Джарвис тем не менее усердно изучал музыкальный бизнес. Он читал *Billboard* и *Variety*, что не делал никто из его коллег, и мог поведать аудитории кое-что о каждой песне, а его мягкая располагающая манера речи притягивала массу слушателей. С начала тридцатых годов его «танцевальный зал понарошку» транслировался по шесть часов в день и имел большой успех.

Однако Джарвис не мог похвастаться популярностью Блока, который почти четверть века с одним-единственным шоу оставался первым номером на радио. Как это ни странно, Джарвис не держал зла на Блока за бесстыжую кражу его идеи. «У этого способного парня был

талант и решимость», — сказал он корреспонденту *Billboard* в 1969 году.

К 1940 году Мартин Блок знал о пластинках все. Если он что-нибудь ставил, это непременно был хит. В 1948 году, когда радиостанция уже заключила многомиллионный контракт с *ABC*, он добился общенациональной трансляции своего шоу. Это принесло ему внушительные два миллиона долларов дохода. Блок хорошо понимал значение своей профессии. В 1942 году он сказал в интервью *Billboard*: «Если пластинка хорошая, то можно считать, что имел место самый эффективный тип прямого маркетинга. Трансляция пластинки в эфире наверняка отразится на продажах».

Влияние Блока как диск-жокея породило новую фигуру в музыкальной отрасли — промоутера записей. В книге '*The Death of Rhythm and Blues*' Нельсон Джордж (*Nelson George*) вспоминает историю Дейва Кларка (*Dave Clark*), молодого антрепренера, в обязанности которого входила подготовка того или иного города к приезду многочисленных гастролирующих ансамблей. В 1938 году Кларк под видом шофера проник в офис *WNEW* (он был чернокожим и не смог бы попасть туда просто так) и доставил пластинку с песней '*St Paul's Walking Through Heaven With You*' в исполнении оркестра Джимми Лансфорда (*Jimmy Lunceford*). Кларк потихоньку сказал Блоку, что запись отправлена владельцем станции, которому захотелось услышать ее в эфире, после чего Блок включил ее прямо у него на глазах.

Лейбл *Capitol Records* формализовал эту идею радиопропаганды в 1942 году в первый год своего существования. В условиях, когда новая компания боролась за выживание и не имела возможности печатать пластинки из-за перебоев с поставками шеллака (судно

с большой партией этого материала только что было потоплено), председатель компании Гленн Уолличс (*Glenn E. Wallichs*) обратил свой взор на диджеев, чтобы сохранить музыку лейбла в сознании людей. Был составлен список пятидесяти самых влиятельных «джоков», каждому из которых лично доставили специальный виниловый сборник производства *Capitol Records*. Это был первый пример массового обслуживания диджеев лейблом.

«Эта услуга стала настоящей сенсацией, — сказал Уолличс. — Мы сделали диск-жокея большим человеком, важной персоной в отрасли, VIP. Мы даже издали небольшую газету с их фотографиями и биографиями».

К концу войны радиодиджеи начали пользоваться большим уважением. В пятидесятые и шестидесятые годы диджейство на радио стало вполне приемлемой профессией, неотъемлемой составляющей музыкальной индустрии. Диджей превратился во влиятельного творца хитов, благодаря его покровительству какой-нибудь артист мог наутро проснуться зездой. В 1949 году кливлендский диджей Билл Рэндл (*Bill Randle*), открывший таких музыкантов, как Джонни Рэй (*Johnnie Ray*) и Тони Беннетт (*Tony Bennett*), сказал об этом очень просто: «Мне все равно, что это. Я хочу делать хиты».

ЧЕРНОЕ РАДИО И РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ

В 1942 году *Billboard* представил музыкальный чарт — список шлягеров — под названием «хит-парад Гарлема». Три года спустя он превратился в «расовые пластинки» (*race records*), под чем разумелся не какой-либо конкретный музыкальный стиль, а произведения чернокожих

авторов. В 1945 году Джерри Уэкслер (*Jerry Wexler*), позже ставший партнером *Atlantic Records*, предложил в *Saturday Review of Literature* «термин, лучше подходящий для просвещенных времен». Неологизм Уэкслера, уже употреблявшийся в некоторых кругах, вскоре стал общепризнанным выражением для описания поп-музыки чернокожих. В 1949 году его взял на вооружение и *Billboard*. Этот термин — ритм-энд-блюз (R&B)¹⁷.

Самый сильный толчок к распространению музыки черных был связан с послевоенной экспансии местного радио. На рынке с обострившейся конкуренцией нормой стали небольшие и независимые от национальных сетей станции. Тогда как техасский диск-жокей мог ставить *The Crystal Spring Ramblers* и предлагать фермерам корм для животных, в Нью-Йорке его коллега играл *Red Prysock* и получал доход, рекламируя масло для волос жителям Гарлема. Наряду с музыкальным автоматом, также служившим местным интересам, диджеи и радио придали мощнейший импульс развитию менее мейнстимной музыки и мелких лейблов, на которых она издавалась. В особенности от этого выиграла черная музыка, так как влияние диджеев позволило различным ее течениям слиться в единый поток ритм-энд-блюза.

В 1947 году журнал *Ebony* написал: «Признание того факта, что у голоса нет цвета, открыла неграм новые перспективы на радио». Радиостанции спешно нанимали чернокожих диджеев, стремясь угодить вкусам национального меньшинства. В 1947 году *Ebony* удалось привести имена лишь шестнадцати негров, работавших

¹⁷ В ходе дальнейшей эволюции термина (где-то к концу 1970-х годов) он стал означать смесь блюза и хип-хопа, которую нынче расшифровывают как *rich & beautiful*, что значит «богатые и красивые».

в США диджеями, а уже к 1955 году их было пятьсот. Как пишет Нельсон Джордж, «именно значение диджеев в качестве законодателей моды и продавцов — продавцов как самих себя, так и музыки — сделало их двигателями прогресса ритм-энд-блюза». Они общались со своей аудиторией на пересыпанном сленговыми выражениями «джайвовом» профессиональном жаргоне, выбирали продукты, нацеленные именно на чернокожего потребителя, и ставили в эфир песни таких артистов, как Льюис Джордан (*Louis Jordan*), Этта Джеймс (*Etta James*) и Джо Тернер (*Joe Turner*).

Не только их музыка была важна. Само их присутствие являлось знаком для негритянского сообщества, важным примером успеха чернокожих в тогда еще совсем белом мире. Ключевой фигурой был Эл Бенсон (*Al Benson*), известный также как *Midnight Gambler*, — один из первых черных диджеев, решивших не перенимать характерную для белых манеру речи. «Не знаю, специально или нет, но Бенсон убил королевский английский, — вспоминает другой диджей-афроамериканец Эдди О'Джей (*Eddie O'Jay*). — Никто не мог избежать Эла, если хотел продавать на черном рынке Чикаго что бы то ни было: пиво, ковры или крем для волос *Nu Nile*. Он не притворялся белым. Он звучал как черный. Он знал, кто он, и большинство из нас гордились этим». Эдди О'Джей стал чрезвычайно влиятельным диджеем (именно в честь его была названа группа *O'Jays*) благодаря качеству своих шоу и активному участию в общественной жизни.

Хотя к 1950-м годам популярных черных диджеев было уже немало, их предшественникам устроиться на работу было непросто. Хэл Джексон (*Hal Jackson*), начавший вещать в 1939 году (и до сих пор, спустя 60 лет,

еженедельно ведущий программу на волнах нью-йоркской *WBLS*), однажды услышал от менеджера столичной *WINX*: «Ни один ниггер не выйдет в эфир в Вашингтоне». Однако Джексон не собирался останавливаться, наткнувшись на банальный расизм. Он купил эфирное время станции через белое рекламное агентство, дождался у дверей студии выделенного промежутка и использовал его, чтобы взять интервью у двух видных лидеров негритянской общины. Публика откликнулась с такой признательностью, что его немедленно наняли. Через три месяца он одновременно работал еще на двух станциях, в общей сложности по восемнадцать часов в день, и кочевал между округом Колумбия, Балтимором и Аннаполисом, в которых вел шоу. Сегодня он является председателем целой группы американских радиостанций.

С участвовавшими случаями присутствия на радио афроамериканцев обнажилась целая культура, прежде закрытая для белых. Конечно, отчасти дело было в музыке, но и речь многих из этих диджеев также оказала огромное воздействие как на будущих диск-жокеев, так и на музыку в целом.

If you want to hip to the tip and hop to the top, you get some threads that just won't stop¹⁸, — рифмовал Лавада Дарст (*Lavada Durst*) на остинской *KVET*. *Not the flower, not the root, but the seed, sometimes called the herb. Not the imitator but the originator, the true living legend — The Rod¹⁹*, — читал рэпер из Балтимора Морис *Hot Rod* Халберт (*Maurice Hulbert*).

¹⁸ Если хочешь круто хиповать и прыгать до потолка, купи шмотки, которые все заметят (англ.).

¹⁹ Не цветок, не корешок, а зелень, которую называют травой. Не подражатель, а изобретатель, живая легенда — *The Rod* (англ.).

Но заметней всех был Дуглас Хендерсон (*Douglas Henderson*) по прозвищу Джоко, известный также как *The Ace From Outer Space*²⁰, с его знаменитым ритм-обзором *1280 Rocket* — шоу, которое транслировалось в прямом эфире на волнах станции *WOW* из *Palm Café* в Гарлеме. Используя звук старта ракеты для начала программы и предваряя включение мелодий разными шумами работающих ракетных двигателей, а также воплями «выше, выше!!», Джоко вел свое шоу, словно какой-то обезумевший от радости ритмонавт. Он выкрикивал *Great gugga mugga shooga booga* и по многу раз повторял словечко *daddio*.

*From way up here in the stratosphere, we gotta holler mighty loud and clear ee-tiddy-o and a ho, and I'm back on the scene with the record machine, saying oo-pap-doo and how do you do!*²¹

Когда Юрий Гагарин в 1961 году совершил первый космический полет, Джоко отправил ему телеграмму. Теперь она хранится в Музее Советской армии в Кремле²². В ней написано: «Поздравляю. Я рад, что у Вас получилось. Теперь наверху не так одиноко».

Джоко и другие «придурки» доказали, что радиодиджея может быть творцом как таковым: не просто шутником или собеседником, а певцом и поэтом. Новая особенность диджейского ремесла немедленно была подхвачена. На Ямайке диджеи, собиравшие саундсистемы, почти сразу же начали рифмовать стихи в сходной

²⁰ Ас из открытого космоса (англ.).

²¹ Отсюда прямо в стратосферу мы громко и ясно прокричим *ee-tiddy-o and a ho*, а я снова на сцене с музыкальной машиной, говорю вам *oo-pap-doo* и привет! (англ.).

²² На самом деле музей находится на улице Советской Армии.

«джайвой» манере и становились суперзвездными *deejays* в качестве «тостеров» (они же *MC*²³). Через двадцать лет в Нью-Йорке появился рэпер — прямой наследник этих двух традиций.

БЕЛЫЕ НЕГРЫ

Другим шагом, который предприняли «джайв-рифмоплеты», оказалось изменение цвета. Ритм-энд-блюз был слишком хорош, чтобы долго оставаться в секрете, и на заре пятидесятых некоторые предпримчивые белые диджеи начали включать его в свои плей-листы. К 1956 году четверть американских музыкальных бестселлеров составляли песни в исполнении чернокожих певцов. Эту тенденцию подстегнул неожиданный коммерческий успех некоторых новых негритянских станций, как, например, *WDAI* в Мемфисе, ставшей в 1948 году первой радиостанцией, принадлежавшей негру. Помимо того что из нее вышли Би-Би Кинг (*BB King*) и Руфус Томас (*Rufus Thomas*) (из *Funky Chicken*), она оказалась необычайно прибыльной.

Перенимая эту подрывную музыку, белые диджеи также брали на вооружение негритянский сленг. Эта «эфирная чернокожесть», как выразился Нельсон Джордж, позволяла им говорить (и рекламировать) как с афроамериканской общиной, так и с белой молодежью. Дьюи Филлипс (*Dewey Phillips*) с радиостанции *WHBG* в Мемфисе добился столь заметного успеха в объединении своей аудитории, что прозорливый Сэм Филлипс

(*Sam Phillips*) из *Sun Records* поручил ему рекламировать первый сингл Элвиса Пресли.

Однако идея «белого негра» все-таки отдавала расизмом. Джордж вспоминает поразительную историю Вернона Уинслоу (*Vernon Winslow*), бывшего университетского преподавателя дизайна с обширными познаниями в области джаза, которому отказали в должности диктора на радиостанции *WJMR* в Новом Орлеане просто потому, что он был негром. После (как могло показаться) удачного интервью, взятого у Уинслоу, у которого, кстати, была довольно светлая кожа, у него спросили: «Между прочим, вы, случайно, не ниггер?»

Не попавший в эфир из-за расовой дискриминации, Уинслоу был нанят на необычную работу. Ему предстояло научить белого говорить как негр. Уинслоу приходилось пичкать своего белого коллегу (получившего псевдоним Поппа Стоппа [*Poppa Stoppa*]) модным местным сленгом и учить скороговоркам. Шоу пользовалось огромным успехом. Однажды, разочарованный своим за-кулисным существованием, Уинслоу прокрался к микрофону. Его незамедлительно уволили, но *WJMR* оставила имя Поппа Стоппа и озвучивавшего его белого человека — Клэрена Хэммана (*Clarens Hamman*).

Белый негр в качестве диск-жокея был очень удачным изобретением, благодаря которому мы могли наслаждаться фиглярством таких диджейских звезд, как *Murray The K*, и сотен других эксцентричных болтунов. Возможно, самым знаменитым белым негром был Боб *Wolfman Jack* Смит (*Bob Smith*), но он появился довольно поздно. В числе его предшественников отметились Зенас *Daddy Сирс* (*Zenas Sears*) в Атланте, Джордж *Hound Dog* Лоренц (*George Lorenz*) в Буффало, Хантер *Хэнкок* (*Hunter Hancock*) в Лос-Анджелесе, Кен *Jack The Cat*

²³ От англ. *master of ceremonies* — ведущий, конферансье.

Эллиот (*Ken Elliott*) в Новом Орлеане, Джин Ноублс (*Gene Nobles*), Джон Ричбург (*John Richbourg*) и Хосс Аллен (*Hoss Allen*) в Нэшвилле, а также Алан *Moondog* Фрид в Кливленде.

АЛАН ФРИД И РОК-Н-РОЛЛ

Рок-н-ролл был создан диджеем. Сам этот термин заимствован из названия радиошоу, а скрывавшаяся под ним музыка представляла собой то, что ранее называли ритм-энд-блюзом, который, как мы показали, обязан своим распространением главным образом деятельности местных радиостанций и чернокожего диск-жокея. В стране, резко разделенной по национальному признаку, термин «рок-н-ролл» стал употребляться для того, чтобы таким хитроумным образом сделать музыку негров приемлемой для белых детишек. Человек, придумавший это название и больше других сделавший для популяризации соответствующей музыки, вызывал столь противоречивую реакцию, что на протяжении большей части своей жизни был объектом расследований, инициированных американскими властями, которые в конце концов и свели его в могилу.

Считается, что рок-н-ролл родился вечером 21 марта 1952 года, когда Алан Фрид, диджей кливлендской *WJW*, устроил *Moondog Coronation Ball*²⁴ — масштабнейший концерт ритм-энд-блюза. Популярность Фрида как диджея была столь высока, что на это событие практи-

чески без всякой рекламы (кроме объявлений в эфире) собралась феноменально большая толпа, состоявшая почти целиком из афроамериканцев.

Площадка *Cleveland Arena* вмещала десять тысяч человек, и Фрид поначалу беспокоился, что не сможет вернуть вложенные деньги. Однако, по сообщениям *Cleveland Press*, к 23:00 «огромная толпа из 25 тысяч стиляг заняла каждый дюйм площадки». Тысячи одетых в стиле «зут» разгневанных обладателей билетов остались снаружи, а когда двери были выломаны и началась потасовка, пожарные и полиция включили свет и остановили шоу. Как прокомментировал произошедшее студент колледжа, «это взволновало власти. Они никогда прежде не видели так много черных на улице». После этого события местная пресса повела напористую кампанию, требуя от Фрида покинуть город.

Седьмого сентября 1954 года Фрид провел свое первое шоу на станции *WINS* в Нью-Йорке. Через несколько недель он стал влиятельной фигурой на тамошнем радио, привлекавшей большую аудиторию разных рас благодаря бескомпромиссной негритянской музыке (в Кливленде подавляющее большинство его поклонников были черными). Рей Ренери (*Ray Reneri*), работавший на Фрида, утверждал, что если тотставил какую-нибудь запись, «то на следующий день раскупалось десять тысяч ее экземпляров».

Слова «рок» и «ролл» являлись эвфемизмами для существительного «секс» и часто использовались в негритянской музыке еще с двадцатых годов. Употреблены вместе они впервые были в 1945 году. Когда после очередного мероприятия Аллану Фриду пришлось изменить название своего шоу, *Moondog Party* с легкой руки его менеджера Морриса Леви (*Morris Levy*) превратилась

²⁴ Бал коронации лунного пса (англ.).

в *The Rock'n'Roll Party*. Предприимчивый Леви даже зарегистрировал термин *rock'n'roll* в качестве торговой марки, надеясь зарабатывать деньги при всяком его использовании.

Рок-н-ролл, по крайней мере первоначально, был просто названием шоу и не означал никакого определенного музыкального стиля. Фрид поочередно употреблял то «рок-н-ролл», то «ритм-энд-блюз», а *Billboard* и *Variety* называли музыку, которую он ставил, ритм-энд-блюзом. Только с общенациональным взлетом карьеры Элвиса Пресли два этих термина перестали быть синонимами, и музыка, известная как рок-н-ролл, заметно побелела. Тем не менее Фрид, как и прежде, ставил в своих программах истинно черные пластинки — такие песни, как 'Work With Me Annie' Хэнка Бэлларда (*Hank Ballard*), 'Get A Job' группы *Silhouettes* и 'Fanny Mae' Бастера Брауна (*Buster Brown*).

Реакция на ритм-энд-блюз/рок-н-ролл была убийственной. Некоторые города запретили играть эту музыку в своих концертных залах, другие настаивали на том, что лица, не достигшие 18 лет, могут посещать рок-н-рольные танцы только в сопровождении родителей. Чернокожие представители среднего класса считали, что этот стиль с его примитивной, даже непристойной, лирикой, рисующей негров распущенными игроками и пьяницами, лишь укрепит негативное отношение к ним. Белые расисты видели в нем попытку смешения рас. Совет белых граждан Алабамы заявил, что рок-н-ролл «взывает к самому низшему, что есть в человеке, пробуждая в нем животные инстинкты и грубость... Это заговор с целью скрещивания Америки». Большинство критиков его также ненавидели. Уважаемый знаток джаза Леонард Фезер (*Leonard Feather*) писал, что «рок-н-ролл

нравится идиотам всех возрастов, но в особенности молодым идиотам».

Не обращая внимания на такую критику, Фрид продолжал начатое дело, используя преимущества своего цвета кожи, чтобы продвигать зарождающуюся черную форму искусства с такими энергией и успехом, как это не удавалось до него почти никому из негров. К 1957 году его шоу транслировалось практически на всей территории США и даже звучало в Великобритании на волнах *Radio Luxembourg*. Алан Фрид был, конечно, не первым человеком, начавшим ставить ритм-энд-блюз на радио, но точно — самым выдающимся.

ДЖИНСА²⁵

К сожалению, Фрид получил известность не только как изобретатель рок-н-ролла, но и как первая жертва тщательного правительственного расследования в связи с подкупом диджеев фирмами грамзаписи для проигрывания их музыки. В эпоху паранойи холодной войны и особенно после оглушительных разоблачений фальсификации популярных телевикторин правительство решило обратить внимание и на радио.

Расследования случаев подкупа явились прямым следствием конкурентной борьбы двух музыкальных организаций — ASCAP и BMI. ASCAP сочла, что из-за распространения радиовещания и роста прибыльности негритянской и другой этнической музыки, которую

²⁵ В оригинале *payola* — взятка журналисту, редактору, диджею и т. п. за то, что в медиа появится определенная информация, заинтересовавшая его как бы случайно.

поддерживала *BMI*, ее положение резко ухудшилось. Со злости эта организация подстrekнула правительство к обнаружению каких-нибудь нарушений в деятельности радио. В конце 1959 года начались слушания Конгресса по вопросу подкупа. Естественно, возможностей для расследования оказалось предостаточно: диджеи часто принимали деньги и подарки от звукозаписывающих фирм. Некоторые из них даже имели доли в издательских компаниях и лейблах.

Несмотря на гнев моралистов, взятки в этой отрасли не были новостью. Они практиковались еще до возникновения пластинок. В викторианской Англии автор песен Артур Салливан (*Arthur Sullivan*) из фирмы *Gilbert & Sullivan* получил права на песню '*Thou Art Passing Hence*', исполненную баритоном сэром Чарльзом Сэнтли (*Charles Santley*), отдав ему часть гонораров за ноты. Для приличия это называлось *song-plugging*²⁶. К 1905 году *Tin Pan Alley* (ניו-йоркская организация композиторов) выплачивала ежегодно около полумиллиона долларов звездам сцены за исполнение определенных песен, хотя слово *payola* появилось в прессе лишь в 1916 году, когда *Variety* назвал подобный случай «злонамеренной прямой выплатой».

Расследования совпали с ростом озабоченности властей социальными последствиями рок-н-ролла. Директор ФБР Эдгар Гувер заклеймил его как «тлетворное влияние на американскую молодежь», а сами слушания нередко шли вокруг эстетических, а не правовых вопросов. Трансляция запретных негритянских звуков, жертвами которых якобы становились чувствительные белые тинейджеры, считалась революционной и чрезвычайно

²⁶ Практика представления песни с целью заинтересовать в ней издателя (англ.).

опасной. Оглядываясь назад, можно сказать, что этот процесс был не столько расследованием финансовых нарушений, сколько крестовым походом против влияния мятежного диск-жокея в лице Фрида.

После увольнения из *WINS* из-за беспорядков во время концерта рок-н-ролла в Бостоне Фрид был уволен очредными работодателями (*WABC*), когда начались слушания, в ходе которых он не стал отрицать факт принятия взятки. Девушка из команды его шоу, давшая интервью, без тени сомнения назвала причину его ухода: «так станция решила избавиться от рок-н-ролла».

Разбирательства гремели несколько лет, в итоге 10 декабря 1962 года Фрид был приговорен к уплате штрафа в размере 500 долларов и к шести месяцам тюремного заключения условно. Газета *New York Herald Tribune* подытожила взгляд консервативной части Америки: рок-н-ролл «настолько плох, что мы даже испытали облегчение, узнав о том, что его соглашались включать на радио только за деньги».

Фрид, остававшийся надменным и самодовольным до самого конца, сознался в получении платежей от компаний *United Artists*, *Roulette* и *Atlantic Records*, а также от дистрибуторов *Cosnat* и *Superior*. С 1957 по 1959 год их общая сумма составила около пятидесяти тысяч долларов. Любопытно, что некоторые фирмы даже предоставляли ему фиктивные авторские права (и причитающиеся за них отчисления) на отдельные песни, которые он продвигал. Даже сегодня можно встретить имя Фрида в качестве соавтора '*Maybellene*' Чака Берри (*Chuck Berry*). Пока Берри не увидел документов о выплате роялти, он понятия не имел, что Фрид «написал эту песню вместе со мной». Вместе с тем нужно сказать, что Фрид никогда не компрометировал свои шоу

ИСТОРИЯ ДИДЖЕЕВ

недоброкачественной музыкальной продукцией, а взятки, конечно, получал не он один.

«Агентам было раз плюнуть купить диск-жокею машину, холодильник и телевизор, а его подружке — меховое пальто, — вспоминает певец Лу Ролз (*Lou Rawls*). — Так делался бизнес, и этим занимались все, пока не вмешалась полиция и не арестовала Алана Фрида».

Интересно сравнить судьбу Фрида с другим столь же влиятельным диджеем. Дик Кларк (*Dick Clark*) вел телевизионное танцевальное шоу *American Bandstand*²⁷ на канале *ABC* и на протяжении нескольких десятилетий оставался самой важной фигурой в американской поп-музыке. Кларк получал доходы от многих записей, которыеставил в своей программе. Он владел невообразимым множеством взаимосвязанных музыкальных компаний и числил за собой авторские права как минимум на 160 песен. Однако в случае Кларка очевидные конфликты интересов редко становились предметами следствия. Ему почти не предъявляли исков, его никогда не обвиняли. Более того, его заявление под присягой было сформулировано так, чтобы он мог подписать его, не рискуя нарушить клятвы. Многие предполагали, что от критики Кларка спас его гораздо более «светлый» музыкальный вкус. Фрид со своей любовью к негритянской музыке представлялся куда более привлекательной мишенью. Конгресс искал козла отпущения, а возможность одновременно дискредитировать рок-н-ролл пришлась весьма кстати.

Хотя после случившегося Фрид успел отметитьсь еще на нескольких радиостанциях, его карьера пошла под откос. Не удовлетворившись обвинением во взяточниче-

ИСТОКИ (РАДИО)

стве, власти решили привлечь его к ответственности еще и за уклонение от уплаты налогов. Из-за бесконечных расследований и злостной клеветы он начал много пить и умер 20 января 1965 года от осложнений, вызванных алкоголизмом. В некрологах говорилось больше о его унизительном падении с пьедестала, нежели о важной роли в развитии популярной музыки.

В 1973 году его главный соперник Дик Кларк признал наконец, что Фрид «был тем человеком, который помог родиться рок-н-роллу», и что «мы все ему многим обязаны». До Алана Фрида ритм-энд-блюз оставался неизвестен абсолютному большинству белого населения. Рок-н-ролл не только повлиял на музыку (в том смысле, что чернокожим артистам больше не приходилось разбавлять свой стиль для достижения широкой популярности), но также принес глубокие социальные перемены, так как познакомил многих людей с негритянской культурой.

За такое воздействие Фрид заплатил слишком высокую цену. Его пример показал, насколько большую власть может сосредоточить в своих руках диджей, но еще отчетливее он продемонстрировал, как далеко способно зайти государство, чтобы лишить его этой власти.

TOP 40²⁸ И РАДИО СВОБОДНОГО ФОРМАТА

В долгосрочной перспективе скандалы вокруг взяток почти не подорвали силу радиодиджея. Зато они увеличили значение формата, известного как *Top 40*. В свете

²⁷ Американская эстрада (англ.).

²⁸ Сорок лучших (англ.).

прошедших разбирательств идея научного подхода к отбору записей вместо потакания прихотям какого-то продажного диск-жокея прочно засела в умах владельцев станций и рекламодателей. В 1961 году Мюррей Кауфман (*Murray Kaufman*), также известный как *Murray the K*, хвастался, что всю музыку для его шоу будет выбирать компьютер *Univac*.

«Изобретение» *Top 40* вызывает много споров (рейтинги продаж существовали еще во времена главенства нот). Согласно самой распространенной версии, как-то раз в 1950 году Тодд Сторц (*Todd Storz*) — владелец радиостанции *KOWH* в Омахе — наблюдал за тем, как клиенты закусочной выбирают пластинки в автомате. Он заметил, что посетители снова и снова слушают лишь самые популярные песни. Памятая о емкости пластинок музыкального автомата, Сторц назвал свою концепцию *Top 40* и с огромным успехом применял ее в программировании радиоэфира. В конце 1960 года ее переняла нью-йоркская *WABC*, став к 1962 году первой радиостанцией города.

Американское радио всегда ставило рекламу превыше развлечения (за исключением некоммерческого общественного радио и университетских станций). Главное — рейтинг, поэтому все, что увеличивает данные о количестве слушателей, приветствуется. В результате с шестидесятых годов такие «научные» понятия, как *Top 40*, были доведены до крайности. Плей-листы урезались до двадцати пяти хитов, самые популярные из которых подвергались «частой ротации» и проигрывались едва ли не ежесосно. Радиостанции сводились к «формату», ограничиваясь очень узким жанром, а новые записи добавлялись к плей-листам только после тщательных исследований рынка. Роль диджея в выборе мелодий

узурпировал новый функционер — директор программы, зачастую являвшийся не более чем рыночным аналитиком на службе отдела рекламных продаж.

Имела место и непродолжительная реакция против строгого форматирования, выразившаяся в мечте хиппи о радио свободного формата. В США использование частотной модуляции, обеспечивающей высококачественное стереозвучание, было впервые разрешено в 1961 году. Сначала FM-диапазон облюбовали «серые» радиостанции, преимущественно транслировавшие научно-познавательные программы из университетов, джаз и классическую музыку. Но приобретавший популярность сложный (или претенциозный) рок также проникал на FM-частоты в обрамлении нового интимного стиля представления, которого придерживались диск-жокеи, самостоятельно выбирающие музыку и игнорировавшие временные ограничения и расписания ротации.

Пионером в этой области стала станция *KMPX* в Сан-Франциско — один из многочисленных музыкальных проектов владельца местного лейбла и устроителя концертов Тома Донахью (*Tom Donahue*). С 1967 года Донахью начал проигрывать треки, избегая раскрученных хитов и продвигая андеграундные команды из хиппи-движения, включая еще тогда не имевшие названия *Jefferson Airplane* и *Grateful Dead*.

В качестве постскриптума добавим, что британский диджей Джон Пил (*John Peel*)ставил композиции из фальшивого чарта Великобритании, который он самостоятельно фабриковал на станции в Сан-Бернардино. Фактически Пил предложил очень схожий с концепцией Донахью формат по меньшей мере за шесть месяцев до рождения свободного формата в Сан-Франциско,

ИСТОРИЯ ДИДЖЕЕВ

хотя руководство станции его новшество отвергло. Весной 1967 года Пил вернулся в Англию и внедрил те же самые идеи в программе *Perfumed Garden* на пиратском *Radio London*.

ЦАРЬ МИРА РАЗВЛЕЧЕНИЙ

Как заявил Маршалл Мак-Люэн, «радио всколыхнуло электрическим разрядом мир фонографа». Именно в условиях распространения радио диджей одержал свои первые победы. Скромно начав в качестве любителя-экспериментатора, перебывав остроумным рекламным агентом, болтливым битником и белым негром, радиодиджей показал, сколько власти заключено в музыке и голосе. До сих пор некоторых из самых влиятельных фигур следует искать не на телеэкране, а за шкалой радиоприемника. Это *Murray the K*, Гэри Бирд (*Gary Byrd*), Джимми Сэвил (*Jimmy Savile*), Пит Мюррей (*Pete Murray*), Алан Фримен (*Alan Freeman*), Джон Пил, Энни Найтингейл (*Annie Nightingale*), Зоуи Болл (*Zoë Ball*), Крис Эванс (*Chris Evans*), Говард Штерн (*Howard Stern*) и другие.

«Диск-жокей задает тон, — писал *Billboard*. — Он не-победим. Короче говоря, он — царь мира развлечений. Примите его или поступайте в торговый флот. Так есть, и так будет, пока кто-нибудь поумнее не придумает что-нибудь получше».

Однако умный народ уже придумал кое-что получше — клубного диджея.