

содержание

Предисловие	7
Благодарности	11
Вступление	15

1. истоки

Домашние вечеринки и дискотеки	19
--------------------------------	----

2. консолидация

Изгой вечеринок и путь к перманентной революции	43
---	----

3. опыление

Расцвет сети вечеринок в даунтауне	61
------------------------------------	----

4. признание

Кристаллизация звучания	83
-------------------------	----

5. заметность

Послание любви и диско-микс	113
-----------------------------	-----

6. расширение

Рекорд-пулы, музыкальные лейблы и новые клубы	145
---	-----

7. известность

Форумы, форматы, франшизы	187
---------------------------	-----

8. доминирование

Евродиско, мидтаун, даунтаун и так далее	225
--	-----

9. засилье

Диско захватывает всё	269
-----------------------	-----

10. беспокойство

Недовольство и выживание	319
--------------------------	-----

Эпилог	377
--------	-----

Примечания	385
------------	-----

Избранная дискография	395
-----------------------	-----

Избранная библиография	407
------------------------	-----

Алфавитный указатель	411
----------------------	-----



Плейлистов из этой книги хватит на хорошую вечеринку длиной в две недели. Сканируйте QR-коды на протяжении книги с помощью камеры своего телефона, чтобы прочувствовать музыкальную эпоху.

предисловие

Последний день летнего визита в итальянскую Капраролу. Мы остановились у бабушки Энрики — та по-итальянски зовёт её «нонна», — а вечером навестили тетю Адель и её брата, отца Пьетро; последние тридцать лет он проработал миссионером в западноафриканском государстве Буркина-Фасо. Я сижу рядом с Пьетро, и когда он спрашивает, чем я занимаюсь, отвечаю, что пишу книгу о танцевальной культуре семидесятых. К моему удивлению, его глаза загораются, и он начинает говорить о новой диджейской программе, которую купил для своего компьютера. Я прошу показать, и пока мы поднимаемся наверх, начинаю рассказывать Пьетро — настроенному *крайне* благодушно, — что один из самых важных клубов Нью-Йорка в начале 1970-х располагался в церкви, а диджеи, согласно некоторым заявлениям, — новые священники. Он усмеяется. Мы присаживаемся, и Пьетро у себя на компьютере открывает OtsJuke DJ, которую он использует для программирования католической станции «Радио Мария». Он включает Боба Дилана и переходит с «Blowing in the Wind» на «Città Vuota» итальянской певицы Мины, а потом завершает свой микс молниеносным скрэтчингом. Он громко смеётся, и я тоже. Как выясняется, священники — новые диджеи.

Последние 30 лет необычайно оживили танцевальную культуру. Казалось, что американская интрижка с дискотекой во французском стиле скончалась, когда в конце 1960-х пресса принялась выпускать некрологи об этом модном поведении, так и не ставшем образом жизни. А затем, в начале 1970 года, из клубов Loft и Sanctuary пришёл новый стиль диджейства и танцев, позднее оказавшийся наиболее приметным культурным ритуалом десятилетия. С тех пор клубная культура, перед которой одни массово преклонялись и которую другие столь же неистово обличали, стала обыденной ветвью индустрии развлечений. Современная инфраструктура танцевальной музыки, состоящая из множасших-

ся ночных клубов и самовоспроизводящихся поджанров, позволяет топовым диджеям получать тысячи долларов за ночь, а всемирно известные звёзды регулярно обращаются к танцевальным продюсерам и другим работникам студии и вертушки, чтобы те обновили их исполнительский стиль «под ключ». Охватив обе Америки, Европу, Азию и Африку — в том числе и Буркина-Фасо — эстетика танцевальной культуры во всевозможных своих проявлениях превратилась в глобальный феномен.

Негласные правила этой культуры, современные диджейские техники, соответствующий дизайн танцполов и ключевые музыкальные решения оформились уже к концу 1979-го, но сколько-нибудь вменяемого исследования «диско-десятилетия» всё ещё нет. В конце семидесятых вышло несколько поверхностных книг: лучшей из них была «Диско» Альберта Голдмана. Впрочем, благодаря возрождению 1970-х, которому не видно конца и края, появилось несколько тематических работ. Образец такой недавней волны — «Последняя вечеринка», 400-страничный труд Энтони Хейден-Геста о клубе Studio 54. Но вместо того чтобы анализировать развитие культуры танцпола, Хейден-Гест предпочитает слюнявить детали дизайнерских нарядов и наркотических предпочтений каждой знаменитости, посещавшей эту дискотеку мидтауна. Кроме того, он невероятно увлечён бессмысленными байками и неймдроппингом; настолько, что у Хейден-Геста не хватает энтузиазма хоть как-нибудь упомянуть заслуги главного диджея клуба — последнему уделено всего семнадцать слов. Название же книги предательски вводит читателя в заблуждение: якобы культура вечеринок фактически схлопнулась с закрытием Studio 54, что будет новостью для тех, кто застал эйфорические вибрации танцполов Body & Soul, Funhouse, Loft, Paradise Garage, Saint, Shelter, Sound Factory и целого ряда других заведений, вполне процветавших после того, как Studio 54 приказал долго жить. О, если бы Хейден-Гест только соблаговолил сесть в такси и доехать до даунтауна! Ведь именно там «Любовь спасёт мир» берёт своё начало и конец.

Что касается другого края издательского рынка, то академические авторы едва ли стремились признать само существование диско. Типичный пример — основательная монография Жака Аттали «Шум: политическая экономия звука», вышедшая в 1977 году. В ней философ-экономист призывал к созданию «нового», коллективного, импровизационного и партисипаторного метода сочинения музыки, будучи убеждённым, что суммарные факторы профессиональной подготовки, самодовольства исполнителей и капиталистического воспроизводства задушили рынок звукозаписи. Аттали дал более чем точную теоретическую выкладку разворачивавшейся динамике дискотек, но вот союзу диджеев и танцоров в его исследовании места не нашлось. Возможно, свою роль сыграло время: в конце концов, Аттали писал «Шум» всего через пару лет после того, как культура диско стала заметной. Но с подобной аргументацией было бы проще согласиться, если бы не тот факт, что упущение Аттали с тех пор стало повсеместным. Например, в «Музыкальной жизни Америки» Ричарда Кроуфорда, превосходной во всех остальных отношениях, танцевальная музыка семидесятых, которая, как и джаз, вобрала множество международных влияний, но происходила преимущественно в США, не удостоилась ни одного упоминания на 900 страницах книги. Возможно, так вышло потому, что диско охотнее ассоциируется с музыкальной смертью Америки.

Должен признаться, такова была и моя зашоренная позиция до того, как меня представили Дэвиду Манкузо, чьё имя было знакомо каждому клубному ветерану даунтауна, а также всем, кто наткнулся на его давнишние интервью (одно публиковала газета *Village Voice* в 1975 году, второе вышло в журнале *Collusion* в 1983-м). Я не был ни тем, ни другим, однако Стефан Прескотт — он танцевал в Loft между 1989 и 1992 годами, а после открыл магазин Dance Tracks в нью-йоркском Ист-Виллидж — как раз подбирался к ветеранскому статусу и сумел организовать интервью с организатором вечеринок, который вёл уединённый образ жизни. Впервые с Манкузо мы встретились в апреле 1997 года в итальянском ресторане. Манкузо с его косматой бородой, взлохмаченными волосами, пронизательным взглядом и брюшком выглядел как помесь расхристанного бродяги, библейского пророка и плюшевого мишки, да и говорил он, как мистик, зашифрованным кодом, который я едва мог понять. К концу трапезы история американской танцевальной музыки стала ещё менее ясной, чем была до того, но меня заинтриговала его история о забытом подполье, к чьим извилистым путям диско возводило свою родословную. В последующих встречах с более известными фигурами, такими как Тони Хамфрис, Фрэнки Наклз и Дэвид Моралес, я не раз спрашивал их, доводилось ли им танцевать в Loft, а они вновь и вновь упоминали Манкузо как самого влиятельного человека в их жизни, музыкального мессию, который даже внешне напоминал Иисуса Христа. В 1970-х происходило явно больше того, чем я — или любой другой автор — предполагал.

Я быстро взял в толк, что альтернативная сеть предшествовавших диско домашних вечеринок и дискотек тянется из эпохи Loft и ещё одного пространства для танцев под названием Sanctuary. Тем не менее, вместо того, чтобы ограничиться рассказом об эволюции этой культуры, я решил проследить линии влияния и взаимодействия, которые могли протекать между этой сетью скрытых вечеринок и более известной, «звёздной» версией диско. Каковы были связи между Loft и Studio 54, если они вообще были? Имеет ли Sanctuary какое-либо отношение к «Лихорадке субботнего вечера»? Существовали ли взаимоотношения между даунтауном и мидтауном? Контактывала ли сцена Манхэттена с остальными четырьмя районами Нью-Йорка? По мере того как моё исследование этого броуновского движения — носимых воздухом звуковых волн, диджеев на полставки, скитающихся промоутеров, изменчивого населения городских районов и услышанных пластинок — ширилось и углублялось, становилось всё более очевидным, что такие важные связи действительно существовали. Это мурёное взаимодействие, постоянно пересекавшее очерченные рубежи, предполагало, что нельзя проводить чёткого различия между мифически обособленными культурными территориями «андеграунда» и «мейнстрима». Соответственно, моя топография должна охватывать все детали пейзажа американской ночной жизни.

В результате «Любовь спасёт мир» стала чем-то вроде азбуки танцевальной культуры семидесятых, начиная с Абрамовица и заканчивая Янгом. Эта история задействует всех: людей, что просто надували воздушные шары, владельцев клубов, поваров, танцоров, диджеев, журналистов, боссов лейблов, музыкантов, промоутеров, продюсеров, продавцов в музыкальных магазинах, создателей ремиксов, авторов песен, звукорежиссёров и вокалистов. Их действия сведены не в словарь диско, а в обобщённую хронологическую аудиобиографию, в которой

три столпа танцевальной музыки — места, диджеи и музыка — анализируются не по отдельности, а одновременно, в контексте более широких экономических и социальных тенденций. Таким образом, это первая книга, которая целиком посвящена анализу наиболее важного и вместе с тем почти не понятого десятилетия в современной культуре танцевальной музыки.

Есть ли смысл пытаться выразить всё это словами — другой вопрос. Как заметил Джим Фельдман, ведя репортаж с танцпола Paradise Garage: «Социологический анализ неуместен перед лицом очевидного: нам нравится танцевать бамп и вигл*»¹. Надеюсь, в том, что последует далее, социологии будет немного; прежде всего — это интригующая небольшая история, которая может прийти по нраву тем, кто не застал её времена, или тем, кто их как раз повидал, но всё ещё хочет соизмерить личный опыт с антуражем всего десятилетия. И хотя чтение никогда не сможет быть таким же забавным, как бамп и вигл, оно может вернуть к жизни весьма приятные воспоминания, а то и спровоцировать некие будущие движения.

Некоторым читателям может потребоваться время, чтобы втянуться как следует: хронология последующей истории затрагивает в каждой главе примерно один год. Все интервью брал я, если не указано иное. Библиография включает ссылки на книги, фильмы и журналы; цитаты из газет и журналов появляются только в примечаниях. Для тех, кому интереснее слушать Harold Melvin & The Blue Notes и других примечательных артистов, а не копаться в сносках: в дискографии в конце книги перечислены все записи, которые упоминаются непосредственно в ходе повествования. Эта дискография также содержит дополнительную информацию о другом наборе коротких избранных дискографий, которые вплетены в повествование и очерчивают соответствующие предпочтения разных диджеев.

* Бамп — парный танец эпохи диско, во время которого партнёры толкают друг друга бёдрами в ритм музыки. Вигл — произошедший из фанка составной элемент танца, задействующий движения грудной клеткой под разными углами плюс перемещения и отступы в пределах ограниченного пространства.

2. консолидация

изгои вечеринок и путь к перманентной революции

Бабатунде Олатунджи, виртуоз западноафриканской перкуссии, в 1950 году приехал из Нигерии в Соединённые Штаты — учиться в атлантском Морхаус-колледже по стипендии Ротари Интернэшнл*. Он подал заявку на получение степени доктора философии в Нью-Йоркском университете; Олатунджи надеялся, что это позволит ему продолжить дипломатическую карьеру. Однако у Олатунджи быстро закончились деньги, и чтобы заработать на жизнь, он вернулся к музыке. Этот резкий жизненный поворот оказался удачным: в 1958 году его пригласили выступить в качестве солиста на концерте симфонического оркестра в Радио-сити-мьюзик-холл, а вскоре лейбл Columbia предложил Олатунджи контракт на запись пластинки. В следующем году он выпустил пластинку «Drums of Passion», записанную при участии четырёх ударников и девяти вокалисток. Альбом стал хитом национального масштаба, подлинным знакомством американского слушателя с африканской перкуссией.

Фрэнсис Грассо купил этот потрясающий винил в музыкальном магазине на Флэтбуш-авеню. «Я был ещё сопляком, — говорит он. — Я всегда хотел быть ударником, и африканские ударные очаровали меня. Обложка пластинки была офигенной, мне очень нравилась фотография всех этих людей, играющих на барабанах. Я жуть как полюбил её ещё до того, как стал диск-жокеем». «Drums of Passion» соответствовала своему названию†. «Эту пластинку я всегда брал с собой, когда хотел потрахаться. Любая женщина говорила, что её ритмы были необыкновенно сексуальными. Когда я шёл к девушке, то брал с собой Олатунджи и Джонни Мэтиса. Начинал обычно с Олатунджи, а заканчивал Джонни Мэтисом». Грассо начал ставить полиритмию африканца лишь после того, как Сеймур и Шелли

* Ротари Интернэшнл (Rotary International) — международная сеть неправительственных благотворительных организаций с гуманитарными и образовательными программами.

† Англ. «Барабаны страсти».

взяли под свой контроль Sanctuary, и трек «Jin-Go-Lo-Ba (Drums of Passion)» стал его самым радикальным высказыванием — старинная музыка для нового дерзкого танцпола. «Для такого нужна была весьма гибкая публика. Неуклюжие гетеро не чувствовали ритм, а вот у геев с этим было всё в порядке. Они двигали бёдрами, телом и руками, и чем быстрее становилась музыка, тем безумнее они на неё реагировали. Я не хотел ставить Олатунджи, пока у меня не было подходящей публики». По случайному совпадению рок-группа Santana только что выпустила кавер на «Jin-Go-Lo-Ba», назвав его «Jingo», и диджей в Sanctuary использовал эту популярную версию в своих целях. «Я про себя сказал: „Если сработает Santana, то оригинал их просто убьёт!“ У меня уже неплохо получалось сводить одну пластинку с другой, поэтому я поставил версию Santana, а затем перешёл на „Jin-Go-Lo-Ba“. Олатунджи без сантановской кричащей гитары зашёл лучше. Все врубались мгновенно».

Фрэнсис Грассо

избранная дискография (Sanctuary, 1970)



Abaco Dream — Life and Death in G & A
James Brown — Cold Sweat (с альбома «Live at the Apollo, Volume 2»)
James Brown — Get Up I Feel Like Being a Sex Machine
James Brown — Mother Popcorn (You Got to Have a Mother for Me)
Chicago — I'm a Man
The Four Tops — Still Waters
Jimi Hendrix — Band of Gypsies
The Jackson 5 — ABC
King Crimson — In the Court of the Crimson King
Led Zeppelin — Immigrant Song
Led Zeppelin — Whole Lotta Love
Little Sister — You're the One
The Marketts — Out of Limits
Olatunji — Jin-Go-Lo-Ba (Drums of Passion)
Osibisa — Osibisa
Rare Earth — Get Ready
Mitch Ryder & the Detroit Wheels — The Detroit-Memphis Experiment
Sam and Dave — Hold On! I'm a Coming
The Temptations — I Can't Get Next To You

По сравнению с тем, что звучало на популярных дискотеках, музыка Грассо была не слишком привычна слушателю. В дополнение к Олатунджи и Santana Грассо мог ставить необузданный фанк Джеймса Брауна, полуроковые вибрации Doobie Brothers, сладостные звуки героя мальчишек Джонни Мэтгиса и афро-фьюжен Osibisa, а также главных героев соул-лейбла Motown вроде Supremes и Jackson 5.

«Терри Ноэль был на другой волне, — говорит Грассо. — Он ставил „битлов“, „роллингов“, мог поставить Элвиса и всякую девчачью попсу. В чёрной музыке он не шарил. Я же играл больше соула, ритм-н-блюза, больше Африки, больше рока. Я ставил то, что никто и представить не мог. У меня такого был вагон и маленькая тележка». Дэвид ДеПино (тогда он работал за барной стойкой) поймал себя на ощущении, что подтанцовывает под эти новые ритмы. «Фрэнсис был отпадный. Он играл разную музыку — вещи, которые ты и не ожидал услышать».

Изначально метод сведения Грассо был не таким радикальным, как его музыкальная подборка. Он опирался на алгоритм, которым пользовались на радио, а также на практику других диск-жокеев: Грассо переключался с одной пластинки на другую, удерживая кончиком пальца ещё не звучащую пластинку, пока другая крутилась на диске проигрывателя. Когда звучащий трек подходил к концу, он отпускал палец и две записи в течение пары секунд играли одновременно, перетекая одна в другую. Таким образом создавался временный переход — или, как часто его называли, «бленд» — этот непрерывный пульс звучащей музыки помогал гипнотизировать публику. Такой пульс становился практически неосязаемым, если диджей «проскальзывал»* между двумя копиями расширенного сингла, запись которого была разделена на «две половинки» сорокапятки, на стороны А и В.

Стандартные приёмы зарождающейся профессии — но по мере того, как танцпол реагировал всё более пылко, Грассо начал изобретать трюки, способные значительно усилить эффект. Диджей распознал весь потенциал наушников: в левое ухо к нему поступало игравшее из выборки в данный момент, а правым он слушал звук, прошедший через усилитель. Так создавалась амальгама, способная, если всё было на своём месте, превратиться в новую звуковую реальность. «Микс, — как объясняет Грассо, — рождался прямо у меня в голове». Самой известной комбинацией диджея было наложение латинских ритмов Chicago «I'm a Man» на эротические придыхания вокального проигрыша в «Whole Lotta Love» Led Zeppelin. «Под оргазмически трипующий трек „цеппелинов“ особо не потанцуешь, но вот если свести его с Chicago, тогда совсем другое дело. Удивительно, но весь проигрыш „Whole Lotta Love“ длился ровно столько же, сколько и „I'm a Man“, так что когда заканчивалась вся песня „I'm a Man“, возвращалась „A Whole Lotta Love“». Захватывающе нестабильное соединение различных записей — высшая точка музыкального мастерства диджея. Грассо додумался до приёма, отказавшись от укоренившихся представлений о художественной ценности отдельных пластинок в пользу исследовательских комбинаций, что становилось всё длиннее и длиннее. «Никто не сводил, как я. Никто не хотел зависать над пластинами подолгу. Потому что чем дольше ты зависаешь, тем выше шанс на ошибку».

Проблема сочетания двух пластинок, которые, скорее всего, звучали в разном темпе, а записывавшие их ударники были склонны к ритмическим сбивкам, усугублялась негибким оборудованием для сведения. «Тогда нельзя было регулировать скорость, — говорит Грассо. — Приходилось ловить нужный момент. Ошибиться было нельзя и подгонять было тоже нельзя. У меня были вертушки Thorens, и Thorens не позволяли так делать». Если диджей хотел увеличить темп, он просто ставил пластинку на полтакта быстрее предыдущей. «Я наращивал темп

* То есть делал слип-кьюинг — приём сведения, когда пластинка, придерживаемая пальцем, аккуратно отпускаясь и довольно быстро набирала нужную скорость.

постепенно. Я же имел дело с людьми под кайфом. Смысл был в том, чтобы они получили кайф от самих себя, а не высаживались. Я заботился о людях, которые заплатили, чтобы меня послушать».

В таких неблагоприятных условиях старания Грассо звучали тем более удивительно. Обычная сорокапятка длилась чуть больше двух минут, и за это время диджею надо было найти следующую запись, включить её, свести и поработать со светом. «Свет врубался на распределительном щитке справа от меня, но чтобы поработать над светом в главном зале, мне нужно было выйти из диджейки, пробежать мимо стойки обслуживания и оказаться в небольшой комнатке со сверхмощными выключателями. Я щёлкал этими выключателями в такт музыке, а затем бежал обратно в диджейку. Я отрабатывал свою зарплату». Кроме того, Грассо управлял ультрасовременными дискотечными стробоскопами, которые создавали весьма дезориентирующую среду. «Когда стробоскопы включались, то они мерцали как надо, — говорит ДеПино. — Они создавали иллюзию, словно люди танцуют в замедленной съёмке. Это было впечатляюще, сюрреалистично». То же заворожило и Фрэнк Крапанцано. «Впервые я увидел стробоскопы именно в Sanctuary. Эффект был столь ошеломляющим, что мне даже пришлось перестать танцевать, — *а я танцор*. Публика выглядела зловещей, сатанинской. Просто невероятно».

У Грассо было несколько стратегий экономии времени. Чтобы помочиться, он отбегал к раковине в подсобном помещении у алтаря. (Мужской туалет для него был закрыт, Грассо опасался, что гей-публика Sanctuary может ошибиться насчёт его ориентации, а женский туалет был слишком далеко, на другой стороне дискотеки.) Осознание того, что пластинки можно «прочитать», также помогло Грассо оптимизировать процесс сведения. «Если внимательно посмотреть на пластинку, то можно увидеть, какие части вокальные, а какие музыкальные, и это сильно помогало. Тёмно-чёрные дорожки — это инструментальные части, а светло-чёрные — вокальные». Но больше всего Грассо волновало, сможет ли он «прочитать» настроение танцпола. «Я всегда ставил то, что, казалось, нужно было публике. Если я видел, что люди поддерживают определённый уровень напряжения, то ставил пластинку побыстрее. Всё всегда зависело от атмосферы».

Свежая комбинация пространства, света и звука, несусветная плотность тел, несдержанная танцевальность музыкальной подборки Грассо, чувство общности, невозможное за стенами клуба, а также безопасность, которую обеспечивали геи на входе, вдохновляли публику танцевать попросту самозабвенно. За всю короткую историю дискотек такого ещё не было. «Я обожал выходить на танцпол, — рассказывает завсегдатай Sanctuary Ричард Брезнер. — Не было ничего лучше, чем схватить какого-нибудь знакомого или кого-то, кого ты только что встретил, и затанцевать с ним». Танец не обязательно происходил в паре, что расходилось с общепринятым этикетом. «Если вдруг начинала звучать песня, которая мне действительно нравилась, я без задней мысли выходил на танцпол и танцевал». Если же пары и складывались, то это происходило спонтанно. «В девяноста девяти случаях из ста кто-то начинал с тобой танцевать, или же группа людей хватала тебя за руку и тянула присоединиться к ним. Всё всегда заканчивалось тем, что ты кого-то держался».

Возникший танцевальный ритуал позволял геям, цветным и женщинам экспериментировать с новым образом жизни, что крутился вокруг коллективного

гедонизма, экстатической свободы, стильной и вместе с тем функциональной одежды: коммуникации скорее телесной, а не вербальной. Но как танцевальный ритуал перестроил самоощущение публики, так и её меняющаяся групповая идентичность произвела революцию в танцевальном ритуале. Это взаимодействие позволило Грассо — или даже потребовало от него — играть не только всё более длинные миксы, но и всё более долгие сеты. «Я замечал людей, что танцевали три часа подряд, — вспоминает диджей. — *И не мог в это поверить*». Грассо был вынужден пересмотреть свою привычку периодически сдабривать сеты медленными песнями. «Я понял всю важность медляков, когда работал в клубах для гетеро. За вход они не платили, поэтому приходилось побуждать их больше пить. Бывало, я ставил музыку, под которую люди могли неспешно потанцевать, а если хотели выпить, то они могли пойти и выпить». Однако теперь такая тактика уже не работала. «Когда основными посетителями Sanctuary стали геи, я ставил уже не так много медленных пластинок, потому что эта публика и пила поболее, и умела веселиться. Напиваться их заставляла та же жара и большое количество народа. Уровень энергии был феноменальным. В какой-то момент мне казалось, что если я чуть сбавлю темп, то меня просто освищут, настолько всем было весело».

Грассо перешёл на новый музыкальный план. «Натуралы потеть не очень хотели, но когда большинством посетителей стали геи, я мог вытворять вещи, которые натуралам были не по зубам. Я был готов играть, а они были готовы танцевать. Мы встретились». Грассо, самопровозглашённый жеребец, уверявший, что за годы диджейства переспал примерно с пятью сотнями женщин, развил свои самые близкие отношения с гей-клиентурой Сеймура и Шелли. «Что касалось музыки, то мои творческие соки вскипели. Меня не покидало бурлящее желание становиться лучше, и люди приходили именно на выступления. Это было похоже на кисмет*, состояние нирваны, где всё встречается со всем». Движение по вертикали власти в Sanctuary происходило снизу вверх — как и положено самой гейской из дискотек со смешанной публикой.

В Sanctuary — и одновременно в Loft — возникла новая модель создания музыки, эгалитарная и вовлекающая. Диджей играл, ориентируясь на публику — вёл её и следовал ей примерно в равной степени. В ведущей роли диджей покупал пластинки, репетировал определённые миксы и производил селекцию в реальном времени — такие действия предполагали доминирующее положение по отношению к публике. Но роль ведомого, когда диджей импровизировал, учитывая энергию и атмосферу танцпола, была не менее важной, если учитывать, что никакая подготовка не могла полностью предугадать настроение публики. Эта импровизация сопровождалась открытиями (а не фамильярностью), свободой (обратной контролью) и хаосом (вместо порядка). В результате отношения между диджеем и публикой напоминали пылкий разговор отдельных акторов и в сочетании давали больший общий эффект, чем сумма его отдельных частей.

Этот синергический альянс выглядел современной версией той демократической формы музицирования, что полагалась на вопросно-ответную структуру, антифонию, построенную на обоюдных разговорах между участниками. Ей пользовались различные стили — фолк, госпел, джаз. Тем не менее синергия

* араб. «судьба».

дискотеки была уникальной, поскольку музыка была неотделима от различных её авторов. Конечно, отдельные виниловые пластинки из диджейских сетов были в свободной продаже, но не их смешанная и сведённая комбинация. Её нельзя было воссоздать в студии (куда бы не поместились танцующие) или записать на плёнку во всей полноте. Магнитофонная лента либо не могла сохранить крики толпы, либо при домашнем прослушивании они выбивались из общего материала. Кроме того, ни один другой существовавший формат не мог полностью воспроизвести всю длительность клубной вечеринки. Диджеи встали во главе революции вертушек.



Импровизированная имитация Sanctuary завелась на Файер-Айленд, где на выходных, в День Поминования* 1970 года, Майкл Феско открыл Ice Palace. Это случилось примерно через три месяца после того, как Феско впервые посетил переделанную церковь на 43-й улице. «Сходив в Sanctuary, я сказал себе: „Мне просто нужно сделать что-то похожее!“ — рассказывает Феско. — Я сидел на стропилах, замороженный людьми на танцполе, и приговаривал: „Ты только посмотри на них! Они же *a-a-атлично* проводят время! Вот что я собираюсь сделать в Boom Boom Room!“»

Boom Boom Room находился на Черри-Гроув — этот район Файер-Айленд, возникший в 1920-х годах, облюбовало местное гей-сообщество. Клуб же передали Феско летом 1969 года. «Меня попросили помочь в управлении с Beach Hotel and Club, и на собеседование я пришёл в чёрном мохеровом костюме и галстук. Друг, что предложил мне эту работу, оказался сильно пьющим, и спустя месяц я понял, что управляю всем комплексом». Он включал в себя гостиницу, ресторан Sea Shack и бар при отеле. «В баре стоял музыкальный автомат, и соседи жаловались на музыку. Всё, что они могли слышать — это „бум, бум, бум“, поэтому мы и прозвали бар Boom Boom Room». В начале 1970 года бар переименовали в Doom Doom[†] Room. «Как только я очутился в Sanctuary, то понял — дни моего заведения сочтены».

Феско решил на капитальный ремонт. «Был такой норвежский роман под названием „Ледяной замок“, я подумал, что это название идеально подходит для Boom Boom Room. Там всегда было чертовски жарко, и мне показалось, что название, положительно ассоциирующееся с прохладой, оценят должным образом». В соответствии с новой концепцией Феско покрыл стены большим количеством промышленной фольги, купленной по скидке на Канал-стрит, и в подражание дискотеке Сеймура и Шелли заменил неуклюжий музыкальный автомат на звуковую систему и диджея. «Мы арендовали оборудование на лето — вот насколько мы были незнакомы с возможностями». Ice Palace открылся 30 мая 1970 года. «Очередь к нам растянулась до самого пляжа. Думаю, что на открытие пришло 1 800 человек. За вход мы брали пять долларов, так что гарантированно отбили аренду за сезон».

* День Поминования — день памяти военнослужащих США, погибших во всех вооружённых конфликтах, в которых Соединённые Штаты принимали участие.

† англ. «злой рок», «обречённость».