

«КНИГА 2015 ГОДА»
Financial Times, McKinsey

«КНИГА 2016 ГОДА»
Los Angeles Times

КАК МУЗЫКА СТАЛА СВОБОДНОЙ

КОНЕЦ ИНДУСТРИИ ЗВУКОЗАПИСИ,
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОРОТ
И «НУЛЕВОЙ ПАЦИЕНТ» ПИРАТСТВА



СТИВЕН УИТТ

«КНИГА 2015 ГОДА»

Financial Times, McKinsey

«КНИГА 2016 ГОДА»

Los Angeles Times

КАК МУЗЫКА СТАЛА СВОБОДНОЙ

КОНЕЦ ИНДУСТРИИ ЗВУКОЗАПИСИ,
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОРОТ
И «НУЛЕВОЙ ПАЦИЕНТ» ПИРАТСТВА



СТИВЕН УИТТ

Стивен Уитт

Как музыка стала свободной.

**Конец индустрии звукозаписи,
технологический переворот и «нулевой
пациент» пиратства**

Об авторе

Стивен Уитт родился в Нью-Гемпшире в 1979 году и вырос на Среднем Западе. Выпускник Чикагского университета и школы журналистики Колумбийского университета, он работал на хеджфонды в Чикаго и Нью-Йорке и занимался экономическим развитием в Восточной Африке. Печатался в журнале The New Yorker. Проживает в Бруклине, штат Нью-Йорк.



ВЕБ: www.stephenwittbooks.com

TWITTER: @stephenwitt

INSTAGRAM: @stephenwittbooks

FACEBOOK: stephenwitt

ФОТО: Чед Гриффит

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ: Джейсон Рамирез

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

If it's somethin` we can share

We can steal it

Bee Gees

Пиратство. Как много в этом звуке... Феномен этот, особенно в музыкальной его реинкарнации, порождает массу споров с однообразными аргументами:

— Пиратство лишает артистов заработка!

— Но настоящий артист творит не ради денег, 90% которых всё равно забирает лейбл!

— Лейблам тоже нужно зарабатывать, они — основа музыкального бизнеса!

— Но пираты не стали бы платить за музыку в любом случае, лейбл ничего не теряет!

— А как же падение продаж носителей?

— А как же рост продаж цифровых форматов?...

Знакомый диалог... И где же истина?

У вас в руках уникальная книга, которая расставляет многие точки над *i*. Блестящее журналистское расследование Стивена Уитта в стиле остросюжетного триллера, с реальными действующими лицами и основанное на реальных фактах, описывает закат и новый восход музыкальной индустрии во всех подробностях.

Сегодня, когда все перипетии уже позади, цифровая гонка окончена, пиратство ушло в тень, а будущее музыкального бизнеса кажется ясным и легко прогнозируемым, приятно оглянуться на пройденный всеми нами путь и получить историческую оценку собственных действий. В конечном итоге, музыкальная индустрия выжила, а её главные участники — мейджоры — могущественны как никогда. Но какую роль в этом переходе к полностью цифровой индустрии сыграли пираты?

«Как музыка стала свободной» эффективно развенчивает миф (если в него ещё кто-то верит), что пиратство — это русско-китайское изобретение, наносящее колоссальный ущерб трудолюбивым американским музыкантам и издательствам. Оказывается, один из главных источников пиратской продукции брал своё начало в самом сердце западной музыкальной индустрии, а пиратство — явление универсальное, присущее самым разным людям из разных стран и имеющее сложную мотивацию, зачастую не относящуюся к деньгам. Читателям поколения автора (школьникам и студентам конца 90-х) книга дарит тёплое ощущение, что и сам автор, и многие участники истории разделяли с нами порой необъяснимую тягу к ещё неизданной музыке, новым сырым технологиям и сетевому андеграунду, стремились коллекционировать музыку и делиться ею в ущерб личному времени, учёбе, карьере и несмотря на постоянный риск быть пойманными.

Интересно следить за моральной эволюцией героев и наблюдать, как каждый из них рационализирует свои поступки. Когда дело доходит до оправданий, заниматься этим приходится не только пиратам (что ожидаемо), но даже самим разработчикам-

визионерам из института Фраунгофера, непосредственным создателям формата mp3. Столкнувшись с «нецелевым использованием» плодов своего многолетнего труда и фактически выпустив одноглазого джина из бутылки, им приходится мириться с этой выстраданной ролью победителей в очередной войне стандартов.

Рискну предположить, что многие читатели узнают себя в героях повествования. Порой удивляешься, как их мысли и поступки, ситуации, в которых они оказывались, иногда зеркально повторяли наш собственный опыт.

Лично мне довелось «сыграть» сразу несколько ролей из книги: на рубеже веков я прошёл путь от простого любителя музыки и невольного потребителя пиратской продукции, продавца винила и участника «Сцены», до создателя музыкального сервиса, совершившего маленькую музыкальную революцию в нашей стране. Иронична даже ситуация с раскрытием личности протагониста из-за всего лишь одного никнейма, которую почти в точности пришлось пережить и мне.

Труд Уитта стал настоящим откровением, ибо всегда казалось, что о «карьере» сценера или интернет-предпринимателя первого поколения невозможно набросать даже и пары страниц захватывающего текста, к тому же интересного непосвящённой публике. Но Стивен смог описать пути самых разных участников этого колоссального сдвига: от пиратов и агентов ФБР до разработчиков музыкальных форматов и топ-менеджеров крупнейших музыкальных издательств, уделяя внимание каждой мелочи и ловко расставляя акценты, помогая читателю увидеть глазами каждого героя драму, развернувшуюся в музыкальной индустрии на рубеже веков. Книга собирает воедино все кусочки огромного пазла, который был недоступен даже его непосредственным участникам, позволяет вернуться во времени на 15-20 лет назад и оценить произошедшее свежим взглядом, одновременно заново переживая собственные ощущения от первого знакомства с интернетом или того щекочущего чувства обладания ещё не вышедшим альбомом, которого пока нет больше ни у кого в стране.

Даже будучи непосредственным участником процесса (хоть и по другую сторону океана), я мог лишь строить догадки почему, например, музыкальное пиратство сходит с рук, а видео-пи-раты постоянно оказываются в центре расследований и спецопераций. Или кто являлся первоисточником самых громких утечек музыкальных релизов? При всех мерах безопасности, которые предпринимали сценеры, как ФБР всё-таки удалось выйти на след самой верхушки Сцены? И почему за пиратство не закрыли YouTube?

Бестселлер Уитта дал, наконец, возможность достичь катарсиса в этих и многих других вопросах, оставив при этом приятное чувство лёгкой ностальгии по былым временам.

Мой личный путь любви к музыке начался ещё до школы, с подаренного отцом Walkman'a и пары кассет с рок- и диско-музыкой. В средней школе все карманные деньги тратились на винил из стандартного по тем временам набора: The Beatles, «Кино», «Машина Времени», Queen, Dire Straits... Затем — первые компакт-диски, поразившие своим удобством и качеством звучания. Долго я вслушивался и всматривался, пытаюсь выяснить, чем же отличается дорогущий официальный «Сержант Пеппер», купленный в «Детском Мире» за 50 рублей, от его болгарского собрата, купленного за 5...

За границей доступ к широкому спектру легальной (и нелегальной) музыки не был проблемой. В СССР же, а затем и в России зарубежная музыка доставалась с трудом или

была попросту недоступна. Даже после падения «занавеса» музыки хоть и стало больше, но значительная её часть по-прежнему оставалась «за кадром».

Приход mp3 изменил ситуацию кардинальным образом. Всё больше музыки становилось доступно для моментального скачивания сначала через узлы Фидонета, а потом и из интернета. Моим первым личным впечатлением был скачанный альбом U2 «Pop» (который никак не удавалось купить на обычном CD), затем пошли многочисленные концертные бутлеги, которые я записывал на мини-диски и заслушивал до дыр. А когда «Reload» Metallica утёк в Сеть до релиза, я окончательно убедился что дни винила, кассет и компакт-дисков сочтены и стал взахлёб рассказывать одноклассникам, как в «скором будущем мы сможем скачать любой альбом ещё до его выхода на CD». Мало кто разделял этот энтузиазм. В 1997 году сам интернет был в диковинку.

С того момента я пристально следил за развитием ситуации вокруг mp3. Napster, Kazaa и поисковики вроде AudioGalaxy помогали открывать новые музыкальные горизонты, мой музыкальный вкус быстро эволюционировал, а вместе с ним и аппетит ко всё более редкой музыке. Недавно появившееся радио «Станция 2000» стало отправной точкой в любви к электронной и клубной музыке. И тут выяснилось, что материал, который играют на «Станции», найти в интернете значительно сложнее, чем мейнстрим, которым я увлекался до этого. Пришлось заново открывать для себя винил... И опять оказалось, что релизов, выходящих на виниле, в онлайн практически нет. Копаясь в сумках знакомых диджеев, я выписывал названия интересных треков и пытался найти их в сети. Эти поиски регулярно выводили меня на странные коллекции, полные

музыкальных_файлов_-_вот_такого-ВИДА-2001.mp3

А вокруг ходили слухи про некую андеграундную «Сцену», в которой музыка появляется ещё до выхода на прилавки, где можно найти любой релиз и куда пускают лишь тех, кто может что-то предложить взамен.

С этого момента появилось две проблемы: как же попасть в эту самую «Сцену», и куда девать всю эту музыку. Послушать хотелось решительно каждый трек, попадающий в руки. Дружба с диджеями давала доступ к ещё не «релизнутым» пластинкам и свежезаписанным клубным миксам, а работа в крупном интернет-провайдере позволила «захостить» небольшой собственный сервер, куда я ночами по быстрому каналу заливал свежие релизы, чтобы делиться ими со своими друзьями-клубберами.

Постепенно поиски вывели на самих сценеров, и вскоре меня приняли «рипером» винила в одну из крупнейших сценических команд, специализирующейся на клубной хаус-музыке. Чтобы поспевать за «Сценой» и иметь материал для релизов, теперь уже я сам начал принимать заказы от друзей диджеев на привоз свежих пластинок, чтобы первым публиковать их в «Сцене» до попадания в широкий оборот.

Когда, наконец, был получен доступ на официальный сценический поисковик, а затем и на командный FTP-сервер, мне открылся вид из тысяч и тысяч альбомов, синглов, миксов, аккуратно проименованных и отсортированных по дням выпуска (за каждый день — по несколько сот релизов!), среди которых можно было найти не только любые «виниловые» релизы, но и промки, миксы, бутлеги, радиошоу, сэмплеры... Оказалось, что любимая «Станция 2000» не доносила и толики хорошей музыки, которая ежедневно

выливалась в «Сцену» усилиями тысяч энтузиастов, имевших доступ к свежайшим или даже не вышедшим релизам. Скачивать и слушать, собирать музыку у себя и делиться ею — стало смыслом жизни. По дороге с работы я постоянно думал, как сделать эту музыку доступной своим друзьям, знакомым и вообще всем, кто любит хорошую музыку, как понимал её я. Казалось, что я открыл если уж не Шангри-Лу, то как минимум Америку...

В «Сцене» существовали «зоны влияния»: музыкальные стили и жанры, лейблы и радиошоу были негласно поделены между различными командами. Так, RNS занимались популярной музыкой, dh — дип-хаусом, sour — драм-н-бейсом, kW любили Sonar Kollektiv, TR — техно и так далее. Тысячи риперов вручную отбирали релизы, подходящие для формата своей команды. Такой «курируемый» подход позволял слушателям — конечным пользователям «Сцены» — легко ориентироваться в океане музыки, невзирая на постоянно растущее обилие продюсеров, лейблов и поджанров. Это был совершенно новый и уникальный способ знакомиться с музыкой, на тот момент превосходящий по удобству любые легальные (и нелегальные) музыкальные сервисы.

Одним из серьёзных недостатков «Сцены» было отсутствие архивов. Количество выпускаемой музыки было колоссальным — десятки гигабайт в сутки, а вместе с другими секциями (видео, игры, софт, журналы и так далее) объёмы получались такими, что даже крупнейшие хранилища «Сцены» вмещали лишь несколько недель контента, после чего релизы удалялись, оставаясь лишь в виде текстовой записи в единой базе данных, созданной, чтобы помогать риперам избегать повторных релизов. В итоге, если релиз был выпущен в «Сцене», но не успел выйти за её пределы (попасть на торрент-трекеры или р2р-сети), то найти его можно было лишь через систему «реквестов»: на несколько крупных хранилищ отправлялся запрос на поиск уже удалённого релиза, и какой-нибудь добрый человек или бот заливал его, спустя некоторое время. Иногда через минуту, иногда через неделю. Да, у каждой команды были приватные сервера с архивами собственных релизов, но количество команд исчислялось сотнями, и доступ к подобным хранилищам имели только их члены.

Всякий раз, когда мне приходилось реквестить желанный релиз, а потом ждать несколько дней, пока кто-нибудь его, наконец, зальёт, я размышлял над запуском большого собственного хранилища только для музыкальных релизов, в котором ничего бы не пропадало даже годы спустя.

Тем временем, мы с друзьями-клубберами запустили собственный IRC-канал для любителей электронной музыки, и с каждой вечеринкой на нём прибавлялись новые «слушатели». В моей комнате появился склад свежего, ещё «нерипнуто-го» винила, и постепенно маленькая винил-дистрибуция стала отнимать столько времени и приносить столько денег, что я смог уйти с работы и сфокусироваться на музыке.

Шёл 2002-й год, и тут вспомнилось собственное пророчество пятилетней давности: ведь теперь у меня на руках были все карты для претворения его в жизнь...

Так, полгода спустя родился на свет крупнейший архив правильной музыки в формате mp3, где мы собирали музыку со всего мира и делали её легкодоступной для отечественного слушателя. С самого начала было решено не рисковать и сделать сервис открытым только для пользователей из бывшего СССР. Это изолировало нас от внимания сценеров с их жёсткими запретами на распространение релизов за пределы самой «Сцены», и от правообладателей с их категоричным подходом к пиратству в начале 2000-

х.

Ирония заключалась в том, что благодаря законодательному вакууму и фактическому игнорированию музыкальными лейблами отечественного рынка, на несколько лет мы обогнали мировой тренд и упредили приход Spotify, Deezer, Apple Music и прочих сервисов, предложив дешёвый доступ к обширнейшей музыкальной коллекции. У нас в стране появился музыкальный сервис, на котором можно было найти практически любой релиз, вышедший на CD, виниле или другом носителе. Добавить к этому концертные и клубные бутлеги, радио-шоу и миксы, и внезапно нашим слушателям музыка стала более доступна, чем заграничным потребителям. В отличие от западных музыкальных сервисов первой волны, мы не были связаны ограничениями правообладателей, оставаясь при этом в рамках российского законодательства, и могли выкладывать в общий доступ что угодно и когда угодно без недостатков в виде DRM и региональных ограничений.

Именно «Сцена» позволила Рунету преодолеть разрыв между спросом и предложением, пока легальные сервисы с опаской смотрели на наш рынок.

Тем временем, сегодня под натиском цифровой музыки уже сама «Сцена» потеряла былой шарм. На смену вручную отобранному винилу и CD пришли Web-рипы, то есть попросту релизы, скачанные из Google Play и iTunes и перекодированные в соответствии со стандартами «Сцены». В погоне за количеством релизов, группы перестали обращать внимание на контент и выкладывали всё без разбору, лишая себя последнего козыря — копируемости. Роли поменялись. На рубеже веков пиратство, и конкретно «Сцена», сделали музыку легкодоступной, подарив музыкальной индустрии мотивацию в борьбе за слушателя для окончательного перехода к модели онлайн-сервисов. А теперь уже и «Сцена» стала лишь бледной тенью легальных сервисов, которыми каждый день пользуются миллионы человек. Цифровая революция, наконец, завершилась. Вся музыка стала доступна всем.

Bender,
Создатель сайта recordings.ru

ВВЕДЕНИЕ

Я — представитель «поколения пиратов». В 1997 году, когда я поступил в колледж, и не подозревал о существовании mp3, но к концу первого курса мой 2-гиговый жёсткий диск содержал сотни ворованных песен. К окончанию колледжа у меня было шесть 20-гиговых накопителей, забитых под завязку. Ко времени переезда в Нью-Йорк в 2005 году я собрал уже 1500 гигабайтов музыки — это примерно 15 тысяч альбомов^[1]. На то, чтобы прослушать всё в алфавитном порядке от ABBA до ZZ Top, ушло бы полтора года.

Я пиратски скачивал музыку в промышленных масштабах, но никому об этом не рассказывал. Хранить тайну было легко: в магазины пластинок я не заходил, диджейские вечеринки не устраивал.

Файлы можно было добывать по каналам чатов, а также в Napster и BitTorrent. С начала нового века я ни за один альбом не заплатил ни цента. В древние времена виниловые пластинки пылились у коллекционеров в подвалах, моя же цифровая коллекция целиком помещалась в одну коробку из-под обуви.

Большую часть всей этой музыки я так никогда и не послушал. Группу ABBA я на самом деле терпеть не могу, а из дискографии ZZ Top не назову ни одной пластинки, хотя скачал их четыре штуки. Так что же, интересно, двигало мной? Само собой, сыграло свою роль любопытство, но теперь, много лет спустя, я понял, что на самом деле я хотел принадлежать к элитному эстетскому сообществу. Это был бессознательный порыв; объясни мне кто-нибудь в то время мои истинные мотивы, я бы это всё горячо отрицал. Как бы то ни было, пиратский андеграунд обладал своей извращённой привлекательностью, но этого почти никто не понимал. Это не просто способ доставать музыку, это — субкультура.

Я находился на передовом крае нового, цифрового тренда. Если бы я был тогда на пару лет старше, то вряд ли во всём этом участвовал. Мои старшие товарищи смотрели на цифровое пиратство со скепсисом, а зачастую и вовсе враждебно — даже те, кто искренне любил музыку (на самом деле эти как раз особенно ненавидели).

Дело в том, что субкультура коллекционирования альбомов на физических носителях уже исчезала, коллекционер превращался в редкий вид, а добывать альбомы стало сложной задачей. Теперь приходилось копаться в гаражных распродажах, ящиках с уценённым товаром, включать свой адрес в лист рассылки групп и ходить в музыкальный магазин по вторникам (имеется в виду, видимо, то, что у нескольких мейджор-лейблов поставки происходят во вторник, — прим. пер.). Но мне и тем, кто младше, коллекционировать было очень легко и просто: вся музыка была под рукой. Единственная сложность — выбрать, что именно слушать.

Пару лет назад, просматривая свой гигантский список альбомов, я вдруг подумал: а откуда вообще взялась вся эта музыка? Ответа я не знал, и, решив выяснить, в чём же дело, обнаружил, что его не знает никто. Разумеется, про феномен mp3 написано очень много: немало — про Apple, Napster и Pirate Bay; про изобретателей — меньше, и совсем ничего про тех, кто, собственно, файлы с музыкой воровал.

Я стал одержим этой темой и, исследуя её, начал наткаться на совершенно

удивительные вещи. Например, нашелся манифест первой «банды» mp3-пиратов. Этот документ уже настолько устарел, что для того, чтобы его открыть понадобился MS-DOS-эмулятор. Я нашел взломанную программу к оригинальному кодировщику mp3, которую даже сами её создатели считали пропавшей. Затем мне удалось найти секретную базу данных, где зафиксирована история утечек — софта, музыки и кино — организованных каждой крупной пиратской группировкой за 30 лет, начиная с 1982 года^[2]. Я вышел на засекреченные сайты в Микронезии и Конго, зарегистрированные на «левые» фирмы в Панаме, настоящих владельцев которых не знал никто. Я зарылся в тысячи страниц судебных документов, в том числе расшифровки телефонных прослушек ФБР и свидетельства под присягой причастных к этим делам. После всего этого для меня стало очевидным, что существовал глобальный заговор.

До этого я предполагал, что музыкальное пиратство — деятельность коллективная. То есть, я думал, что все скачанные мною mp3 — от неорганизованных юзеров из разных стран, но это предположение оказалось неверным. Хотя, действительно, некоторые файлы были выложены в интернет какими-то анонимными обитателями интернета, но всё же подавляющее большинство «эмпэтришек» утекало благодаря всего нескольким хорошо организованным группировкам. Зачастую, понять, куда впервые «слили» эти файлы, можно было проанализировав материалы суда^[3].

До меня дошло, что, соединив технический подход с классическим жанром журналистского расследования, я могу забраться ещё дальше. Во многих случаях возможно было найти не только место первой утечки файла, но также и того, кто конкретно «слил» его и в какое время.

Конечно, это казалось великой тайной, но ведь интернет — это люди. Пиратство — общественное явление, и как только ты понял, где искать, то можно уже в толпе вычислять отдельных личностей. В этом деле все сыграли свою роль: звукоинженеры, менеджеры, нанятые работники, следователи, обвиняемые, даже те, кто прогорел.

Я начал с Германии. Там группа никому не нужных изобретателей решила подзаработать пару тысяч долларов на рисковом бизнесе, в результате они совершенно неожиданно искалечили всю мировую индустрию, а сами сказочно разбогатели. В интервью эти люди всё это отрицали и вообще всячески дистанцировались от того хаоса, который сами же начали. Иногда они просто откровенно вралы, но их успешности даже завидовать было невозможно. Проведя взаперти в акустической лаборатории много лет, они представили технологию, которая покорила весь мир.

Потом я отправился в Нью-Йорк, где обнаружил мощного дельца музыкального бизнеса лет семидесяти с небольшим, который дважды монополизировал глобальный рынок рэпа. Причём это не единственное его достижение: по ходу расследования я понял, что этот человек и есть Популярная Музыка. За последние сорок лет он приложил руку практически к любому популярному артисту от Стиви Никс до Тейлор Свифт. Из-за беспрецедентного роста пиратства бизнес его пострадал, но он храбро сражался за индустрию и любимых артистов. Мне кажется бесспорным тот факт, что всех своих противников он переиграл, хотя стал самым одиозным деятелем шоу-бизнеса последнего времени.

От небоскрёбов Манхэттена я переместился в Скотленд-ярд и затем в головной офис ФБР, где упорные следователи занимались неблагодарным делом — прослеживали этот

самиздат вплоть до места утечки, а на это иногда уходило несколько лет. Я проследовал по их пути до некой квартиры на севере Англии, где обнаружил хай-фай-маньяка с такой огромной цифровой фонотекой, которая впечатлила бы даже Борхеса. А оттуда ниточка вела в Кремниевую долину, где другой деятель придумал технологию, переворачивающую всё с ног на голову, но заработать на ней ничего не сумел. Потом — Айова, Лос-Анджелес, снова Нью-Йорк, Лондон, Сарасота, Осло, Балтимор, Токио, и очень часто я заходил в тупик.

Это продолжалось до тех пор, пока я не оказался в самом странном месте — маленьком городке в Северной Каролине, который, казалось, дальше всех отстоит от того глобального слияния музыки и технологий, которое происходит во всем мире. Пейзаж этого Шелби — дощатые баптистские церкви да безликие предприятия, но там жил один человек, действовавший совершенно в одиночку и за восемь лет ставший самым страшным цифровым пиратом на Земле. Многие украденные мной файлы — не исключено, что большинство — от него. Он — «нулевой пациент» интернет-пиратства, но имени его не знал никто.

Я завоёвывал его доверие более трёх лет. Мы сидели в гостиной в доме его сестры и разговаривали часами. То, что он мне рассказывал — изумляло. Подчас в это невозможно было поверить, однако проверка фактов показывала: всё так и есть. Наконец, однажды, уже в финале интервью, я не смог не спросить: «Делл, а почему ты раньше никому это не рассказывал?». «Чувак, меня никто не спрашивал».

ГЛАВА 1

Весной 1995 года в конференц-зале в немецком Эрлангене провозгласили смерть mp3. В последний раз группа экспертов, предположительно независимых, решила, что эта технология гораздо хуже, чем её вечный соперник — mp2. Изобретатели mp3 поняли, что это конец.

Государственное финансирование у них заканчивалось, корпоративные спонсоры ушли и, спустя четыре года продвижения продаж, надо было крепко держаться за каждого клиента. Внимание зала обратилось на Карлхайнца Бранденбурга — главного изобретателя, «мозга» и лидера команды разработчиков mp3. Будучи ещё студентом последнего курса, Бранденбург, начав работать над этой технологией, наметил главный путь. Последние восемь лет он пытался коммерциализировать свои идеи. Он был интеллигентным и целеустремлённым, умел заразить любого своими представлениями о будущем музыки. Он распорядился пятнадцатью инженерами и бюджетом на исследования в миллион долларов. Но, судя по заявлениям, которые здесь прозвучали, свою команду он привёл в могилу.

Бранденбург не обладал внушительной начальственной внешностью. Он был очень высок, но сутулился. Жестикуляция странная. При разговоре, покачивался с пятки на носок, слегка поматывая головой с темными, нестриженными волосами. Частая нервная улыбка обнажала неровные мелкие зубы. За очками в тонкой проволочной оправе — узкие тёмные глаза, из неряшливой бороды торчат седые клочья, как бакенбарды.

Говорил он тихим голосом, грамматически безупречно выстраивая длиннейшие предложения, прерываемые лишь легким порывистым вдохом. Он был очень вежливым и добрым, изо всех сил старался, чтобы людям с ним было легко и просто, и именно из-за этого всё выглядело ещё более странным. В разговоре он затрагивал почти исключительно практические вопросы и, очевидно, чувствуя, что собеседник скучает, старался приправить свою речь несмешными шутками, которые к тому же не умел правильно подавать. В общем, его личность объединяла две мощнейшие и совершенно убийственные черты: скептицизм учёного и жёсткий, что называется, типично немецкий консерватизм.

При всём этом он был очень умён, обладал просто непревзойдённым талантом математика: таким, что все его современники были просто букашками рядом с ним, а это, между прочим, были те люди, которые далеко продвинулись в сложнейших академических дисциплинах. Скромность этим людям не особенно присуща, но когда они говорили о Бранденбурге, вся их надменность слетала разом — тихим голосом они признавали его талант. «Он очень хорошо знает математику», — говорил один. «Он на самом деле очень умный», — подтверждал другой. «Он решил задачу, над которой я бился безуспешно», — признался третий, а для инженера это самое страшное признание^[4].

В споре Бранденбург замолкал на секунду, прищурился, а потом уничтожал аргументацию противника своей — научной, идеально выверенной. Выражая несогласие, он говорил всё тише и тише, а его ответ обладал железной защитой со всех сторон — он

никогда ничего не утверждал, не имея точнейших данных. Тогда, в том конференц-зале, он выразил комитету своё несогласие, и mp3 — не прошло.

Поражение всегда горько, особенно такое: Бранденбург потратил 13 лет жизни на то, чтобы решить одну важнейшую задачу, точку преткновения всей проблемы цифрового аудио. Корпус исследований, который комиссия отвергла, складывался десятилетиями — инженеры строили теории о чем-то вроде mp3 еще с конца 70-х. Теперь, наконец, из этого мутного научного болота всплыло нечто совершенно прекрасное — готовый продукт, венчающий разработки, над которыми бились три поколения. Только «пиджаки» в конференц-зале на это плевать хотели.

На этот путь Бранденбурга наставил его научный руководитель, у которого он писал диссертацию — лысый громогласный компьютерный инженер по имени Дитер Зайтцер. В свою очередь, Зайтцер сам был обязан этой темой своему научному руководителю, маниакальному исследователю по имени Эберхард Цвикер, отцу сложной научной дисциплины под названием «психоакустика», изучающей восприятие звука человеком. Зайтцер был не только протеже и подопытным Цвикера, но, что гораздо важнее, смертельным оппонентом. На протяжении десяти лет они каждый будний день после обеда играли в настольный теннис, и в течение этого часа Цвикер проверял на своём ученике пределы человеческого восприятия, то и дело попадая ему шариком по голове^[5].

Главное открытие Цвикера, сделанное в результате проводимых десятки лет исследований, состоит в том, что человеческое ухо работает совсем не так, как микрофон. Напротив, ухо — адаптивный орган, на который естественный отбор возложил две задачи: 1) слышать и понимать речь, 2) заранее давать тревожный сигнал, о приближении огромной плотоядной кошки.

То есть ухо должно быть таким, чтобы только соответствовать этим задачам, и лучше ему быть ни к чему. Поэтому у уха сохранились некоторые анатомические особенности, и вот как раз исследования Цвикера выявили их удивительную широту. Например, каждый человек различает два одновременных тона с интервалом в полутон или больше, а Цвикер обнаружил, что если чуть приблизить высоту тонов друг к другу, то ухо можно обмануть: оно услышит один тон. Особенно это проявляется, если нижний тон звучит громче. Также любой слушатель различает два щелчка с временным интервалом в полсекунды, но если укоротить это время на пару миллисекунд, то ухо снова обманывается и объединяет эти два щелчка в один. И здесь вновь эффект ещё более заметен, если один щелчок громче. В общем, вывод из этих иллюзий «психоакустической маскировки» таков: та реальность, которую слышит человек — по большей части фикция.

Со временем Зайтцер начал опережать своего наставника. Цвикер — анатом, его прозрения относятся к аналоговой эпохе. Зайтцер, напротив — компьютерный инженер, человек грядущей цифровой эры. У него родилась догадка о том, что, используя исследования и выводы Цвикера о несовершенстве слуха, можно делать высококачественные музыкальные записи, занимающие небольшой объём. Это прозрение открыло перед ним новые перспективы. Когда в 1982 году был представлен формат компакт-диска, инженеры превозносили его как самое главное достижение в звукозаписи. Зайтцер — практически единственный, кто счёл компакт-диск нелепым упражнением в излишестве. Рекламные тексты обещали «Идеальный звук навсегда»^[6], но

Зайтцер видел лишь залежи ненужной информации, большая часть которой не воспринимается человеческим ухом. Он понял, что большую часть данных, записанных на компакт-диске, можно попросту выбросить — собственно, человеческое ухо именно так и делает.

В том же году Зайтцер попытался запатентовать «Цифровой музыкальный аппарат». Идея была красивой: вместо того, чтобы печатать на заводе миллионы дисков, паковать их в пластмассовые коробочки и развозить в магазины, всю музыку загружают на сервер, к которому люди получают доступ через телефонную линию (в Германии как раз начали устанавливать новые цифровые телефонные линии), и где с помощью компьютерной клавиатуры можно выбрать любую музыку, которая становится доступной в любое время. Всё это — по подписке. Такой сервис избавляет от неудобств, связанных с физическими носителями: стереозвук доставляется прямо в телефонную трубку. Заявку на патент отклонили. Первые телефонные цифровые линии были крайне примитивны, и данные с компакт-диска никак не могли «пролезть» в их узкий канал. Чтобы воплотить идею Зайтцера, музыкальные файлы требовалось уменьшить в 12 раз^[7], а в то время технологии сжатия такое даже близко не позволяли.

Несколько лет Зайтцер бился с патентным экспертом, доказывая, насколько важны открытия Цвикера, но без практических доказательств всё это оказалось совершенно безнадёжным. В конце концов, заявку свою Зайтцер отозвал, но от идеи не отказался. Цвикер уже определил недостатки восприятия уха, так что оставалось измерить их математическим способом. У Зайтцера это так и не получилось, как и у других исследователей. Но он наставил на этот путь и воодушевил своего юного протеже: студент, будущий инженер-электрик, Карлхайнц Бранденбург показался ему одним из самых умных людей, с кем он когда-либо общался.

Бранденбург заподозрил, что десять лет настольного тенниса со странным специалистом по слуху просто лишили Зайтцера рассудка. В цифровую эпоху информация хранится в битах: ноль и единица. Цель сжатия — использовать как можно меньше бит. Одна секунда стереозвука на компакт-диске требовала более 1,4 миллиона бит, но Зайтцер хотел уместить ее в 128 тысяч.

Бранденбург счёл эту цель абсурдной: это как собрать автомобиль за 200 долларов. Но, тем не менее, она показалась ему достойной его амбиций. Следующие три года он работал над этой задачей, пока, наконец, в начале 1986 года не набрёл на направление, которое никто не изучал. Назвав свою идею «анализ синтезом», он следующие несколько недель почти не спал — писал математические инструкции определения этих драгоценных бит. Начал он с нарезки аудио. С помощью «сэмплера» он нарезал входящий звук на тоненькие «щепочки» длительностью в одну секунду. Затем «банком фильтров» рассортировывал их по частотам (банк фильтров делал со звуком то же, что призма со светом). В результате появилась сетка времени и частоты, состоящая из микроскопических фрагментов звука, рассортированных в узкие высотные «ленты» — аудиовариант пикселей. Затем Бранденбург обучил компьютер упрощать эти «аудиопиксели», используя четыре трюка из психоакустического арсенала Цвикера.

Первый. Цвикер доказал, что человеческое ухо лучше всего воспринимает определённый высотный диапазон, который примерно совпадает с человеческим голосом. За этими пределами — особенно выше — слух уже воспринимает хуже. То есть

для записи краёв спектра можно использовать меньше бит.

Второй. Цвикер продемонстрировал, как близкие по высоте тоны уничтожают друг друга. Конкретно: нижний тон подавляет верхний, так что когда вы оцифровываете музыку с пересекающимися инструментами, например, виолончелью и скрипкой, играющими одновременно, то скрипку можно записать меньшим количеством бит.

Третий. Согласно опытам Цвикера, слух не воспринимает звук после громкого щелчка. Так что если вы оцифровываете музыку с, например, ударами по тарелке в каждом такте, то в первые миллисекунды после удара можно оставить меньше бит.

Четвёртый и самый странный. Ухо не воспринимает также и звук до громкого удара. Дело в том, что уху требуется несколько миллисекунд, чтобы обработать услышанный звук, и удар этот процесс прерывает. То есть, если снова говорить о тарелке, то несколькими миллисекундами до удара требуется меньше бит.

Основываясь на десятилетиях эмпирического исследования слуха, Бранденбург «объяснил» битам, куда им вставать. Но это был только первый шаг. Настоящее же серьёзное достижение Бранденбурга в том, что он понял, что это — итерационный процесс. Другими словами, можно взять то, что получилось в результате сжатия по его алгоритму, снова прогнать через тот же алгоритм и повторять так столько раз, сколько угодно, доведя файл до такого крошечного размера, который вам нужен. Качество звука при каждом таком прогоне, разумеется, ухудшается: это как копия копии или четвёртая перезапись на кассету. То есть если повторить процесс миллион раз, то у вас останется только один бит.

Но если найти нужный баланс, возможно и сжать, и сохранить качество, оставив лишь те биты, которые услышит человеческое ухо.

Конечно, не любой музыке требуется столь сложный инструментарий. У скрипичного концерта много психоакустической избыточности, а у скрипичного соло — нет. Если нет ударов тарелки, накладывающейся виолончели или верхнего регистра, то нечего упрощать: есть только чистый тон, и никуда не денешься. Но в таком случае Бранденбург мог перебросить результат своего сжатия в другой метод сжатия, совершенно отличный от его способа.

Этот метод, получивший название «кодировка Хаффмана», в 50-е разработал учёный-компьютерщик Дэвид Хаффман в институте МИТ. Работая на заре информационной эпохи, Хаффман заметил, что желая сэкономить биты, надо искать паттерны, образцы, потому что они по определению повторяются. То есть не надо записывать все паттерны битами, можно сделать это один раз и потом, когда необходимо, возвращаться к этой записи. С точки зрения теории информации, это — прямо как скрипичное соло: вибрирующая струна, извлекающая предсказуемые повторяющиеся звуковые паттерны в воздухе.

Эти два метода дополнили друг друга идеально: алгоритм Бранденбурга хорош для сложных, накладывающихся друг на друга шумов, кодировка Хаффмана — для чистых простых тонов. Так объединились десятки лет исследований в области акустики и анатомии с базовыми принципами теории информации и высшей математикой.

К середине 1986 года Бранденбург даже написал простенькую компьютерную программу, демонстрировавшую его метод в работе. Это знаковое достижение в его карьере: проверенный метод сохранения аудиоданных даже при самом скудном

«бюджете» битов. Бранденбургу был 31 год. Первый патент он получил ещё до защиты диссертации. Бранденбург (что довольно необычно для выпускника) очень интересовался актуальным потенциалом рынка. С такими мозгами ему было обеспечено место преподавателя на испытательном сроке, но научная деятельность его не интересовала. Он ещё в детстве зачитывался биографиями великих изобретателей и усвоил, что уметь самому что-то делать руками очень важно.

Бранденбург был изобретателем, как Белл и Эдисон, и эти его амбиции поощрялись. Дитер Зайтцер, сбежав от Цвикера, большую часть карьеры сделал в IBM, собирая патенты и развивая коммерческое чутьё. Своих выпускников он тоже направлял по этому пути. Как только он увидел прогресс Бранденбурга в исследованиях психоакустики, он выгнал его из университета в Институт интегральных схем общества Фраунгофера — недавно открытый баварский технологический инкубатор, где сам был наблюдателем.

Этот институт — подразделение Общества Фраунгофера, мощной, финансируемой государством организации с десятками кампусов по всей стране — немецкий ответ Лабораториям Белла. «Фраунгофер» распределял деньги налогоплательщиков по перспективным направлениям исследований в широком спектре академических дисциплин, а когда эти исследования давали какие-то конкретные результаты, он устанавливал коммерческие отношения с крупными компаниями-производителями. За долю от будущих доходов от идей Бранденбурга, Фраунгофер предлагал современные суперкомпьютеры, высококачественное акустическое оборудование, профессиональную экспертизу в области интеллектуальной собственности и квалифицированную рабочую силу.

Последнее было важно. Метод Бранденбурга был сложным и требовал одновременно проводить несколько математических операций. Вычислительные технологии 1980-х годов с подобными задачами едва справлялись, и алгоритмическая эффективность играла ключевую роль. Бранденбургу требовался виртуоз, эдакая суперзвезда под кофеином, которая переведёт математический аппарат уровня выпускника вуза в безупречный компьютерный код. Такой нашёлся во Фраунгофере: 26-летний программист по имени Бернхард Грилл.

Грилл был ростом ниже Бранденбурга и вел себя спокойнее. Лицо — широкое, приветливое, волосы — рыжеватые и длинные. Голос — громче, чем у Бранденбурга, и более страстный, но беседы с ним протекают естественнее. Ну, и шутки он тоже шутил, да. Несмешные, конечно, но уж всяко лучше бранденбургских.

Нетипичный инженер, в мире аудио Грилл выделялся. Его легко вообразить представителем другой профессии. У него в натуре было что-то расслабленное, шаткое — живи он в Америке, наверняка носил бы гавайские рубашки и сандалии. Может быть, дело в воспитании и среде.

У Бранденбурга отец тоже был профессором, да и почти все исследователи во Фраунгофере происходили из верхушки среднего класса, а отец Грилла работал на заводе. Для Бранденбурга университетское образование — это некая данность, нечто само собой разумеющееся, просто по праву рождения, но для Грилла это было очень серьёзным достижением.

Он по-своему бунтовал против этого типично немецкого положения дел. Он страстно любил музыку, в детстве начал учиться играть на трубе, а к подростковому возрасту

занимался по шесть часов в день. В двадцать с небольшим он немного поиграл в профессиональном коллективе: свинговом бэнде из 9 человек. Когда стало ясно, какие финансовые перспективы у такой карьеры, он вернулся к инженерной профессии и, в конце концов, стал изучать компьютеры. Но музыка жила в его сердце — за годы он собрал гигантскую эклектичную коллекцию записей всяких мутных, неизвестных стилей. Ещё у него было хобби: паять колонки.

К Бранденбургу и Гриллу присоединились ещё четверо исследователей из Фраунгофера. Это Хайнц Герхойзер, руководивший институтской группой изучения аудио; Харальд Попп, специалист по «железу»; Эрнст Эберляйн, эксперт в обработке сигнала; Юрген Херре, выпускник, чьи математические таланты почти равнялись талантам Бранденбурга. Впоследствии они назвали себя «первой шестёркой».

Они начали работать в 1987 году, занявшись созданием коммерческого продукта на основе патента Бранденбурга. Группа определила два направления разработок. Первый: алгоритм сжатия Бранденбурга можно использовать для «потока» (стриминга) музыки — доставки её слушателю с сервера, что предвидел Зайтцер. Второй: алгоритм Бранденбурга для «хранения» музыки, то есть создания музыкальных файлов, которые хранятся на персональном компьютере пользователя. В любом случае размер имел значение, и ключевым тут было создание коэффициента сжатия 12 к 1.

Создавалось это очень долго. Компьютерная техника ещё пребывала в ясельном возрасте, большую часть аппаратуры команде приходилось создавать собственными руками. Лаборатория представляла собой море проводов, низкочастотных динамиков, устройств обработки сигнала, проигрывателей компакт-дисков, конвертеров. Алгоритм Бранденбурга надо было внедрять в программу чипа, а процесс этот занимал несколько дней. Как только чип был готов, с его помощью сжимали десятисекундный фрагмент с компакт-диска, потом команда сравнивала звучание. Когда разница была слышна (а поначалу её вообще было невозможно не услышать), они уточняли алгоритм и сжимали заново.

Начинали с верхов, с малой флейты, потом шли вниз, прорабатывая всю гамму. Грилл, с детства одержимый акустикой, сразу понял, что эта технология сжатия очень далека от того качества, которое можно продавать. Алгоритм Бранденбурга создавал целый ряд непредсказуемых помех. Иногда звук получался «мутным», как из-под воды, иногда шипел, как статические помехи в средневолновом радио.

Иногда запись «удваивалась», как будто её наложили дважды. Хуже всего было «пре-эхо» — странный феномен, когда призрак музыкальной фразы появляется за несколько миллисекунд до самой фразы. Математический расчёт Бранденбурга был элегантен и даже очень красив, но он не вполне соответствовал «неправильному» восприятию органов слуха. Чтобы смоделировать человеческое слуховое восприятие, команде учёных требовались люди для тестов, и эти подопытные кролики должны быть обучены различать все ошибки на уровне Грилла. Как только будет создана такая экспертиза, можно проводить тысячи тысяч испытаний: контролируемых, случайных, на «двойном слепом» методе.

В это требующее огромного количества времени дело Грилл погрузился с энтузиазмом. Он обладал, что называется, золотыми ушами: различал микротоны и такие высокие частоты, которые слышат только маленькие дети и собаки. У него был слух, как

ных у парфюмера, и это обострённое чувство позволяло ему выявлять и оценивать определённые чувственные феномены — на самом деле, реалии, другим просто недоступные.

Перед Гриллом стояла задача подобрать материал для теста, и он прочесал всю свою колоссальную коллекцию, отобрав все мыслимые стили музыки: фанк, джаз, рок, ритм-н-блюз, метал, классику, вообще всё, кроме рэпа. Рэп он не любил. Грилл хотел обработать всё алгоритмом Бранденбурга, дабы быть уверенным в том, что он работает в любом случае.

Используя щедрый исследовательский бюджет Фраун гофера, Грилл принялся собирать всякие необычные шумы. Он нашел записи голосов, быстро болтающих, с тяжелым акцентом. Нашел птичьи крики и шум толпы, кляцанье кастаньет и расстроенные клавишины. Свой излюбленный экземпляр коллекции он добыл во время поездки в головной офис компании Boeing в Сиэтле — там, в сувенирном магазинчике он нашел сборник аудиосэмплов рёва реактивных двигателей. Также по просьбе Грилла Фраунгофер закупил несколько пар наушников Stax, по тысяче долларов за каждую. Это японского производства «электроакустические ушные динамики» размером с кирпич, которым ещё требовался отдельный усилитель. Штука очень дорогая и крайне непрактичная, но Грилл считал, что она — самое тонкое устройство в истории аудиотехники. Любое звуковое несовершенство в этих наушниках обнаруживалось с предельной ясностью, так что можно было выявлять проблемы и решать их.

Алгоритм сжатия, подобно сокращающемуся лучу света, мог нацеливаться на разные размеры конечного файла^[8]. Сжатые вполнину, файлы звучали пристойно. В четверть — ок, нормально. В марте 1988 года Бранденбург «изолировал» запись соло фортепиано, а потом запрограммировал такой большой коэффициент сжатия, на который только мог решиться: то есть вот этот безумный 1/12 от CD, придуманный Зайтцером. Файл получился полным ошибок. Бранденбург потом говорил, что пианист звучал «как пьяный». Но, несмотря на это, такой вот опыт непростого прослушивания придал ему уверенности — он впервые понял, как можно достичь цели, поставленной Зайтцером.

С развитием мощностей процессоров, дело пошло быстрее. Год алгоритм Бранденбурга применяли к широкому спектру записанной музыки. Вехой для команды стала «Увертюра 1812 года» Чайковского, следующей — Трейси Чапман, а потом ещё одной — песня Глории Эстефан (Грилл был двинут на «латино»). В конце 1988 года команда совершила первую сделку: доставила mp3-кодировщик первому в истории пользователю mp3 — крошечной миссионерской радиостанции на далёком марианском острове Сайпан.

Однако, один вид аудиозаписей всё ещё не поддавался хорошей оцифровке — то, что Грилл, не слишком хорошо знавший английский, называл «одиноким голосом», имея в виду, конечно, один голос без аккомпанемента. Изолированную человеческую речь невозможно было психоакустически замаскировать. Хаффмановский принцип распознавания тоже не годился, потому что в человеческой речи главное — динамика: взрывные звуки, шипящие, сильный приступ. Алгоритм сжатия Бранденбурга справлялся с симфониями, гитарными соло, артиллерийским орудием, даже с «Oye mi canto», а с выпуском новостей — всё ещё нет.

Зашедший в тупик Бранденбург начал изолировать сэмплы «одиноких» голосов.

Первый — запись трудных диалектов немецкого языка, которые морочили голову инженерам годами. Второй — кусочек вокала Сьюзен Веги, первые такты хита «Tom's Diner». Песню часто играли по радио, так что вы, наверное, помните акапелльное вступление к нему:

Тут-ту-туу-ду
Тут-ту-туу-ду
Тут-ту-туу-ду
Тут-ту-туу-ду.

У Веги очень красивый голос, но в оцифрованном виде он поначалу звучал так, как будто крысы грызут плёнку.

В 1989 году Бранденбург защитил диссертацию, став «доктором философии». Потом он, захватив свои голосовые сэмплы, отправился на работу в лаборатории Белла АТ&Т в Мюррей-Хилл (штат Нью-Джерси). Там он работал с Джеймсом Джонстоном, специалистом по кодированию голоса. Джонстон и Бранденбург оказались как Ньютон и Лейбниц^[9] — независимо друг от друга и практически одновременно они оба нашли одинаковый математический подход к моделированию психоакустики.

Какое-то время они пытались «метить территорию», но потом всё-таки решили объединить усилия. Весь 1989 год в Эрлангене и Мюррей-Хилл параллельно проходили тестовые прослушивания, но американские «кролики» оказались менее терпеливыми, чем немецкие. Прослушав тот крысами обгрызенный четырёхсекундный сэмпл «Tom's Diner» несколько сот раз, добровольные участники эксперимента взбунтовались, и Бранденбургу пришлось прервать эксперимент. Тут, в Нью-Джерси, он слушал Сьюзен Вегу, а в Берлине в это самое время рухнула Стена.

Джонстона Бранденбург впечатлил. Он всю жизнь общался с учёными-исследователями, привык к блистательным умникам, но до Бранденбурга он не встречал никого, кто работал бы с такой самоотдачей.

Объединившись, они достигли очень серьёзных результатов, таких, что вскоре жрущие плёнку крысы исчезли.

В начале 1990 года Бранденбург вернулся в Германию с почти что готовым продуктом. Многие сжатые сэмплы теперь показывали практически идеальную «прозрачность»: даже такие разборчивые и придирчивые слушатели, как Грилл, на высококлассной аппаратуре не отличали звучание этих файлов от звучания компакт-дисков. Результат впечатлил АТ&Т: они признали технологию своей и выделили крошечный бюджет. Французский концерн бытовой техники Thomson также начал выделять средства и обеспечивать техническую поддержку. Обе компании стали искать в психоакустике свою поляну, поскольку эта академическая дисциплина, на которую так долго никто не обращал никакого внимания, вдруг стала очень актуальной. Над одной и той же проблемой работали группы исследователей из Европы, Японии и США, и другие крупные корпорации уже также искали там своё место. Многие употребили своё влияние на поддержку самых сильных конкурентов Фраунгофера. Тут функции посредника решил взять на себя MPEG (Moving Picture Experts Group — Экспертная группа по движущемуся изображению), а это такой комитет стандартизации, который и по сей день решает, какой технологии быть на потребительском рынке^[10] — и провёл в июне 1990

года в Стокгольме формализованный конкурс тестовых прослушиваний с целью выбрать лучшую из конкурирующих разработок.

В начале 90-х MPEG готовилась к десятилетию раздора, определяя технологические стандарты ближайшего будущего вроде телевидения высокой чёткости и цифровых видеодисков. Поскольку в Группу входили эксперты в области кино, то она поначалу обращала внимание только на качество видео. Лишь позже они поняли, что со звуком тоже надо что-то решать — после того, как Бранденбург заметил, что время немного кино давно миновало (он, кстати, именно в таком духе шутил всё время.)

Одобрение MPEG гарантировало поток лицензионных отчислений, но Бранденбург понимал, что добиться его будет трудно. Для стокгольмского теста-соревнования^[11] отобрали десять аудио-примеров: некое соло Орнетта Коулмена, песню Трейси Чапман «Fast Car», некое соло на трубе, гlockenspiel, запись фейерверка, два отдельных соло баса, десятисекундный сэмпл кастаньет, кусочек выпуска новостей и «Tom's Diner» Сьюзен Веги (последнее предложил Фраунгофер). Судили нейтральные участники, выбранные из шведских студентов последних курсов. Комитет склонялся к молодёжи потому, что требовались неиспорченные уши, которые ещё слышат высокие частоты.

В тестах MPEG участвовало 14 разных групп — вариант школьной «научной ярмарки», но с высокими ставками. Накануне соревнования конкурирующие группы провели неформальные показы. Бранденбург был уверен, что победит его группа. Ему казалось, что цвикеровское исследование-веха, всё еще не переведённое с немецкого, дало ему колоссальную фору.

На следующий день зал, полный светлоголовых скандинавских созданий с прекрасными девственными ушами, слушал 14 разных способов «рипа» песни «Fast Car». Качество звука слушатели оценивали по пятибалльной шкале. MPEG свела результаты в таблицу — вышла ничья. На финише — Фраунгофер и конкурирующая фирма под названием MUSICAM. все остальные — далеко в хвосте. Столь сильный результат Фраунгофера стал полной неожиданностью: они считались тёмной лошадкой, эдакая группка вчерашних студентов, ввязавшихся в поединок с известными корпорациями. Типичный победитель этого состязания — как раз MUSICAM, хорошо финансируемый консорциум исследователей четырёх европейских университетов, к тому же крепко связанный с нидерландской корпорацией Philips, запатентовавшей компакт-диск. В штате у MUSICAM также было несколько исследователей из Германии, и Бранденбург начал подозревать, что тут не простое совпадение: они ведь тоже могли прочесть работу Цвикера на немецком. Ничью в соревновании MPEG никак не ожидала и ничего не предприняла, чтобы её не было. Метод Фраунгофера давал лучшее качество аудио при меньшем количестве данных, зато изобретение MUSICAM требовало меньших мощностей для обработки данных. Бранденбург почувствовал, что сила на его стороне — поскольку скорость обработки данных росла с каждым новым поколением чипов: она удваивалась примерно каждые два года или вроде того. А вот улучшить полосу пропускания гораздо сложнее — для этого надо перерыть все улицы города и поменять тысячи километров кабеля.

Бранденбург считал, что MPEG именно на это должна обратить внимание и сохранить пропускную способность, а не циклы обработки, и он всё повторял этот довод Группе, хотя чувствовал, что на его слова почти не обращают внимания.

После Стокгольма команда ждала решения MPEG несколько месяцев. В октябре 1990 года Германия объединилась, а Грилл занялся применением алгоритма Бранденбурга к своей новой любимейшей песне — «Wind of Change» группы Scorpions. В ноябре Эберхард Цвикер, исследователь аудио и фанат настольного тенниса, в возрасте 66 лет ушел в мир иной. В январе 1991 года команда Фраунгофера выдала свой первый коммерческий продукт — 25-фунтовое устройство для вещания. Первый покупатель — автобусные стоянки объединённого Берлина. Наконец, MPEG предложила Фраунгоферу компромисс: Группа ожидает большое количество заказов, а команду Фраунгофера включают в пул исполнителей, но для этого они должны сначала согласиться на некоторые правила, установленные MUSICAM^[12].

Конкретно, команда должна принять её технологию абсолютно муторного «фильтр-банка полифазной квадратуры». Трудно придумать более уродские четыре слова. Конечно, нужен был некий фильтр, расщепляющий звук на частоты, подобно тому, что делает призма со светом, но у команды Фраунгофера уже был свой, и работал он очень хорошо. Если добавить ещё один, то алгоритм усложнится, а качество звука никак не улучшится. Но, что гораздо хуже, Philips владела патентом на код, и это означало, что придётся отдать экономическую составляющую фраунгоферовского проекта главным конкурентам. После длительных жарких внутренних споров Бранденбург пошёл на этот компромисс — он просто не видел никакого будущего без поддержки MPEG. Но все остальные члены команды почувствовали, что с них содрали три шкуры.

В апреле 1991 года MPEG опубликовала результаты конкурса. Из 14 методов выбрали только три. Первый назвали Moving Picture Experts Group аудиослой-1 (метод сжатия для цифровых кассет, которые устарели уже к моменту рассылки пресс-релиза). Далее, MPEG огласила остальные методы, избрав принцип названия, который могла придумать лишь группа инженеров: MPEG аудиослой-2, более известный как mp2 (от MUSICAM) и бранденбургский, названный MPEG аудиослой-3, сегодня известный как mp3^[13].

MPEG хотела создать поле для сотрудничества, но в результате спровоцировала войну форматов. У mp3 — техническое преимущество, за mp2 — признанное имя и более серьёзная корпоративная поддержка. MUSICAM, по большому счёту — это доверенное лицо фирмы Philips, уже получающей огромные деньги от лицензий на CD-технологию, и теперь, в 1990 году когда компакт-диски начали превышать по продажам виниловые пластинки, Philips ищет способ контролировать рынок того, что придёт им на смену.

История знает множество примеров, начиная от «Войны токов» (ac/dc, постоянного и переменного тока) конца XIX века до VHS/Betacam 1980-х, того, что побеждает не всегда лучший, чаще — самый порочный. От Эдисона до Sony выигрывали те, кто не только развивает и продвигает свой стандарт, но при этом также подрывает силы конкурента. Собственно, поэтому соперничество форматов называют «войной».

Команда Фраунгофера, состоявшая из молодых и наивных учёных, к такой войне была не готова. Через несколько лет, после пяти соревнований на равных, их убрали. Комитет стандартизации выбрал mp2: для цифрового FM-радио, интерактивных CD-ROM, видео-компакт-дисков (предшественник DVD), цифровых аудиокассет и для распространяемого в эфире саунд-трека HDTV Mp3 они ничего не оставили.

В дискуссиях с другими инженерами им часто приходилось слышать, что mp3 «слишком сложный». Имелось в виду, что для того результата, который выдавал этот

формат, он пожирал слишком много мощности компьютерного процессора. Но проблема была в филлиповском «фильтр-банке»: половину сил mp3 расходовал на то, чтобы его обойти. В инженерной схеме, показывающей принцип работы mp3, ясно видно, как именно алгоритм Бранденбурга обходит фильтр — обходит, как автомобили на шоссе объезжают место аварии^[14].

Команда Фраунгофера начала понимать, каким образом их обыграли. Сперва Philips навязал им свою неэффективную технологию, а потом стал указывать на неё же, как на недостаток, чтоб утопить команду на комиссии. Но что гораздо хуже — похоже, в среде аудиоинженеров начали распространяться слухи, ими же запущенные, про все эти недостатки. Это, в общем, был такой отличный корпоративный саботаж. Сперва они заставили команду Фраунгофера вырядиться в крестьянские обноски, а потом у них за спиной над ними же и хихикали. Но обноски обносками, а Бранденбург был не из тех, кто тихо плачет, забившись в уголок. Ему нужна была победа. В июле 1993 года он получил директорское кресло в Фраунгофере. Хотя он обладал нулевым бизнес-опытом и начинал борьбу с позиции проигравшего, он загрузил свою команду по полной. Примерно в то же время их ограбили. Воры проникли в кампус «Эрланген» ночью, и утащили компьютерное оборудование на десятки тысяч долларов. Воры побывали в каждом отделе, включая тот, где тестировали аудио. Там за полночь всё еще сидели двое mp3-исследователей, которые в своих дорогих японских наушниках не слышали никаких звуков из внешнего мира.

Такая преданность и самоотверженность принесла плоды. К 1994 году mp3 звучали уже гораздо лучше, чем mp2. Правда, кодирование всё ещё занимало немного больше времени. Даже при жёстком сжатии 12:1 mp3 звучало достойно, чуть-чуть не на уровне стерео. Спустя 12 лет после того, как патентный эксперт объявил Зайтцеру, что это нереально, возможность передавать музыку по цифровой телефонной линии оказалась практически в двух шагах от реализации. К тому же бурно развивался рынок домашних ПК-компьютеров, и росла перспектива местных продаж устройств для mp3.

Они просто должны были попытаться ещё раз. В 1995 mp2 снова победил mp3 в соревновании стандартов, на этот раз для потребительского рынка — аудиодорожек домашних DVD-плееров. Увидев, что команда Бранденбурга проигрывает со счётом «ноль-шесть», ответственные за финансирование директора Фраунгофера начали задавать неудобные вопросы. Например, «а почему вы до сих пор не выиграли соревнование?» или «а чего это у вас заказчиков меньше сотни?», или «а может быть, мы нескольких ваших инженеров перекинем надругие проекты?», а также «напомните-ка, для чего германскиеналогоплательщики закачали миллионы немецких марок в эту идею?».

Так что весной 1995 года, когда Фраунгофер вышел на финальный конкурс по части широкоэвещательных европейских радиостанций, от победы зависело всё. Конечно, это небольшой рынок, но доходов хватит, чтобы сохранить команду.

Сначала казалось, что есть все поводы для оптимизма: собрания Группы проходили всё время у разных участников конкурса, и теперь выпал черёд Фраунгофера. То есть они были бы на своей родной земле, и финальное обсуждение пройдёт в конференц-зале всего в нескольких метрах по коридору от лаборатории, где семь лет назад началась работа над той самой оцифровкой флейты-пикколо.

Но за несколько месяцев до собрания Группа радиовещателей обманула Фраунгофер. Они пообещали пересмотр прошлых решений и поощрили их продолжать разработку mp3. Также они горячо поддержали присутствие Бранденбурга на собрании комитета, и сказали, что понимают, какие у его команды возникли проблемы с финансированием. Они уверили его, что надо просто немножко продержаться. В качестве аванса перед собранием специализированная аудио-подгруппа комитета даже формально рекомендовала принятие mp3.

Тем не менее, Бранденбург ничего не хотел оставлять на волю случая. Он подобрал инженерную документацию, которая чётко развенчивала миф о сложности mp3. 50 страниц включали график, показывающий, как за последние пять лет скорость обработки превзошла полосу пропускания — то есть всё, как он и предсказывал.

Собрание началось днём. Конференц-зал «Эрлангена» был мал, рабочая группа, наоборот, большая, так что Гриллу и другим членам, чьё присутствие было необязательно, пришлось ждать снаружи. Когда Бранденбург сел на своё место, он излучал оптимизм. Он раздал сброшюрованные копии своей 50-страничной презентации, затем тихо и чётко стал прорабатывать насущные вопросы. Он отметил, что mp3 даёт очень качественный звук с меньшим количеством данных. Также надо учесть, что при планировании стандартов необходимо смотреть в будущее. «Процессоры догонят алгоритм», — сказал он. Ещё он сказал, что «сложность» — это миф и всё время давал ссылку на свою презентацию с документацией. После его выступления настал черёд MUSICAM. Они тоже раздали презентацию, которая уместилась на двух страницах. Столь же коротка была и их «телега»: mp2 — это элегантно и просто, и всё. Обсуждение началось.

Бранденбург быстро осознал, что, вопреки официальным рекомендациям подгруппы, его mp3 не гарантировано ничего. Дискуссия продолжилась ещё пять часов. Обсуждение велось желчно и зло; Бранденбург снова ощутил запах какой-то закулисной политической интрижки. Грилл, чьё нетерпение всё возрастало, то и дело останавливался перед конференц-залом, но потом опять бродил по коридору с коллегами.

Наконец, слово взял представитель фирмы Philips. Аргументировал он чётко: два разных радио-стандарта внесут полную неразбериху. Вообще стандартизация для того только и нужна, чтобы существовал только один стандарт. После лёгкого пинка mp3 относительно его процессинговых требований, он завершил выступление прямым обращением к голосующим членам: «Не допустите дестабилизации системы». Те, кто в комитете принимал решения, проголосовали — видимо, в интересах стабильности — отказаться от mp3 навсегда^[15].

Это был конец. Надеяться больше не на что. MPEG не пустил их на видео-диски, вещатели — на эфир. В соревновании с mp2 Фраунгофер проиграл со счётом «ноль-семь»; mp3 стал новым Betamax.

Бернхард Грилл был раздавлен. Он почти десять лет посвятил работе над этой технологией. Он стоял в переполненном зале спиной к стене и думал: надо спорить. Но он был крайне эмоционален и отдавал себе отчёт в том, что его понесёт, и он начнёт говорить грубые вещи, к тому же подпитываемые еле сдерживаемой ненавистью к этим корпоративным невеждам, которые годами обманывали его. Поэтому он не сказал ни слова, как настоящий типичный немец.

Его молчание в тот решительный момент будет мучить Грилла все последующие годы. Стервятники с бюджетом уже чуют кровь, и было понятно, что корпоративные клиенты уйдут.

Немецкое государство радо было финансировать разработки выигрышной технологии, но теперь война форматов проиграна вчистую. Грилл был упрямый, готов был бодро шагать дальше, но он знал, какие пойдут неприятные разговоры: мёртвый проект закрылся, команда распалась, плюс эдакое снисходительное сочувствие годам труда, потраченным впустую. Совершенно сокрушён был и Карлхайнц Бранденбург. Прежние поражения он принимал спокойно, но на этот раз его ведь обнадёжили. Представитель Philips не привёл ни одного нормального аргумента, а просто поиграл своими политическими мускулами и все дела. Всё это мероприятие отдавало чистым садизмом, устроенным словно для того только, чтоб морально раздавить Бранденбурга. Даже много лет спустя, когда он говорил о том собрании, его постоянная нервная улыбка гасла, губы сжимались, а на лице появлялось отсутствующее выражение.

Тем не менее, это же область инженерии, где точные, проверенные результаты важнее человеческих чувств. После обсуждения Бранденбург собрал свою команду для недолгого ободряющего разговора и, улыбаясь через силу, поведал, что «стандартизирующие» люди просто ошиблись. Ну, ещё раз. Его бодрый настрой совершенно сбил команду с толку, но Бранденбург апеллировал к своей толстой брошюре, изобилующей инженерными данными и двойными слепыми тестами, показывавшими, что его технология — лучше. И это самое главное, если откинуть всю эту политическую возню. Как-то каким-то образом, но, в конце концов, mp3 победит. Они просто должны найти кого-то, кто выслушает их.

ГЛАВА 2

Одним субботним утром того же 1995 года двое мужчин добирались на работу на завод по производству компакт-дисков фирмы PolyGram в Кингс-Маунтин, Северная Каролина^[16]. Ехали они в полноприводном Jeep Grand Cherokee с сильно тонированными стёклами. Оба мужчины работали на заводе на неполную ставку по выходным, а ради прибавки к основному доходу по будням они переносили мебель и подавали еду в фаст-фуд-забегаловках. Пассажира звали Джеймс Энтони Докери, Тони, как все к нему обращались. Шофер — Бенни Лайделл Гловер, он же — Делл.

Парни познакомились пару месяцев назад в цеху. Докери упросил Гловера каждый раз подвозить его на работу. Оба жили в Шелби, маленьком городке (минут двадцать езды к северо-западу) с населением 15 тысяч человек. Гловеру тогда был 21 год, Докери — 25. Оба не окончили колледж. Оба баптисты. Оба жили не далее пары миль от того места, где родились, Гловер — афроамериканец с узкой бородкой от виска до виска и идеальной стрижкой «платформа». Носил футболки и голубые джинсы. Крепкий, мускулистый, уголки губ растянуты в гримасу. Тяжелые веки придавали лицу вечное выражение полного равнодушия, жесты — медленные и аккуратные. Вообще вид у него был такой, как будто он находился в полнейшей апатии. Гловер очень мало говорил, перед каждой фразой как будто несколько секунд собирал мысли в кучку, а потом раздавался голос — низкий, как будто пропитанный сиропом мелкого городка на Юге, и сообщал лаконичную мысль в одно предложение. Докери — белый, с короткими пшеничными волосами, выпуклыми водянистыми глазами. Ростом ниже Гловера, полноватый. Эмоциональный, много болтает, часто шутит, и хотя, бывает, злится, но всё же скорее посмеётся, когда удастся вас застегать. Своё мнение он высказывал любому, кто готов выслушать, и даже тем, кто не готов.

С дороги завод почти не виден — он расположен в низине, на местном диалекте — *holler*. Джип въехал на вершину холма, откуда вдруг открылся обширный вид: заводская территория размером с маленький аэропорт. Площадь завода PolyGram — 300 тыс. кв. футов, парковка рассчитана на 300 автомобилей. Фуры для дальних перевозок объезжают завод, загружаются свеженапечатанными дисками и везут их на Восточное побережье. Ночью парковка освещается прожекторами, а в главном здании круглосуточно шумят производственные линии. Но при всём этом в заводе есть что-то деревенское, природное, соответствующее окружающему ландшафту. По периметру — лес, а на стоянку иногда залетают дикие индейки.

Наши герои припарковались среди сотен других машин — сейчас как раз пересменка — и вошли на завод через кафетерий. Они прошли через пост, отметились — всем работникам необходимо предъявить ID (удостоверение личности, в США — аналог внутреннего паспорта - прим. пер.) — и показали содержимое сумок. В смене может работать только строго определённое количество людей, то есть каждому входящему надо ждать, пока очередной отработавший смену выйдет. Охрана не допускает физического контакта входящих с выходящими. Как только Гловер и Докери официально занесены в списки, они могут войти на фабрику. Внутри — девять параллельных

производственных линий длиной больше ста метров. Каждая обслуживается дюжиной работников, чьи движения — словно танец, поставленный для высокоэффективного производства.

Процесс производства компакт-дисков начинается с цифровой мастер-ленты (она доставляется из студии под охраной), с которой делают стеклянную печатную форму, хранящуюся под замком. Затем происходит процесс тиражирования: форма отпечатывает на чистых, «девственных», дисках всю запись совпадающую с оригиналом с точностью до бита. Затем диски покрываются лаком и отправляются на упаковку в коробочки из прозрачной пластмассы. Затем добавляются буклеты, инлеи и всякие промо-материалы. На некоторых дисках звучит откровенная лексика, так что к ним на коробочки клеят — чаще всего вручную — стикер Parental Advisory («Предупреждение родителям»). Собранный диск отправляют на термоупаковку, потом в картонные коробки, далее на учёт, и затем они ждут доставки покупателям. В музыкальные магазины новые альбомы поступают по вторникам, но до этого их за несколько недель надо полностью подготовить на «полиграфовском» заводе, то есть отпечатать, собрать, запаковать в плёнку.

В загруженный день завод производит четверть миллиона компакт-дисков. На заводе работают 600 человек, смены — круглосуточно, весь год без выходных. Большинство людей работают в штате, но чтобы справляться с большими заказами, нанимают временных, таких как Докери и Гловер. Эти двое — в самом низу заводской иерархии. Они — неквалифицированные временные рабочие, которые трудятся на противоположных краях термоупаковочной машины. Гловер — «бросальщик»: он в медицинских перчатках кладёт собранный диск в машину. Докери — «коробочник»: он с другого края ленты принимает упакованные в полиэтилен диски и укладывает их в картонную коробку. За эту работу платят десять долларов в час.

На этой тупой работе Гловер и Докери быстроподружились. Докери, экстраверт-клоун, забавлял Гловера. Молчаливый, старательный Гловер подвозил его на машине. У них, непохожих внешне, было много общего: они любили одну и ту же музыку, зарабатывали одинаково, общались с одними и теми же людьми и самое главное — обожали компьютеры. В начале 1990-х это было необычное увлечение для обитателя Шелби: у тамошних жителей дома скорее ружьё найдёшь, чем компьютер. Но Гловер с Докери оказались людьми продвинутыми. У их компьютеров были модемы, они уже заходили на электронные доски объявлений и знакомились с зарождающейся интернет-культурой. В 1995-м онлайн-мир — это всё ещё по большей части архипелаг домашних серверов, никак друг с другом не связанных. Доски объявлений, подобно Галапагосским островам, представляли собою действительно такие изолированные «острова», где вырабатывался свой язык и манера общения. Добирались до них по модему, номера телефонов печатали на последних полосах газет.

Интерес к технике у Гловера врождённый. Его отец был механиком, дед — фермером, но подрабатывал починкой телевизоров. Звали их так же, как и Гловера, который родился в 1974 году, и чтобы не путать его с двумя другими Бенни Гловерами, дома ему дали имя Делл. Для его предков времена были трудные: они — «цветные», их жизнь ограничивали дискриминационные законы. Делл чуть-чуть это всё не застал. Во времена откровенного расизма отец и дед Гловеры создали себе профессиональную нишу эдаких мастеров на

все руки, починявших всё: от сломанного пылесоса до потёкшего крана.

В детстве Делл проявлял неуёмный интерес к автомобилям, мотоциклам, радиоприёмникам, телевизорам и вообще ко всему электрическому. Он всё время пытался узнать, как оно устроено, бесконечно разбирал и собирал снова. Отец, человек тихий и практичный, поощрял его интерес. Делл с нежностью вспоминает свою первую поездку на тракторе, а после — немногословное обсуждение: как работает машина, зачем нужна та или иная деталь.

В 15 лет Делл купил себе первый компьютер. Они с мамой пошли в отдел электроники Sears. На дворе стоял 1989 год, ПК — штука чисто для любителей. Каталог Sears показывает спецификацию типичной машины того времени: 2 мегабайта оперативной памяти, жесткий диск на 28 мегабайт, монохромный монитор, два дисководов для дискет 5`25 дюймов. Сумма покупки составила \$ 2 300, то есть с учётом инфляции получается, что Делл заплатил, если перевести на сегодняшние деньги, \$ 4000 за двадцатифунтовый ящик с мощностью ниже самого простого современного мобильного. Сразу он такую сумму выложить не мог, магазин предложил ему платить в рассрочку, а маме — выступить поручителем. Чтобы расплатиться, он летом мыл посуду в ресторане Shoney's. Продолжал он мыть её и когда начались занятия в школе: каждый будний день, даже в пятницу, он после уроков приезжал в ресторан и работал до 11 вечера. Отметки в школе ухудшились, но к школе он уже потерял интерес: такой неустанный работник впечатлил начальство Shoney's, и к выпускному Делл уже командовал кухней. Примерно в то же время у него начались проблемы по ночам: хроническое апноэ, непроизвольная задержка дыхания. Во сне он задыхался и просыпался. Иногда такое случалось по нескольку раз за ночь. Из-за этой болезни ночами он мучился, днём ходил вялый. Так сложился жестокий распорядок дня, которого он придерживался лет до сорока: двенадцать часов на работе, пара часов за компьютером, 4-5 часов беспокойного сна, по выходным — боулинг.

После окончания школы Делл поучился в колледже его общины безо всякого интереса и принялся искать постоянную работу. Ресторан не привлекал: Shoney's — грязное местечко, ему надоело, что от него пахнет жареным маслом, как от сковородок. Но из этой работы он вынес ценный урок: много работай и повысят. В следующие два года Гловер перевозил мебель и перебивался случайными заработками. В 1994 устроился работать по выходным на завод фирмы PolyGram.

PolyGram. И название, и сама работа заинтересовали Гловера. Он знал, что это такая музыкальная компания, но не знал, что за артисты у них в каталоге. Со временем выяснит, что PolyGram — всего лишь часть огромной корпорации с головным офисом в Нидерландах, то есть Philips — крупного производителя бытовой электроники и одного из изобретателей формата компакт-диска. Гловер был не только увлечённым компьютерщиком, но ещё и меломаном, «подсевшим» на компакт-диски. Он даже приобрёл подержанный плеер для «компактов» для того, чтобы разобрать его. Он выяснил, из чего состоит устройство: механический привод, разъём для наушников («джек»), обычный набор схем и простенький лазер. На диски с помощью множества микроскопических канавок записывается информация, состоящая из чередующихся нолей и единиц. Лазерный луч, отражаясь от канавок, передаёт информацию сенсору. Схемы преобразовывали её в электрический импульс, который шёл в колонки. Этим

завершалось преобразование цифровых сигналов с пластика в аналоговые колебания воздуха.

В первый день работы на заводе Гловеру выдали кипу бумаг — обычный набор для работника. Среди них он обнаружил стандартную полиграммовскую расписку «Нетерпимость к воровству»: под угрозой увольнения запрещалось воровать диски. Воровство документ толковал очень широко: от простого копирования до некоего «сговора с другими лицами». Гловер поставил дату, расписался. Документ подшили в его дело и показали путь в цех.

Скоро стало ясно, что PolyGram нанял его не за технические таланты: «бросальщиком» мог быть каждый. Чтобы раскладывать прозрачные коробочки по картонным ящикам не надо обладать ни квалификацией, ни какой-либо трудовой этикой. Единственная способность, которая пригодится — это умение выносить ужасную скуку.

Иногда Гловеру давали задание клеить вручную на диски «Родительские предупреждения» — это вот было самым весёлым в его работе. Тем не менее и здесь он увидел возможности для продвижения. Несколько постоянных рабочих в своё время устраивались как временные, а некоторые даже доросли до менеджеров. То есть тут маячило какое-то будущее в технической или в управленческой сфере, и достигнуть его можно было исключительно благодаря преданности — то есть урок ресторана Shoney's пригодился бы.

На самом деле возможности продвижения существовали тогда везде. Эти баптистские лесные глуши Каролины становились самым быстрорастущим американским «промышленным коридором». Большинство развитых стран сокращало производства на своей территории, перенося их в Латинскую Америку и Азию. На юго-востоке Соединённых Штатов всё происходило как раз наоборот: благоприятный налоговый климат, дешёвая земля и слабые профсоюзы привлекали туда транснациональные корпорации. В 1993 году BMW построила там свою первую фабрику за пределами Германии — не в Китае и не в Мексике, а в городе Спартанбург, штат Южная Каролина, как раз через границу от родного штата Гловера^[17]. Их примеру последовали десятки других транснациональных компаний, включая голландцев Phillips, тех самых, к которым устроился Гловер. Короче, обе Каролины менялись.

И родной город Гловера, Шелби, тоже уже не был прежним. Десятилетиями округ Кливленд сохранял пережитки прежней жестокой эпохи сельского Юга. Городская площадь примыкала к железнодорожному депо, а с южной стороны дорога пролегла мимо ряда изысканных домов с колоннами. По другую сторону хайвея все уже было гораздо скромнее — расовая сегрегация^[18].

Но хотя город разделялся расово и географически, жителей объединяла религия. В Шелби было более двух дюжин баптистских церквей. Летом увидеть «исцеление верой» и палатки для «духовного возрождения» было обычным делом. Теперь этому всему пришел конец. Новый «даунтаун», центр города Шелби — одинаковые стандартные дома по обе стороны шоссе 74. Wal-Mart, кинотеатр, торговый центр с парковкой, сетевой ресторан Chick-fil-A, ещё один торговый центр, сетевой ресторан Wojangles и мегамолл. Все магазины — в одной линии, так даже в таком маленьком городке, как Шелби, возникали проблемы с дорожным движением. Вокруг — парковки большой вместимости.

Автомобиль, этот великий уравниватель американской жизни, вновь на подъёме.

Автомобиль и его аксессуары — вот показатель твоего статуса, жизненной позиции и стиля. Среди жителей Шелби цена на бензин — бесконечная тема для споров сравнений и домыслов, такая же интересная, как «почём снять квартиру» у ньюйоркцев. Короче говоря, вот этот забитый и безмянный отрезок дороги ныне стал средоточием общественной и культурной жизни города Шелби.

Родной город Гловер любил, но первым бы признал, что тут адски скучно. По выходным он отправлялся в Шарлотт, самый крупный город Северной Каролины в часе езды на восток от Шелби. Там он веселился в клубе *Ваха*, клубе 2000 или вообще в любом другом танцевальном заведении, которых в Шарлотте было с полдюжины, и где промоутеры и диджеи заводили шумную толпу хип-хоп-пластинками. Тамошняя ночная жизнь была ключом, новая популярная музыка этому способствовала. Радиоформатная «жвачка» ушла, явился жёсткий гангста-рэп. Гловер стал там завсегдатаем, иногда приходил с Докери. Гловер, молодой, красивый, с глубоким голосом и очаровательным равнодушием имел успех у женщин, а Докери — нет.

Клубы располагались не очень далеко от Шелби, но и не сказать, чтобы близко. Два часа дороги ради пары часов развлечения — так себе сделка, к тому же если ты по каким-то причинам едешь обратно один, есть риск нарваться на «управление автомобилем в нетрезвом состоянии». То есть проще было себя не везти в клуб, а привезти клуб к себе: поставить магнитофон в багажник автомобиля и врубить на полную мощность. Новый рэп как будто специально создавали для именно таких развлечений. Снуп Догг (его псевдоним тогда был Снуп Догги Дог, — прим. пер.), Айс Кьюб и другие пионеры саунда Западного побережья возродили автомобильную культуру, чего не было со времён *Beach Boys*. На парковках Шелби и Шарлотта Гловер познакомился с этим странным новым миром гидравлических подвесок, тонированных стёкол, сабвуферов и хромированных ободов. Хорошо оснащенная машина превращала любой голый кусок асфальта в настоящую party-zone с десятками веселящихся, пьющих, флиртующих и танцующих. Ну и обещанный рай: поездочка с твоей девчонкой туда-сюда по скучной городской трассе.

Гловер, вопреки приятной внешности и манерам, в этом смысле сильно отставал. На его «Чероки» хорошо было ездить на работу, но для «музыки-девочек» он совершенно не годился.

То есть Гловеру срочно требовался новый хороший автомобиль со всеми стандартными «примочками». Такая у него была примитивная мотивация: хочу крутую машину и быстро. Сейчас, правда, и «Чероки» годится. В ту субботу в 1995 году после утомительной смены на упаковке дисков, Гловер и Докери собирались расслабиться, и вечером их ждало кое-что новенькое. Их пригласили на вечеринку домой к одному технику. И Гловер, и Докери очень хотели получить на заводе постоянное место, на котором платили больше, и вечеринку рассматривали как способ завязать нужные знакомства, пусть даже их сослуживцы иногда вели себя немного надменно. Вечер, однако, оказала полон приятных сюрпризов. Было гораздо лучше, чем Гловер ожидал: алкоголь, девочки, всё такое. Даже несколько менеджеров пришло — Гловера поразило, что вне стен завода они люди приветливые. Диджей ставил разнообразную танцевальную музыку, но Гловер, завсегдатай клубов, отлично разбирающийся в современной музыке, не мог узнать ни одной композиции даже несмотря на то, что большинство звучащих групп и музыкантов были из его любимых. После пары стаканов его осенило: он никогда

не слышал этих треков, потому что они же ещё не вышли официально. Хозяин вечеринки ставил музыку, которую украли с завода.

ГЛАВА 3

В июне 1995 года, как раз после встречи Карлхайнца Бранденбурга в Эрлангене и незадолго перед вечеринкой Делла Гловера с сослуживцами — по коридорам манхеттенского офиса компании Time Warner шёл на встречу со своим шефом некто Даг Моррис, руководитель североамериканского подразделения Warner Music Group. Он шел вдоль стен, увешанных золотыми дисками. Их было несколько сотен за разные годы, вплоть до альбомов Фрэнка Синатры. Сама Warner Music входила в Time Warner, гиганта индустрии развлечений, чьи корни восходят аж к тем самым реальным братьям Уорнер, которыми была создана внушительная часть истории масскульта Америки XX века.

Моррис, вступивший в должность генерального директора всего восемь месяцев назад, был уверен, что так всё и будет продолжаться. В то время Time Warner доминировала в звукозаписывающем бизнесе, так что Моррису полагался корпоративный автомобиль с личным шофёром, угловой кабинет с фортепиано и возможность летать на корпоративном реактивном самолёте. В самой прибыльной музыкальной компании Америки в самое прибыльное время Моррис получает десять миллионов долларов в год плюс опционы^[19]. Недавно они подписали нескольких новых артистов, так что будущее представлялось совсем райским.

Моррис был уже, конечно, не молод — 56 лет. Но жесты у него были как у подростка. Широколицый, гладко выбритый. Ночной жизнью он не увлекался и каждое утро ходил в спортивный зал. Много лет назад он облысел, и теперь, когда удивлялся, брови его поднимались к отметинке на гладком черепе, где некогда были залысины. Он всё время изображал страшное удивление, но глаза выдавали его пронизательный ум, и вообще — личностью он был притягательной.

Приятный еврейский мальчик из Лонг-Айленда, Моррис вырос в тихом приличном Вудмере — это один из первых пригородов Америки. Оттуда он вынес акцент: говорил «коуфи» вместо «coffee», а Лонг-Айленд называл «Лоунг». Отец Морриса был адвокатом, но из-за болезни не смог сделать карьеру, так что семью тащила на себе мама, учитель танцев. Ещё в детстве путь Дага был предопределён, как и у его брата, который стал онкологом. Это, конечно, крайне уважаемая профессия, но Моррис с ранних лет чувствовал, что его судьба — это шоу-бизнес.

Он учился в Колумбийском университете на тройки. Почти не занимался, играл на фортепиано и собирался стать музыкантом. И это не были какие-то досужие фантазии: он и в выпускных классах школы, и в колледже давал концерты, более того — у него был недолгий контракт с Eric Records, и этот лейбл выпустил его единственный сингл, который, правда, не попал в чарты. В 1960 году Моррис закончил университет, получил степень бакалавра социологии, и тут его забрали в армию. Следующие два года он провёл на военной базе во Франции, а в 1962 году вернулся в Нью-Йорк, как раз когда в Гринвич-Виллидж вовсю шло фолк-возрождение. Но этот стиль — не моррисовский, он был, скорее, Бобби Дарином, а не Бобом Диланом. так что как у артиста у него ничего не вышло^[20]. Он решил сочинять песни. Этому ремеслу он обучался в Laurie Records в

качестве ассистента хитмейкера Берта Бернса («Hang On Sloop», «Twist and Shout»). Это оказалось очень сложной задачей, хотя на первый взгляд так и не скажешь: большинство поп-хитов — не более чем пара засахаренных строчек и вариации аккордов до, фа, соль (позже Моррис часто утверждал, что любая песня, за последние полвека занявшая верхнюю строчку в хит-параде, это всего лишь переделанная «La Bamba»). Несколько лет спустя, в 1966 году, ему, наконец, удалось написать песню, которую взяли на радио, где она обрела недолгую популярность. Это была песня «Sweet Talkin' Guy», которую исполнили The Chiffons, группа девушек из Бронкса.

Ему понравилось слышать своё творение по радио, и Моррис не жалел сил, пытаясь повторить успех. Среди авторов песен, сонграйтеров, существовала огромная конкуренция, а произведениями Морриса никто по большому счёту не интересовался. К тому же в 1967 году его сильно огорчила внезапная смерть 38-летнего Бернса от сердечного приступа. Моррис решил сменить направление деятельности и ушёл в менеджмент. Хотя он помогал в студии и иногда указывался как сопродюсер, но отныне был бизнесменом и только.

В 1970 году он стал работать на себя, основав собственный независимый лейбл Big Tree Records, вложив в него 50 тысяч долларов. В следующие несколько лет лейбл выпустил несколько не слишком громких хитов, самый знаменитый из которых, наверное, «Smokin' in the Boy's Room» группы Brownsville Station, которую Моррис также спродюсировал (в 1985 году эту песню перепела группа Motley Crüe, — прим. пер.) Как многие песни, выпускавшиеся Big Tree Records, она была коммерчески успешной, но с точки зрения искусства — ничего выдающегося. Однако, хорошие продажи — вещь упрямая, и со временем Морриса заметили крупные игроки рынка, в частности Ахмет Эртегюн, основатель Atlantic Records. Эртегюн в 1974 году одобрил дистрибьюторскую сделку с Big Tree, а в 1978-м вообще купил весь лейбл целиком.

Эртегюн уже тогда был легендой^[21]. «Золотой мальчик», мажор, сын турецкого посла. Он сделал бизнес и имя на том, что ходил по афроамериканским барам и там находил артистов вроде Рэя Чарльза и Ареты Франклин. Когда на смену ритм-н-блюзу пришел хард-рок, Эртегюн собрал супергруппу Crosby, Stills, Nash and Young и подписал контракт с Led Zeppelin, только услышав их демо-запись. Позже Эртегюн с большой выгодой продал Atlantic компании Warner Music Group, сохранив за собой весь контроль над издательской политикой.

В начале 1970-х он сделал ещё одну ставку на чемпионов классического рока, создав для Rolling Stones их собственный рекорд-лейбл и заключив с группой самый крупный дистрибьюторский контракт в истории. Они вернули ему долг альбомом «Exile on Main Street». Эртегюн продолжал искать молодые таланты и свежую кровь, и Моррис ему показался именно таковым, несмотря на скромность каталога артистов лейбла Big Tree. Морриса поставили управлять АТСО — подразделением Atlantic, где он отвечал и за Swan Song, лейбл Led Zeppelin, и за Rolling Stones Records. Хотя и там, и там творили великие таланты, у обеих групп пик творческой активности был уже позади, так что и здесь Моррис занимался просто очередными хитами, не самыми выдающимися. Но человек он был крайне приятный и очаровательный, с ним лейбл хорошо зарабатывал, так что со временем Эртегюн его возлюбил как родного сына. В 1980 году Морриса повысили до президента Atlantic Records — его кабинет был теперь близ Эртегюна, а по

итогах года он премировал Морриса миллионом долларов^[22].

Тем временем музыкальная индустрия становилась корпоративной. Принципы контркультуры, существовавшие в 60-70-х, уступили место более коммерческому подходу, то есть «продаться» уже не считалось смертным грехом. Возникновение телеканала MTV в 1981 году обозначило конец альбомного рока и возрождение поп-музыки, ориентированной на синглы. Культурные изменения повлияли и на менеджмент. Ушли в прошлое наличные в коричневых бумажных пакетах, появились реальные финансовые отчёты, проверенные независимыми аудиторами, и длительная связь индустрии с организованной преступностью была, наконец, разорвана^[23].

Моррис быстро приспособился к новым условиям: сбрил бороду, стал носить спортивный пиджак с галстуком. А Эртегюн, человек прошлой эпохи — нет. В 1989 году Warner Communications объявил о слиянии с Time, Inc. — так появился самый крупный и разветвленный конгломерат индустрии развлечений в стране. До слияния Эртегюна попросили подготовить стратегический план работы Atlantic для «пиджаков» из Warner и представить его на собрании ранним утром. Моррис пришел вовремя и со всеми остальными руководителями дождался своего босса. С опозданием на двадцать минут в комнату ввалился пьяный Эртегюн в рубашке, залитой вином. «План у нас такой, — заявил он. — Мы будем выпускать больше хитов!» И, сказав это, покинул помещение^[24].

К 1990 году стало окончательно ясно, что время Эртегюна прошло. Atlantic — легендарный лейбл, о котором были написаны книги, но эпоха восьмидесятых к нему была неласкова. К концу десятилетия список артистов лейбла напоминал каталог палеонтологического музея. В 1989 году Atlantic заработал \$300 млн. — чуть больше десятой части дохода всей империи Warner Music, главным образом, за счёт переизданий на ком-пакт-дисках полузабытого классического рока. За спиной у Эртегюна Time Warner решила поставить на его место Морриса. Моррис был очень предан своему наставнику, так что сразу ему об этом решении доложил. К его немалому удивлению Эртегюн был не против, правда, с оговоркой, что они оба будут генеральными директорами с таким разделением обязанностей: повседневная рутина — на Моррисе, Эртегюн — главный «мозг».

В то время Моррису шел 51 год. По обычным меркам он добился больших успехов в жизни: Эртегюн ему очень хорошо платил, но нельзя сказать, что за тридцать лет в шоу-бизнесе Моррис оставил какой-то глубокий след. Его карьера сонграйтера — это так, сноска, а его лейбл так и не выпустил ни одного долгоиграющего хита. На лейбле Atlantic он занимался релизами великих артистов, но они тоже уже были на излёте карьеры. Он успел выжать из Стиви Нике единственный великолепный альбом, а потом она крепко подседа на кокаин. Он занимался выпуском двух последних альбомов Led Zeppelin, которые все считают худшими в их дискографии (имеется в виду, в частности, альбом «Coda» 1982 года, который состоял из ауттейков и демоверсий и имел очень слабый коммерческий успех — прим. пер.). Почти всю свою карьеру Моррис провёл в густой тени Эртегюна. К Моррису все относились хорошо, но не сказать, чтобы уважали как некоего гуру, так что к его назначению многие отнеслись с понятным скептицизмом^[25].

Пять лет он был самым могущественным музыкальным менеджером Северной Америки. Подмастерье Эртегюна оказался рискованным малым, службистом и карьеристом. Ведь такой возможности он ждал всю жизнь. Под его управлением Atlantic

преобразовался: лейбл теперь вкладывался с риском в новые неизвестные таланты, а 1991 год даже закончил с убытками впервые за всю свою историю. Но все ставки окупились: к 1994 году доход утроился. Моррис занялся такими жанрами, которыми крупный шоу-бизнес традиционно пренебрегал: «жвачный» попсовый рэп или мейнстримное кантри. Среди шедевров Atlantic появились такие хиты, как «Rico Suave» Джерардо Мейя и «I Swear» Джона Майкла Монтгомери (в России эта песня более известна по версии группы Boyz II Men, прим. пер.). Он выработал энергичный, агрессивный управленческий стиль: выбивал большие бюджеты и личные компенсации. Он сталкивался лбом с теми, кто его контролировал, а если они сопротивлялись — добивался их увольнения. К концу 1994 года он с помощью Эртегона спланировал смелый корпоративный бунт внутри Time Warner, в результате которого стал тем, кем стал — топовым человеком в американской шоу-индустрии, контролировавшим почти четверть рекорд-рынка страны, долю с доходностью примерно в 2 миллиарда долларов, и которому подчинялись все американские уорнеровские лейблы: Warner Brothers, Atlantic, Elektra^[26].

Те, кто поднялся вместе с Моррисом, отзывались о нём как о человеке тёплом, открытом и очень харизматичном. Те, кто остались в стороне от этого головокружительного взлёта, критиковали его, сетуя на непоследовательность, упёртость и эго космических размеров. Только самые близкие к Моррису знали его лучшее качество: осторожный аналитический подход к решению проблем. Эта черта его личности тщательно скрывалась. Он казался эдаким балаболом с Лонг-Айленда, у которого всё от сердца. На самом деле у него был диплом университета Лиги Плюща и мозги, заточенные под цифры. Все бизнес-решения он принимал взвешенно, учитывая последствия. Хотя он страстно любил музыку, но, говоря об инвестициях в новых артистов, он говорил языком чётким, почти научным. Один его долговременный соратник говорил, что только много лет спустя понял: этот образ был не случаен, потому что для Морриса быть недооценённым — вариант сохранить власть. «Моррис походил на старого деревенского юриста, — говорил он. — Вам кажется, что вы его обыграли, обошли, но потом оказывается, что он вас просчитал на три шага вперёд»^[27].

Итак, сейчас 1995 год. Моррис идёт по коридору на встречу с главным шефом Warner Music Майклом Фуксом. Чувствует себя несокрушимым: на дворе июнь, а у него уже, судя по цифрам продаж, намечается альбом года. А именно — «Cracked Rear View» колледж-рокеров Hootie & the Blowfish. Команда стала суперзвездой студенческих кампусов благодаря публике, носящей шорты до колен и играющей в сокс. Продажи уже около 8 миллионов, а хит «Only Wanna Be With You» как будто специально придумали для магазинов Gap.

Hootie & the Blowfish до этого никоим образом не считались верняком. Все уорнеровские директора по артистам и репертуару их отвергли^[28]. Почти все охотники за талантами на крупных лейблах считали, что Hootie & the Blowfish по сути своей — совершенно безликая барная группа, плохо выглядящая на сцене и не умеющая сочинять толковые песни. Моррис так не считал. Хотя, может быть, и соглашался, и принял это как данность, но решил, что это всё не имеет никакого значения. Для него самым важным представлялось то, что популярность группы растёт, распространяясь от Университета Южной Каролины по всей стране.

Этот урок он выучил много лет назад, ещё на первой своей работе в Laurie Records,

когда из музыканта он превратился в управленца. В новой должности он обязан был внимательно относиться к цифрам продаж, правда, тогда, в 60-е, следить за ними было не так просто. Магазины не очень охотно делились статистикой, а даже если и готовы были делиться, всё равно — в докомпьютерную эпоху собирать и сортировать данные от тысяч продавцов по всей стране не представлялось возможным. Из-за этого чарты *Billboard* не считались особенно надёжными, как и статистика проигрываний треков в радиоэфире. Индустрия страдала от банального взяточничества и скандалов, с ним связанными, но даже если никто никому взятки не давал, то диджеи все равно ставили то, что нравилось им самим. В Laurie предоставить Моррису нужные цифры мог только один человек: «офисный планктон», бесконечно далёкий от гламура шоу-бизнеса, то есть тот, кто принимал заказы.

Моррис его преследовал, как приведение. Как только лейбл получал крупный заказ (по меркам Laurie — это всё, что больше коробки с сотней пластинок за один раз) Моррис требовал информацию: кто разместил такой заказ, сколько точно копий им нужно и почему. Менеджеров это сбивало с толку, разве Моррис не должен быть в каком-нибудь клубе, выискивая там очередного Джими Хендрикса? Зачем он торчит тут, в офисе, и донимает работника операционного отдела? Но для Морриса этот работник, принимающий заказы — самый важный. Ведь как можно понять, что продавать народу, если ты не знаешь, что народ покупает?

В то время в списке артистов Laurie фигурировали Music Explosion — обычная, ничем не примечательная гаражная группа из Менсфилда, штат Огайо. У них вышел семидюймовый сингл с дрянной двухминутной версией песни 1964 года, эпохи британского вторжения, под названием «Little Bit O'Soul». Моррис на всю жизнь запомнил другое название пластинки: Laurie 3380, каталожный номер, по которому принимающий заказы отслеживал её продажи. Продавалась пластинка везде плохо за одним исключением: магазинчик в маленьком городке Камберленд, Мэриленд. При очередном учёте выяснилось, что оттуда поступил ничем не объяснимый заказ на два ящика пластинок. Морриса это сильно удивило. Он взял у сотрудника, принимающего заказы, телефон клиента и вскоре уже разговаривал по межгороду с владельцем магазинчика в Камберленде. Тот поведал, что местный диджей настолько часто ставит эту запись в эфир, что эта проходная песня стала локальным хитом. И вообще-то владелец магазинчика хотел бы заказать еще две коробки сингла, потому что те две коробки Laurie 3380 почти распроданы.

Что такого особенного в этом Камберленде, штат Мэриленд? Да ничего. Город с населением 30 тысяч человек в Аллеганских горах, такой штатовский Мухосранск. Может быть, «Little Bit O'Soul» была какой-то выдающейся? Никакой она не была выдающейся, тоска зелёная. Но Моррис почувствовал, что то, что хорошо слушали в шахтёрском городке на западе Мэриленда будут, наверное, хорошо слушать везде. Он давил на маркетинг Laurie, чтобы те усилили продвижение песни, и вскоре, действительно, диджеи страны стали ставить сингл в прайм-тайм. К концу 1967 года «Little Bit O'Soul» оказался на втором месте чарта *Billboard* — было продано более миллиона экземпляров Laurie 3380.

Моррис хорошо запомнил свой первый золотой диск. С тех пор маркетинговым исследованиям он доверял больше, чем экспертному мнению, и иногда даже больше, чем

собственным ушам. Пускай все остальные директора по артистам и репертуару ходят по ночным клубам и влюбляются в демозаписи. Пускай пытаются угадать тренды и обманывают себя тем, что якобы нашли завтрашних звёзд. Отныне Моррис разведывает всё через «продавца», принимающего заказы.

И двадцать семь лет спустя он действовал так же. В случае с Hootie & the Blowfish ему даже не требовалось их слушать — надо было только взглянуть на отчёты магазинов обеих Каролин, где группа продавалась даже лучше, чем артисты, знаменитые на всю страну. Моррис полагал, что провинциалы, слушающие безвестную барную команду из Каролины уловили в этой музыке что-то такое, что ускользнуло от его умных коллег, специалистов по A&R. Вскоре оказалось, что он прав.

Конечно, при таком подходе подразумевается, что качество музыки и популярность — одно и то же. Другими словами, какой альбом лучше продаётся — тот, значит, и есть самый лучший, по определению. Иногда это даёт неожиданные результаты. Например, для менеджера корпоративного лейбла лучший альбом 1967 года — это не «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» и не «Are You Experienced», а «More of the Monkees». Лучший альбом 1975 года — не «Blood on the Tracks» (Боба Дилана, прим. пер.) или «Tonight's the Night» (Нила Янга, — прим. пер.)» но «Лучшие хиты» Элтона Джона. Лучший альбом в 1993 году — не «Enter the Wu-Tang» или «In Utero», а саундтрек «Телохранителя». Так что в 1995 году лучший альбом — это, получается. «Cracked Rear View». Критики могут вопить, протестуя, но люди этот альбом купили, а для Time Warner только это и важно.

То, что Моррис получал точную информацию от менеджера по продажам, не означало, что он ничем не рискует. Популистская экономическая логика часто заводила его на опасную территорию. Он пошел дальше, действительно очень далеко, в другую культурную вселенную по сравнению с Hootie и командой: то есть начал переговоры о покупке 50% акций лейбла Interscope Джимми Айовина. Айовин — лучший друг Морриса. Хотя тот жил в Лос-Анджелесе, они с Моррисом часто виделись, а созванивались вообще по нескольку раз на дню. Моррис познакомился с ним, когда продюсировал Стиви Нике для Atlantic, и в сотрудничестве с Айовином получился большой хит «Edge of Seventeen». Дальше он выпустил альбомы U2 и Тома Петти, которые в 80-е звучали из каждого утюга. Айовин — невысокий и энергичный. Всегда носил выдающуюся вида бейсболку — Моррис за десять лет дружбы увидел его без кепки только один раз. Иногда с Айовином было трудно, но Моррис, прирождённый политик, умел с ним управляться. Однажды на встрече с Майклом Фуксом, шефом Морриса в Time Warner, начальник похвастался тем, что у него-де многогранный подход, и даже гордо назвал себя «Майклом Джорданом бизнеса». Язвительный Айовин тут же отбил: «Ага, для нас ты Майкл Джордан бейсбола»^[29].

Но Айовин нужен был не за этим, а из-за своей потрясающей интуиции, причём как продюсерской, так и «охотника за талантами». Он абсолютно точно угадывал будущие хиты, а в поп-музыке разбирался просто как какой-то колдун-ясновидящий. Он умел, по выражению Морриса, «заглядывать за углы». Он разбирался во всяких подземных, скрытых течениях культуры и улавливал новые тренды лучше всех — никто из знакомых и коллег Морриса так не умел. Позже он станет завоёвывать новый рубеж: жёсткий гангста-рэп.

Как всегда говорил Эртегюн, узнать, что популярно, возможно только поняв

афроамериканскую культуру. Джаз, блюз, соул, ритм-н-блюз, рок, фанк, диско, техно, хаус, электро и рэп — у всего этого корни в негритянских трущобах Америки.

В последнее время жизнь в этих местечках совсем ухудшилась. Распространение крэка достигло масштабов эпидемии, из-за этого в начале 90-х пошла страшная волна преступлений и даже убийств. Начались полицейские облавы, налёты, репрессии, которые привели к бунтам 1992 года в Лос-Анджелесе. Это была настоящая война городских бедняков: более пятидесяти человек погибло, тысячи домов сровняли с землёй.

Айовин и Моррис считали, что будущее поп-музыки — именно там. В 1992 году они послушали промо-копию альбома Доктора Дре «The Chronic». Это альбом с проблемной тематикой, жёсткий, цепляющий ухо, полный хитов, отменно звучащий, но тексты его были откровенны до нецензурности настолько, что ни один мейджор не хотел с таким материалом связываться. Моррис с Айовином тут увидели перспективу и договорились о встрече с Сьюджем Найтом, генеральным директором лейбла Death Row Records, на котором вышел «The Chronic». Встреча, запланированная буквально через пару недель после восстания, проходила в лос-анджелесском ресторане Ivy, знаменитом не столько кухней, сколько звёздными владельцами. Сьюдж пришёл одетым в безразмерную белую футболку и кроваво-красную бейсболку набекрень. Он с трудом втиснул свою тушу в кресло. Напротив сидели Моррис и Айовин, впечатлённые, радостно возбуждённые и, не исключено, слегка испуганные. Утром Айовин придумал план убеждения Сьюджа. Айовин должен встать и принести извинения, потому что ему надо на секунду отлучиться помыть руки. Пока его нет, Моррис говорит Сьюджу, что Айовин — гений. На середине встречи план осуществили. «Сьюдж, послушай, — сказал Моррис, показывая на пустующее кресло Айовина. — Этот парень — самый настоящий гений». Моррис не избегал преувеличений, чтобы продать, «впарить» что-нибудь, но здесь он говорил от чистого сердца. В принципе, у каждого может получиться хит, может повезти, что даже два. Но у Айовина-то их десятки! Это человек исключительно редкого таланта. Встретишь такого — хватай за шкуру и трясись, пока у него идеи не закончатся или пока он дух не испустит. У самого же Морриса если и был секрет — он, впрочем, всегда утверждал, что никакого секрета у него нет, но если б был — то это особая комбинация личных качеств, которая позволяла удерживать около себя артистов и менеджеров годами, иногда и десятилетиями.

Такую репутацию Моррис создавал годами. Он очень хорошо знал, что менеджеры его уровня в глазах людей — это проходимцы с хорошо подвешенным языком. Он знал многих, кто вполне соответствовал этому расхожему образу, но также он заметил, что, в конце концов, все жулики-проходимцы оказываются никому не нужными, и вскоре их забывают. Запутать неискушенного артиста и вынудить его подписать невыгодный для него контракт — это, конечно, принесёт кое-какие барыши, но слухи распространяются очень быстро, и уже очень скоро тебе не будут перезванивать. Музыканты — они же сплетники. Более того, они ещё сами умеют врать без зазрения совести. Дай самый щедрый контракт — всё равно будет жаловаться на каждом углу. Заслужить репутацию честного — единственный способ не вылететь из игры. Вечный закон шоу-бизнеса: «Главная тайна жизни: откровенность и честность. Если смог их подделать — всё в порядке».

Сьюджа Кинга получилось убедить. Он тоже был настоящим, неподдельным. Death

Row заключила контракт с Interscope, Time Warner — дистрибьютор. Эта сделка работала на будущее: Снуп Догг, Доктор Дре и Тупак в следующие годы не покидали радиоэфир, а альбомы вроде «The Chronic» и «Doggystyle» — вечные бестселлеры из бэк-каталога. А вот там-то и водились настоящие деньги: целое поколение перешло с винила на CD — то есть каждый раз, когда какой-нибудь чувак из Висконсина покупал новый, цифровой экземпляр «Physical Graffiti», Моррис получал денежку. Богатство Морриса росло, но он предпочитал не «светиться», особенно в прессе, в отличие от Эртегюна, который ухлёстывал за старлетками и тусовался с Миком Джаггером, и от Айовина, энергичного и болтливового, который всем своим видом давал вам понять, что сейчас вот рядом с вами гений. В музыкальном бизнесе Моррис был знаменит, но вообще мир его почти не знал, а отношения с прессой всегда оставались ледяными. Он сам почти не давал интервью и у подчинённых своих этого не поощрял. Его, разумеется, невозможно упрекнуть в излишней застенчивости. Он просто знал бизнес и понимал, что в первую голову нужно продвигать артистов. Айовин, Сьюдж и другие могли попадать в заголовки газет, Моррис же выписывал чеки.

Но такая сделка, как Interscope с Death Row не могла не стать инфоповодом. Лейбл запалил огонь, и продажи альбома «The Chronic» превзошли самые смелые прогнозы даже самого Морриса, а Дре и Снуп Догг превратились в долгоиграющих доходных звёзд, каковыми до сих пор и остаются. «Грозный» Снуп Догг сочинял весёлые шутки и отличные «хуки» для песен. Дре — это настоящий Фил Спектор хип-хопа, породивший целый клан в поп-музыке, который может существовать десятилетия. А ещё был Тупак. Под мудрым руководством Сьюджа этот бывший студент театрального, вышедший из политически озабоченного андеграунда, занял угрожающую позицию «да пошли все нахер». Такой даже в списке Death Row стоял особняком.

Снуп похож на сурка, Дре — это такой Господин Жаба из детских книжек, а Тупак — он настоящий красавчик. И «хуки» его песен бессмертны. Сдержанная, тонкая манера «читки» и фразировка. Он сочинял откровенные, подчас очень резкие тексты, но проглядеть его было невозможно. Его фэны составляли армию.

Талант стоил дорого. К 1995 году внушительная часть дивидендов, выплачиваемых акционерам Time Warner — то есть таким господам-республиканцам с двойными подбородками и в дорогих костюмах-тройках — поступала от банды чёрного хулиганья, которые «читали» рэп про убийства сутенёров и продажу крэка. Причём все эти песенные злодеяния брались не из головы и жили не только в песнях. На самом деле Сьюдж — условно осуждённый, Снупа Догга подозревали в убийстве, Тупак попал в тюрьму за изнасилование фанатки.

Такое вот не слишком красивое пересечение здоровой корпоративности с огламуренными преступниками привлекли внимание самозваных хранителей семейных ценностей, которых сильно озаботило то, что этот развратный рэп подорвёт моральные устои народа. «Крестовый поход морали» бесстрашно возглавил Билл Беннет, бывший помощник Рейгана по вопросам образования.

Беннет, лоснящийся неоконсерватор, был энергичным борцом за культуру и совершенно фантастическим мудаком. В администрации Буша-старшего он служил наркоцарём всей страны, отвечавшим за антинаркотические меры, которые как раз нацелены были на ту среду, из которой вышли все эти рэпперы. Беннет нашёл союзника в

лице Синтии Делорес-Такер, борца за гражданские права чернокожих, которая несколько десятилетий назад маршировала рука об руку с Мартином Лютером Кингом. Вдвоём они призвали Time Warner продать свою долю компании Interscope и вообще этим жанром не заниматься. Беннет стал выступать в эфирных СМИ, на кабельных каналах и писать язвительные передовицы в крупных газетах. Такер купила 20 акций Time Warner, и это дало ей право прийти на собрание акционеров, где она в самый неудобный момент попросила управляющих вслух зачитать акционерам какой-нибудь самый откровенный текст песни из репертуара лейбла Death Row. Они, понятно, отказались. После выступления Такер, Генри Люс III, наследник состояния журнала Time и председатель совета директоров компании, заплодировал^[30].

Беннет и Такер критиковали артистов, лейбл, вообще всю корпорацию и управляющих. Им даже удалось запустить кампанию по поводу рэп-текстов, причём их поддержал Боб Доул, в то время возможный кандидат в президенты США от Республиканской партии. За две недели до запланированной встречи Морриса с Фуксом, Боб Доул вызвал Морриса лично явиться перед собранием финансирующих Республиканскую партию.

«Руководителям Time Warner я хочу задать только один вопрос: этим ли вы хотите завершить свои карьеры? — спросил Доул. — Вы уверены, что должны портить наш народ, детей наших, ради наживы вашей корпорации?»^[31]

Ответ был «да», по крайней мере, на первый вопрос. Карьера Морриса никогда не выглядела так круто, как сейчас, и если успех — это внедрить рэперские «маззафаки» в лексикон школьников, значит так тому и быть. Опытный Моррис до этого не раз и не два выдерживал подобные яростные наезды по политической линии. Ещё только по приходу на Atlantic, он подписал и выпустил группу 2 Live Crew, мощный квартет, чей хит стрип-клубов «Me So Horny» («Я хочу е...ся») сильно удивил всех, включая Морриса, тем, что стал мощным анде-граундным хитом. «Me So Horny» (сингл из альбома «As Nasty As They Wanna Be») — это первое и пока что единственное музыкальное произведение, запрещённое в США на основании непристойности. Моррис подписал контракт с 2 Live Crew как раз в разгар скандала и выпустил их следующий альбом, «Banned in the U. S. A.», включавший бессмертный сингл «Face Down Ass Up» («Мордой вниз, жопой вверх»). Скандалы приходят и уходят, а роялти капают всегда. Так что Моррис находился в полной уверенности о том, что хулители Death Row вскоре найдут новый объект нападок, как это было с 2 Live Crew. Сейчас будет то же самое: все эти скандалы по поводу морали утихнут, а Моррис продолжит заниматься своим делом. Как и раньше, Моррис решил выждать. Хотя он редко давал интервью, но фотографировался часто. Среди фото есть одно, где он со своим новым любимчиком. Фото стоит в рамке на рабочем столе: чёрно-белый снимок с вечеринки, где он, маленький, зажат между Сьюджем и Снупом, улыбается рядом с Тупаком. Его глаза горят счастьем^[32].

Если уж Time Warner выдержал «Face Down Ass Up», то выдержит и «Gin and Juice». Благодаря таким громким артистам, которых нашёл Моррис, Warner Music теперь стала лидером рынка звукозаписи, самым успешным из Большой Шестёрки. Моррис, ставящий на качество, полагал, что такое положение компания способна сохранять долгие годы. Важно было побеждать, и, конечно, Майкл Фукс с его майклджордановским величием смотрел на это так же. Так что тогда, в 1995-м, входя в кабинет босса и закрывая за собой

дверь, Моррис ощущал прилив оптимизма. Он даже думал, что сейчас его повысят до начальника всего мирового музыкального подразделения.

Встреча продолжалась две минуты. Interscope — это чересчур. Слишком много проблем. Time Warner от него избавится. А Моррис — уволен.

ГЛАВА 4

С окончанием государственного финансирования команда Фраунгофера отправилась по промышленным выставкам Европы и Америки, чтобы продвигать свой стандарт mp3. Они сделали себе специальный стенд с брошюрами и возможностью демонстрации технологии в работе, но никого это особенно не интересовало. Они старались привлечь внимание потенциальных клиентов, но слышали от них всё то же самое: mp3 — это «слишком сложно». В том же выставочном пространстве напротив их стенда стоял стенд mp2, в три раза больше, и там народ толпился постоянно. Philips провела отличную работу: вложились в продвижение своего продукта и подорвала конкурентов.

В честных тестах-прослушиваниях mp3 неизменно побеждал. Правда, Фраунгофер уже не мог никого пригласить участвовать в этих тестах, потому что ими занималась MPEG, то есть результаты были известны заранее. Стандартизация компьютерного «железа» понизила значимость экспертной оценки Харальда Поппа, так что Бранденбург поставил его на продажи. Попп рассказывал потенциальным клиентам про мифы о «сложности» и о «политической» подоплёке решений MPEG, но это звучало как обычные оправдания.

В конце концов команду спас парень по имени Стив Чёрч^[33]. С ним Грилл познакомился на выставке в Лас-Вегасе. Чёрч, тогда бывший генеральным директором стартапа Telos Systems, раньше вёл ток-шоу на радио и работал студийным звукоинженером. Рынок цифровых аудиоформатов он рассматривал с точки зрения эфирного вещания. Он, как Бранденбург и Грилл, не доверял MPEG, потому что уже видел, как «незаинтересованные» члены комиссии принимают нужные решения. Он согласился провести честное и объективное соревнование-прослушивание mp2 и mp3, и результаты его сильно удивили.

Mp3 оказался гораздо, гораздо лучше! Вскоре после демонстрации Чёрч вернулся в офис своей компании в Кливленде и там устроил этот же эксперимент на новенькой цифровой телефонной линии. Материалом для теста послужили оцифрованные песни Steely Dan, группы, которую любили и в Огайо, и в Баварии. Telos стал — и долгое время оставался — единственным покупателем в промышленном масштабе. Чёрч заказал несколько сотен mp3-конвертеров Zephyr — коробки размером с видеомагнитофон, которые передавали потоковое аудио, «стрим», в реальном времени. После чего он развернулся к своему самому крупному клиенту, НХЛ, которому он эту технологию лицензировал.

Здесь наконец-то судьба улыбнулась изобретателям. Дело в том, что среди демонстрационных записей из экзотической фонотеки Бернхарда и Грилла оказалась и игра Профессиональной хоккейной лиги Германии, а для кодировщиков разрозненные хлопки в ладоши всегда представляли большую трудность, особенно если аплодисменты звучали на фоне изменчивого звукового ландшафта: скрежет коньков по льду и brutальные, ломающие кости, столкновения игроков. А в этом сэмпле, предложенном в качестве примера, как раз звучало то, что происходит на арене, а потом — пара секунд равнодушных аплодисментов. Грилл слушал запись сотни раз, выделял ошибки

оцифровки и вместе с Бранденбургом исправлял их. НХЛ, Национальная хоккейная лига США, оказалась идеальным клиентом в том смысле, что mp3 как будто был специально «заточен» под шум хоккейного матча.

Но Лига выдвинула определённые технические требования. На то, чтобы устройства им соответствовали, ушло несколько месяцев. К тому времени, когда устройства отгрузили заказчику, в конце 1994 года, хоккеисты забастовали. Укороченный сезон этого года начался только 20 января 1995 года, и эта дата — начало mp3-революции в Северной Америке. Никто не считает эту быструю игру на льду пионером цифрового аудио, но когда в том году первая шайба упала на лёд, болельщики Blackhawks и Red Wings оказались, сами того не подозревая, самой передовой аудиторией в мире.

Только после решения 1995 года в Эрлангене доход от продаж стал поступать в Фраунгофер — как раз вовремя, чтобы спасти команду разработчиков mp3. Коробочки Zephyr экономили радищикам тысячи долларов в час, которые без них были бы потрачены на трансляцию через спутник. Также ими оборудовали каждую ледовую арену Северной Америки. Доходы Telos возросли в четыре раза, а Стив Чёрч стал ярким защитником этой технологии. Вскоре он уже вёл переговоры со всеми главными лигами Северной Америки. Но Фраунгофер получал лишь малую долю. По соглашению с Чёрчем они получали доход с единиц, а стадионов, которым продали оборудование, было несколько сотен. Формат mp3 жил, но, чтобы зарабатывать не только на еду, но и получать нормальный доход, этой технологии требовалось намного больше лицензиатов.

Бранденбург считал, что надо пробиваться к индивидуальному потребителю. В начале года по его указанию Грилл за пару месяцев написал программу для ПК, которая создавала и воспроизводила mp3-файлы. Свой продукт он назвал Level 3 encoder, или сокращённо L3Enc. Программа, полностью помещавшаяся на трёхдюймовую дискету, представляла собой совершенно новый принцип дистрибуции: пользователь сам на своём домашнем компьютере мог создавать и прослушивать mp3-файлы.

Для любителей слушать музыку дома адекватная технология была уже на подходе: представленный в конце 1993 года мощный процессор Pentium от Intel первым смог воспроизводить mp3 без задержек. К тому же новое поколение жёстких дисков обладало огромной по тем временам памятью: гигабайт мог хранить примерно 200 песен, Самым главным ограничением до сих пор оставался процесс кодировки. Из-за навязанного MPEG громоздкого фильтра MUSICAM даже лучший Pentium «риповал» один компакт-диск целых шесть часов.

В Фраунгофере никто толком не понимал, что делать с L3Enc. Совершенно чудесная программа, венец десятилетних исследований, сжимавшая 12 компакт-дисков в один и не обременённая никакими авторскими правами^[34]. С другой стороны, скоростные ограничения оцифровки делали её громоздкой. После определённых дискуссий внутри коллектива, Бранденбург принял менеджерское решение: чтобы продвигать mp3, Фраунгофер должен просто раздавать L3Enc. Выпустили тысячи дискет, их раздавали на выставках в конце 1994 и 1995 годов. Бранденбург всячески советовал членам команды распространять дискеты среди друзей, родных, близких и даже конкурентов.

Тем временем Попп продолжал время от времени продавать кодирующие устройства, которые приобретали в основном любопытные учёные и профессионалы эфирного вещания. Но двери были открыты для всех, кто хотел зайти, и вот тем же летом они

познакомились с еще одним бедствующим предпринимателем, бывшим оптоволоконным техником, ставшим музыкальным импресарио, по имени Рики Адар. Как и Зайтцер, Адар пестовал идею «цифрового музыкального аппарата». Адар верил, что через пару лет музыку можно будет загружать из интернета, а про компакт-диски можно будет вообще забыть за ненадобностью. Но всё упиралось в размер аудиофайлов: их нужно сильно сжимать. Понятно, что Фраунгофер именно над этой проблемой и работал много лет. Тем не менее, когда Адар ехал к ним в офис, он не ждал многого. Благодаря прошлому своему опыту со сжатием аудио, он и теперь ожидал услышать от mp3 оловянную, ни на что не годную фигню.

Вместо этого он услышал, что при двенадцатикратном сжатии музыка с CD воспроизводится практически совершенно.

MP3 явился каким-то чудом, необъяснимым с технической точки зрения. Целый альбом занимает всего лишь 40 мегабайт! Какое будущее, забудьте о нём — ведь уже прямо сейчас можно создавать цифровой музыкальный аппарат!

«Вы хоть сами поняли, что вы сделали? — вопрошал Адар Бранденбурга после их первой встречи. — Вы же убили музыкальную индустрию!»

Бранденбург так не считал. Ему казалось, что mp3 очень хорошо и естественно встроится в музыкальный бизнес. Вопрос только в том, чтобы показать экономическую выгоду нового формата. Адар, однако, понимал всё гораздо лучше. С его идеей музыкального аппарата ничего не получалось, потому что он не мог получить лицензии. Музыкальная индустрия боялась, что адаровский цифровой музыкальный автомат уничтожит продажи физических носителей, и последние два года он только и слышал, что «нет» и «нет». И он всё объяснял Бранденбургу доводы рекорд-компаний: что компакт-диски приносят огромную маржу, доход, что они невероятно скупы насчёт интеллектуальной собственности, что они спокойно относятся, а точнее, сознательно не хотят ничего знать ни про интернет вообще, ни про будущие технологии звукозаписи в частности. Адар потратил много времени, пытаясь внедрить свой принцип цифрового музыкального автомата, но у него ничего не вышло. Музыкальную индустрию стриминг не интересовал — она была прочно замужем за компакт-диском, и в горе, и в радости.

Команда Фраунгофера уже поняла, что эта индустрия противится любым переменам. В октябре 1994 года Попп вскоре после того, как ему поручили заниматься продажами, как-то ухитрился попасть на встречу к Bertelsmann Music Group (BMG, ныне — Sony/BMG, — прим. пер.), одним из мейджор-лейблов Большой шестёрки. Именно тогда Попп впервые напрямую вышел на рекорд-индустрию. Попп кратко обрисовал своё предложение, руководители BMG его послушали, покивали сулыбкой и напомнили на выходе сдать пропуск охране.

В каком-то смысле назначение Поппа заниматься продажами выглядело как естественное решение. Из всей фраунгоферовской команды только он умел составить приятную компанию. Темноволосый, с бородой, очень красивый. Носил очки, хорошо одевался. Голос его звучал глубоко и солидно. Но, не смотря на всё это, он всё-таки инженер, и искусство продаж — это не его. Короче говоря, в чём Фраунгофер реально нуждался — это в настоящем «продажнике», в том, кто просто будет приносить сделки. И такой нашёлся почти случайно.

Звали его Анри Линд, он работал менеджером по лицензированию во французском

конгломерате Thompson SA^[35]. Там он всю свою карьеру занимался переговорами. Как и AT&T, Thompson выступал корпоративным спонсором mp3-проекта, в который компания к концу 1995 году вложила уже более миллиона долларов. На самом деле Thompson независимо от всех получил базовые патенты, то есть им принадлежала львиная доля в будущих доходах. Но в головном офисе Thompson в Париже ни у кого не было даже самого общего представления, во что реально они вложились. Линда командировали в Эрланген и ждали обратно с отчётом о том, как обстоят дела.

Он начал, по его словам, «необременённым знаниями». Инженерного образования он не получал, математику не знал, колонки паять не умел, и вообще в эту командировку его отправили только потому, что он знал немецкий язык.

Когда команда Фраунгофера старалась ему объяснить принцип этой технологии, рассказывая про систему координат, хранение битов и полифазные квадратурные фильтры, он кивал головой и улыбался. Но в отличие от менеджеров ВМС он сразу понял, что эти инженеры достигли совершенно замечательной цели: они сделали компакт-диск устаревшим.

Но, может быть, ещё более замечательным оказалось то, что команда совсем не умела зарабатывать на своем изобретении. Люди Фраунгофера очень понравились Линду, но он понял, что бизнесмены они никакие. Они — ученые. Рынок они не знали и не чувствовали, продавать не умели и уж точно не понимали, как можно зарабатывать на интеллектуальной собственности.

Только взглянув на договоры, которых было мало, Линд сразу понял, что даже их надо перезаключать на других условиях. Линд сообщил парижскому головному офису сногшибательные новости: никому особо не интересные шестеро немецких ботаников с помощью корпоративного бюджета на исследование и развитие нашли золотую жилу. Париж отреагировал скептически: если mp3 так прекрасны, то почему их никто не слушает? И, наверное, Линду следует и лазерные диски продавать тоже? Но Линд давил и давил, и в конце концов его начальство предложило: если вдруг ты найдёшь хоть одного-единственно-го клиента на mp3, то у тебя есть право лицензировать технологию. Также они ясно объяснили, что это — побочный второстепенный проект, и что он никоим образом не должен мешать повседневной работе Линда.

Линд, боец по жизни, не верил в подход MPEG («доход от комитета»), и он убедил команду Фраунгофера осуществить инновацию. Что они и сделали. В конце 1994 года Харальд Попп заказал партию особых чипов, декодирующих mp3. Теперь к ним можно добавить источник питания, припаять гнездо под джек для наушников, примитивную флэш-память и монтажную плату — так Попп заказал одному инженеру собрать корявый прототип первого в мире переносного mp3-плеера^[36].

Устройство получилось размером с кирпич, воспроизводило оно одну минуту музыки. Какую именно минуту? Естественным выбором стали бы Scorpions или Сюзен Ве га, но команда боялась, что перевод «Wind of Change» или «Tom's Diner» в mp3 станет нарушением авторских прав. Опасаясь реакции индустрии, которая и так их откровенно недолюбливала, команда выбрала оригинальную авторскую композицию одного из них. Юргена Херре, под названием «funky.mp3».

Другой вопрос вызвал длительную дискуссию: mp3-плеер Поппа — это его собственное оригинальное изобретение или просто применение запатентованной

технологии? Линд убеждал команду, что надо подавать патентную заявку, но они в конце концов решили, что mp3-плеер — это просто девайс для хранения данных, не более.

Посетителю стенда Фраунгофера на парижской выставке Audio Engineering Society в феврале 1995 года открылся бы захватывающий дух образ будущего музыкальной дистрибуции: программа-кодировщик mp3-файлов на дискете, домашний компьютер, чтобы эти файлы проигрывать и карманный плеер, чтобы везде слушать. В финансовой части это тоже впечатляло: дискета с ПО бесплатная, компьютеры развиваются и дешевеют, а карманный плеер может собрать любая фирма электроники, отчисляя небольшие деньги по лицензии за каждое устройство. Весь комплект играл тонко выделанный синтетический немецкий фанк.

Но интерес проявляли немногие. Что толку от этой техники, если музыкальная индустрия не хочет сотрудничать? Она выбрала mp2 и всё, вопрос закрыт. Конкурентам Фраунгофера попытка впарить столь сложную технологию конечному потребителю с домашним компьютером казалась полным безумием. На той же выставке в Париже один босс из Philips заявил Гриллу чётко и ясно: «Коммерческого mp3-плеера не будет никогда».

Формат mp3 попал в порочный круг: музыкальная индустрия не лицензирует эту технологию до тех пор, пока у народа не будет критической массы mp3-плееров, но и производители электроники не будут производить mp3-плееры без критической массы слушателей mp3.

Команда Фраунгофера начала понимать, что ни от кого не зависеть — это, конечно, очень приятно, но дохода независимость не приносит никакого. Им требовалась поддержка корпорации. Несмотря на участие Линда, Thomson уже больше не выказывал вообще никакой заинтересованности в проекте, AT&T тоже устранились после окончательного разочарования в Эрлангене. Так что команда начала обсуждать новую идею: заменить mp3 психоакустическим кодировщиком второго поколения — более быстрым, простым в использовании и без этого чёртового фильтра от MUSICAM. Бранденбург даже название придумал: NBC, Not Backwards Compatible (что-то вроде «без обратной совместимости»).

Название, конечно, — выпад в сторону MPEG, сигнал того, что Фраунгофер больше в этих их конкурсах красоты участвовать не будет. Со временем, правда, решили обиду не показывать и придумали более нейтральное имя: AAC, Advanced Audio Coding («Прогрессивное кодирование аудио»).

С самого начала Бранденбург привлёк корпоративных акционеров. Sony, AT&T и Dolby получили большие доли акций с чётким условием, что они будут «пробивать» AAC так же усердно, как Philips свой mp2. Политика или нет, но следующее создание Бранденбурга должно было получить широкую поддержку. Он приказал команде свернуть работу над mp3 и сосредоточиться на AAC. К проекту подключили молодую поросль студентов-выпускников, и вновь Джеймс Джонстон обеспечил поддержку. В то же время Бранденбург поручил Гриллу последнюю работу, связанную с mp3: плеер для Windows'95.

Он управился за месяц. Программу назвали WinPlay3, она так же помещалась на трёхдюймовую дискету. Грилл, который в основном писал программы для других инженеров, какими-то выдающимися дизайнерскими качествами не обладал. WinPlay3

выглядела как нелепый серый с голубым прямоугольник без возможности создавать плейлисты и редактировать названия песен, а пользовательский интерфейс безо всякой надобности воссоздавал монохромный ЖК-экран.

Последним штрихом стало название расширений файла. Согласно требованиям Microsoft, все файлы, совместимые с операционной системой Windows'95, должны иметь трёхбуквенное обозначение после точки. Из-за этого появились несколько странные расширения, вроде ``.jpg`` от Joint Photographic Experts Group и ``.gif`` от Graphics Interchange Format. Грилл настаивал на ребрендинге технологии. «Moving Picture Experts Group, Audio Layer III», разумеется, надлежало изменить на что-то получше, и к тому же с новым названием Фраунгофер отстроится от решений ангажированных комитетов. Но после обсуждения команда решила не отказываться от своего прошлого и использовать в качестве расширения ``.mp3``. Деятельность Стива Чёрча в США по продвижению подразумевала, что у команды существует нечто, похожее на бренд. Фраунгофер также понимал, что MUSICAM кодирует файлы для Windows, используя расширение ``.mp2``. Это означало, что команда получила от MPEG неожиданный большой подарок: несмотря на то, что два формата развивались параллельно и ожесточённо конкурировали, из-за цифр в названии формата можно было сделать вывод, что mp2 — предшественник mp3, технологии более современной и совершенной. Такое недоразумение сыграло на руку Фраунгоферу.

В июле Грилл доделал программу и стал распространять её на дискетах в виде *crippleware* — «недоразвитого ПО», демо-версии с урезанными возможностями. WinPlay3 проигрывала двадцать песен, после чего самоуничтожилась, подобно сообщению из сверхсекретной организации. Для того, чтобы программа работала дальше, нужно было выслать во Фраунгофер деньги за регистрацию и через какое-то время получить серийный номер. WinPlay3 вышла в августе, и Грилл ожидал, что продажи как-то пойдут.

Они не пошли никак. Это Бранденбург и Грилл обсудили с Линдом. Они поняли проблему, кто станет покупать плеер, на котором нечего слушать? Прежде, чем продавать mp3-плееры, им надо было собрать критическую массу mp3-файлов. А чтобы их накопить, сперва надо было продать кучу кодировщиков. А чтоб их продать, нужен был mp3-плеер, который никто не будет производить, пока нет кучи файлов.

Замкнутый круг. Но Бранденбург не сдавался. Что делать с технологией, зашедшей в тупик? Правильно: снизить цену. Поначалу лицензия на кодировщик продавалась по \$125 за штуку, и продажи были нулевыми. К середине 1995 года, проконсультировавшись с Линдом, её снизили до \$12,50. А к концу 1995 года цена лицензии упала до \$5. Раз обжегшись на MPEG, Бранденбург не покладая рук трудился и пробивал свою технологию повсюду.

Наблюдая за Бранденбургом, Линд менял свое начальное впечатление о нём. Бранденбург — это не просто учёный; под внешностью ботаника билось сердце толкового бизнес-стратега. Продавец он, разумеется, был никудышный. Он не умел распалить интерес в потенциальных покупателях, а все его представления о маркетинговых материалах сводились к брошюре, набитой инженерными данными. Но он мыслил стратегически, умел делегировать полномочия и прекрасно представлял себе своё место на рынке. Он неустанно трудился. Он обладал чутьём на новые возможности.

Первый mp3-вебсайт заработал в конце 1995 года. В левом верхнем углу красная «звёздочка» кричала 'neu!' (нем. «новый», — прим. пер.)^[37]

Под ней на белом фоне (вручную кодированный гипертекст) — полдюжины голубых ссылок на скачивание версий L3Enc-кодировщика для DOS, Windows и Linux. Для Apple ничего не предлагалось: Бернхард и Грилл сочли программы этой компании слишком громоздкими, а пользовательский интерфейс чересчур уж опекающим пользователя. Ну и вообще, компьютер Macintosh занимал настолько крошечный сегмент компьютерного рынка, что не стоило время тратить на написание программы под него.

Ссылки на Фраунгоферовской вэб-страничке предлагали купить L3Enc по совершенно новой цене: ноль долларов. Но это L3Enc в демонстрационной версии с полным доступом к ПО. С приложением скачивался текстовый файл, в котором пользователя призывали делиться программой с другими и, если она понравилась, то «пожалуйста, присылайте 85 немецких марок в Fraunhofer IIS, Эрланген, Германия, почтой или факсом»^[38].

Бранденбург рассчитывал, что таким образом эту технологию получит широкая аудитория, и, может быть, попутно ещё получится заработать денег. Линда идея не убеждала, но он готов был следовать за Бранденбургом. Грилл вообще ни во что не верил — мало того, он чувствовал себя оскорблённым, считая, что они опустились до попрошайничества.

И его скептицизм по крайней мере на начальном этапе оказался оправданным. Кодировщик провалился, Фраунгоферу пришло крайне мало факсов с переводом. За всю свою жизнь программа L3Enc принесла дохода менее 500 долларов.

ГЛАВА 5

К 1996 году и Делл Гловер, и Тони Докери уже устроились в штат завода PolyGram. Хотя они всё ещё работали на упаковке, их начали обучать более квалифицированной работе, чтобы в случае чего они могли заменять других работников. Зачисление в штат и работа на полный день означали также увеличение базовой ставки почасовой оплаты труда, пенсию и, что гораздо важнее, возможность работать сверхурочно. Ставка теперь — 11 долларов в час. Если работать больше сорока часов в неделю, то она выростала до 16,5 долларов. У Гловера выходило более семидесяти часов, иногда по 12 часов кряду. На седьмой день он отдыхал, причём только потому, что заводские правила предписывали ему обязательно брать один выходной в неделю. Домой он приносил более тысячи баксов в неделю. Отличный заработок для неквалифицированного рабочего без образования. Но этих денег все равно казалось маловато, ведь надо столько всего купить!

Гловер отлично считал в уме. Он не планировал бюджеты и не вёл учёт расходов — гроссбук у него был в голове. В одной колонке — то, что зарабатывает. Ещё когда мыл посуду в ресторане, он умел быстро высчитывать заработок за конкретную неделю и конкретный год. В другой колонке — расходы на жизнь: плата за аренду, коммуналка, траты на еду. Вычешь одно из другого — получится сумма, которую Гловер может вложить в качественные вещи длительного пользования.

Первая покупка — гоночный мотоцикл. Исключительно благодаря переработкам, Гловер приобрёл Suzuki 750, повесил на него хромированные обода и инжектор. Он стал ездить с компанией местных мотоциклистов. Вместе они гоняли по просторному шоссе, окружавшему город. Каждый год в День поминовения эта компания отправлялась в Южную Каролину, в Миртл-Бич на Black Bike Week. От такого хобби мурашки по спине: мотоцикл, когда гонит в полную силу, ещё и с впрыскиванием азота может разогнаться до 200 миль в час.

Потом появился пистолет. Шелби, хоть городок и маленький, и южный, но совсем не безопасный. Шериф с подчинёнными занимались в основном наркоторсниками, бандами и бесконечными случаями семейного насилия. Гловер сам чуть не получил пулю в 15 лет: он стоял у подъезда дома родителей после ссоры из-за девушки, и в него выстрелили. К счастью, пуля прошла мимо, но он это, естественно, запомнил и с тех пор понимал, что у него могут быть враги. Пистолет его, Heckler and Koch 45-го калибра, стоил более 600 долларов плюс лицензия.

Далее — квадроцикл. Четырёхколёсный внедорожник отлично дополнял мотоцикл. По выходным Гловер не гонял на нём по шоссе, он «месил грязь» в компании местных чёрных и белых, примерно тридцати человек. Это были не байкеры, а другая тусовка, попроще. Они себя называли «The Quad Squat».

Затем появился автомобиль. Ведь Гловеру надо же было ездить на чём-то на работу. На мотоцикл не посадишь Докери, а джип Cherokee уже накатал почти 100 тысяч миль, и его надо было менять, причём желательно на что-то стильное. Для такого дела Гловер даже сберегательный счет открыл. А пока в старой машине добавил к стереосистеме сабфувер в багажнике.

И, наконец, компьютер. Байки, пушки и тачки — это хорошее вложение денег в вещи длительного пользования. Компьютер же в этом смысле — просто катастрофа и разорение. Подержанный компьютер не стоит ничего. Та машина, которую он купил в Sears в 1989 году, устарела ещё до того, как он выплатил за неё кредит. К 1996 году в попытке более или менее не отставать от развивающейся технологии он трижды полностью проапгрейдил системник.

К тому же нужна была периферия. Появились первые копировальные устройства компакт-дисков. Philips представил их в начале 1990 года по розничной цене в \$649. Та же самая компания, что наняла Гловера на завод, теперь предоставила ему возможность собрать домашнее «производство». Потому что пишущий CD-ROM за шестьсот баксов — это не просто хорошая покупка. Это — инвестиция.

Гловер мог его использовать, чтобы «нарезать» копии дисков из своей коллекции и продавать их друзьям. Если бы он был по-настоящему смел и дерзок, он бы мог «нарезать» диски, которые выносили с завода. Но связываться с ворованными дисками — риск. Того техника, на вечеринке у которого Гловер был в 1995 году, недавно уволили — кто-то из работников, неизвестно кто, донёс руководству про его незаконный диджейский сет.

Служба безопасности предприятия не смогла ничего доказать, но к доносу отнеслись крайне серьёзно и даже проверили техника на детекторе лжи. Тест он не прошёл и потерял работу. И не он один — Гловер знал многих, кого выгнали за воровство. Один временный работник, полный идиот, свой ворованный экземпляр оставил у себя в машине на приборной доске на всеобщее обозрение. Его задержали и обвинили в хищении имущества. На регулярных встречах с персоналом в PolyGram всегда ясно давали понять, что от воровства пострадают все и особенно рабочие. И, тем не менее, диски просачивались во внешний мир. Гловер не очень понимал, как именно это происходило, но когда он посещал блошинные рынки в выходные на парковках Шелби и окрестностей, он всегда мог найти утёкшие альбомы, причём за много недель до даты релиза.

Существовали также и другие сложности. Во-первых «резак» работал по нынешним стандартам крайне медленно — копирование диска занимало час. Во-вторых, спроса особо не было. Даже альбомы, утечки которых ждали, продавались по пять долларов — за такие деньги рисковать не стоило. Но если спрос был так себе, то музыка и того хуже. Через руки Гловера проходило только то, что выпускалось заводом, и эти альбомы были малоинтересны. Лейбл держал сильные позиции в сфере современной поп-музыки для взрослой аудитории; например, PolyGram тиражировал Стинга и группу Bon Jovi, но это на улице не пользовалось бы никаким спросом. Людям, которые покупают палёные диски из багажника автомобиля, не нужна копия еще не вышедшего «Теп Summoner's Tales». Они хотят «The Chronic», а этого у Гловера не было.

Так что от идеи пришлось отказаться. Гловер нарезал несколько видеоигр, изредка нарезал какие-то CD, но такие случайные продажи не окупали затрат. Как и за всё остальное, за «резак» он расплатился кредитной картой, и всякий раз, погашая растущий долг, очень сожалел об этой покупке.

Но, по крайней мере, платежи улучшали его кредитную историю. Для общества он был гонщиком, для рынка — «пиратом», для кредитных организаций — образцовым клиентом. Он работал на постоянном месте с нормальной зарплатой и ни разу не

пропустил ни одного платежа по кредитам. Он даже упросил свою маму выступить поручителем по его кредиту на покупку мотоцикла. Лоретта Гловер обожала сына. У неё ещё были две дочери старше Гловера, но он — её первый сын. Она знала, что, хоть по его виду такого не скажешь, он — мягкий, ответственный, исполнительный. Также она видела, как он интересуется техникой и поощряла этот интерес. Иногда, впрочем, её тревожили его суждения и вообще его взрослость. В 22 года Гловер переехал из родительского дома в небольшой трейлер, который снял за какие-то символические деньги. Несколько месяцев спустя к нему переселилась его девушка. Он и её убедил поддерживать его в бизнес-начинаниях. Во-первых, он, как отец и дед, стал подрабатывать мастером по ремонту. В Шелби мало кто разбирался в компьютерах, и Гловер решил, что вполне может этим заняться. В середине 1996 года он получал пять-шесть заказов в неделю. Трейлер превратился в склад сломанных игровых приставок и компьютеров, а кухонный стол (наверняка, к радости подруги) был завален инструментами и разобранной техникой на различных стадиях ремонта.

Вдобавок к этому он начал ещё разводить собак. В Шелби спросом пользовались породистые щенки питбуля, и за один помёт собаки с хорошей родословной можно было выручить больше тысячи долларов. У местного заводчика Гловер купил очень плодовитую суку и договорился о вязке. Через несколько месяцев у него уже были десятки щенков, живших в загончике во дворе. Гловер любил эту породу. Ему нравились эта мускулатура, поведение, злой внешний вид. Он так их любил, что ещё в 18 лет сделал татуировку: Смерть держит на цепи рычащего питбуля. Потом он ещё одну тату набил на другой руке — круговой узор вокруг сердечка.

Жизнь его — не слишком красивая картинка. Работает на фабрике, живёт с девушкой в трейлере во дворе родительского дома, в том же дворе — двадцать питбулей, по выходным или гоняет на мотоцикле по дороге, или на квадроцикле по полям. Свою девушку не осчастливил, набил идиотские татуировки и медленно, но верно увязал в долгах. Его любимая музыка — рэп и кантри, а жизнь — как будто смесь того и другого.

Но существовал интернет: практически дверь в другой мир. В трейлер Гловера интернет пришел прямо из космоса. Осенью 1996 года Hughes Network Systems^[39] представил первый широкополосный спутниковый доступ для пользователей. Делл Гловер подписался практически на следующий день. Скорость загрузки обеспечивалась до 400 килобит в секунду, то есть в десять раз быстрее самого лучшего dial-up-модема. Старые системы «досок объявлений» мгновенно стали никому не нужны, их заменила вселенная Мировой паутины, World Wide Web, где все были связаны друг с другом. Тони Докери тоже одним из первых оценил сеть — друзья вместе исследовали её. Докери умел находить в сети странные, удивительные и нелепые штуки. Гловер, человек привычки, искал что-то понятное, но, по правде сказать, сеть образца 1996 года представлялась ему скучноватой. Не было социальных сетей, электронной торговли, видео, Википедии. В то время типичная веб-страница — это недоделанное сборище мёртвых ссылок и мерцающий баннер «Under Construction» в гифках с полицейскими мигалками. У всех - уродливый дизайн и страшно неудобная навигация. Главный поисковик *Yahoo!* представлял собой коллекцию ссылок, набранных синим по белому.^[40] Читалось это так же увлекательно, как, например, бланк налоговой декларации.

Но настоящая жизнь, как друзья вскоре выяснили, происходила в других местах, а

именно в чатах. Особенно в *Internet Relay Chat*, созвездии личных серверов, на много лет опередившем корпоративные веб-каналы.

Перейти из Web в IRC — это как попасть из торгового центра с кондиционированным воздухом на рынок наркотиков под открытым небом.

Надо было создать «юзернейм» и присоединиться к одному из каналов, отмеченных символом решетки: #politics, #sex, #computers и так далее. Каналы почти не модерировались, и там было можно всё. Гловер и Докери «подсели» на общение в чатах. В иные дни, проведя в компании друг друга 14 часов, они после работы опять встречались в чате. Правда, в IRC Докери звался не Докери, а Jah Jah или иногда Stjames, а Гловер — Darkman или чаще ADEG, ник, созданный из его инициалов.

Их забавляла анонимность тогдашнего интернета (как вскоре выяснилось, мнимая). Изучая эту технологию, Гловер и Докери довольно быстро выяснили, что пользователей можно «пинговать» и проследивать их по адресам интернет-протоколов. IP-адреса напоминают старые почтовые ящики: хотя не всегда понятно, кто именно читает письма из ящика, но можно узнать интернет-провайдера и примерное географическое положение.

Конечно, существовали разные способы сокрытия IP. Продвинутые пользователи научились мистифицировать свое местоположение — они как будто бы выходили в чат из Антарктиды или Северной Кореи. Но Гловера и Докери это не волновало. Помимо прочего IRC привлекал возможностью общаться с незнакомыми людьми со всего света. Гловер никогда не оформлял загранпаспорт и вообще не выезжал с американского Юга. Для него даже штат Вирджиния, что на сто километров севернее, казался очень далёким.

А еще можно было обмениваться файлами. Со времен «досок объявлений» и Гловер, и Докери участвовали в этой субкультуре файлообмена взломанных программ. В реальности получить бесплатно программу или игру на дискете можно было не чаще, чем подарок на Рождество, но с IRC Рождество было каждый день. «Бот», запрограммированный скрипт, исполнял роль автоматического Санты, по требованию присылая вам «крякнутые» файлы. Спутниковая связь позволяла заполнить гигабайтный жёсткий диск пиратскими программами за несколько часов. Взломанные файлы назывались 'warez' — такое смешное искажение 'software' (программное обеспечение). Warez во множественном числе обозначало и субкультуру, и образ жизни. Вскоре Гловер стал проводить очень много времени в канале IRC #warez, слишком много, как он сам потом признал. Гловер стал интернет-зависимым до того, как это, что называется, стало мейнстримом. К мотоциклу, питбулям и Quad Squad прибавились онлайн-путешествия ADEG.

Позже он не вспомнит, когда он это заметил. Интернет обладал какой-то удивительной гипнотической способностью останавливать время. Может быть, в конце 1996-го или в начале 1997-го до Гловера дошла хорошая новость: обмениваться можно не только пиратскими программами, но и музыкой, причем канал «пиратки» растёт. Это озадачило Гловера: он прекрасно помнил, что на компакт-диске более 700 мегабайт. В уме он посчитал, что один CD ты будешь загружать почти час, и файлы займут процентов 70 памяти твоего компьютера. Как он понял, обмениваться пиратской музыкой технически возможно, но непрактично.

Но Гловер отправился в новый канал IRC, #mp3. Там, помимо тысяч юзеров,

разговаривавших на непонятном техническом языке вперемешку с хамскими, подчас расистскими, оскорблениями, он нашёл CD-музыку, каким-то образом сжатую в 12 раз. И эти warez-ребята, как оказалось, «раздавали» любую музыку, игры, журналы, фотографии, порнографию, шрифты — словом, всё, что подвергалось сжатию.

Себя представители этой субкультуры называли «The Warez Scene» или проще «The Scene», «Сцена». Они собирались в непостоянные команды, которые соревновались, кто первым выложит в сеть новый материал. Зачастую этот материал становился доступным уже в день официального релиза. А иногда, подвергнув хакерской атаке сервер компании или найдя не очень честных сотрудников/клиентов, можно было украсть ПО ещё до начала его официальных продаж. Такие утечки до релиза назывались «warez день-ноль», а умение регулярно их осуществлять возводило тебя в элиту цифровых пиратов.

В настоящее время «Сцена» смещала свой интерес с программного обеспечения на музыку, и именно их энтузиазм по отношению к mp3 разжёл безумный интерес к этой технологии. Первого пирата промышленных масштабов из «Сцены» знали под ником NetFraCk. В сентябре 1996 года он дал интервью *Affinity*, «сценическому» новостному бюллетеню, неофициальному изданию, которое, как самые первые «крякнутые» программы, распространялось обычной, «улиточной», почтой на трёхдюймовых дискетах.

Вопрос: Расскажите, пожалуйста, о вашей новой концепции раздач. Раньше разные группы распространяли ПО и игры, теперь — CD. Кому в голову пришла такая идея?

NetFraCk: Я размышлял о способе, которым можно раздавать музыку, но до последнего времени у меня не было адекватных технических средств для этого. В прошлом проблема заключалась в том, что в HD можно было распространять музыку только в формате WAV, а это файлы обычно огромного размера. Особенно обычная песня. Но мы убрали ограничения размера. Для сжатия музыки мы используем новый формат. Он называется mp3 [sic]^[41]

Используя фраунгоферовский кодировщик L3Enc, NetFraCk организовал новую группу, первую в мире команду цифровых музыкальных пиратов, Compress 'Da Audio, сокращенно CDA (название обыгрывало Windows-расширение для аудио-компакт-дисков, .cda). 10 августа 1996 года CDA выложила в IRC первое в истории «официальное» пиратское mp3, песню «Until It Sleeps» группы Metallica из альбома «Load». За несколько следующих недель образовалось множество конкурирующих команд, которые заливали в сеть тысячи украденных песен. Гловер об этом движении в то время ничего не знал. Он плохо себе представлял, что такое mp3, откуда они берутся и кто делает файлы. Он просто скачал взломанную программу Фраунгофера для mp3 и сделал mp3-ботам запрос на некоторые рекламируемые файлы. Через несколько минут на его жёстком диске оказалась маленькая фонотека.

Одна из песен — «California Love» Тупака Шакура, от которой никуда нельзя было спрятаться после смерти рэпера несколько недель назад. Гловер любил Тупака. У них на полиграмовском заводе как-то производилась партия альбома «All Eyez on Me» по особому дистрибуционному соглашению с Interscope, и Гловер эти диски упаковывал в

полиэтилен. Теперь он на своём домашнем компьютере слушал «California Love» в mp3: в интро речь Роджера Траутмена через «примочку» из дерьмовых колонок, потом луп, который Доктор Дре сделал из фортепианной мелодии «Woman to Woman» Джо Кокера. Наконец, оцифрованный и сжатый голос самого Тупака, как живого.

Эту песню, одну из своих любимых, Гловер слышал неисчислимое количество раз. Часто включал её в машине, по пути на работу с Докери. У него был диск, он сам делал пиратские копии. Теперь он мог сам сравнить оригинальное аудио и сжатый файл. Судя по динамикам компьютера, mp3 звучал в точности так как CD.

На работе Гловер участвовал в производстве CD для массового потребителя. Дома он производил их кустарным способом, потратив более \$2000 на CD-копировальщик и прочее «железо». Его доход зависел от постоянного спроса на товар. А если mp3 хорошо воспроизводит Тупака, сжатого в 12 раз, и если такого Тупака можно бесплатно распространять по интернету, то возникает вопрос: а на кой чёрт тогда вообще нужны компакт-диски?

ГЛАВА 6

Новую работу Даг Моррис нашёл почти сразу после увольнения из Time Warner. В июле 1995 года, то есть менее чем через месяц, его нанял Эдгар Майлс Бронфман-младший, генеральный директор алкогольной компании Seagram. Майлс — третье колено влиятельной монреальской семьи, которую называли «Ротшильды Нового света»^[42]. Бразды правления семейным бизнесом Бронфман принял в 1994 году и сразу начал его реорганизовывать, пытаясь превратить Seagram из скучного, хоть и очень успешного, продавца алкоголя в весёлого, хоть и крайне рискованного, заводилу мировой индустрии развлечений^[43].

Ничего хорошего это не предвещало. Бронфманы уже заходили на поле шоу-бизнеса, но без особого успеха. Отец Бронфмана-младшего, Эдгар-старший, некоторое время даже руководил MGM Pictures, пока его не сменил Кирк Керкорян. Дядя Бронфмана-младшего, Чарльз, много лет владел канадской бейсбольной командой Montreal Expos, но в итоге все обернулось грубым фарсом. Старшие братья Бронфмана ушли из этих сомнительных предприятий, получив урок о непредсказуемости и сиюминутной изменчивости шоу-бизнеса. Но свою мудрость они не передали Джуниору, который все-таки хотел поиграть в это. Сначала он, как Моррис когда-то, решил прославиться как автор песен. Бросил колледж и просто пришел в шоу-бизнес с улицы. Под псевдонимом Джуниор Майлс (англ. «Майлс Младший») пытался добиться успеха без спекуляции на семейном имени. Позже при поддержке отца он попробовал поработать в Голливуде, где спродюсировал фильм с Джеком Николсоном «Граница», который с треском провалился. С таким плохим послужным списком он вернулся в лоно семьи, стал управленцем в Seagram, а в 39 лет получил контроль над всей этой империей.

Самым прибыльным активом Seagram была доля в химической компании DuPont. Бронфман-младший ее продал, чтобы получить деньги, нужные для покупки контрольных пакетов акций в Universal Pictures и MCA Music Entertainment Group. Обе компании находились в бедственном положении: Universal увяз в производстве «Водного мира», одной из самых дорогих и плохих кинокартин в истории, а каталог MCA содержал таких старых исполнителей, что название лейбла в шутку расшифровывали как «Музыкальное кладбище Америки».

Бронфман хотел, чтобы как раз последним Моррис и занялся, поднял его из мёртвых. К предложению Моррис отнёсся довольно прохладно: Бронфмана он толком не знал, но понимал, что индустрия нарисовала мишень на спине у этого богатого мальчика-мажора. В ряду крупных лейблов MCA занимала последнее место с долей рынка в 7%. Компанию часто называли «шестой из Большой пятёрки». У Морриса на столе лежало несколько предложений о работе, были у него и свои идеи. В деньгах он тоже не нуждался. Через два дня после увольнения он подал в суд на Time Warner, пытаясь добиться «золотого парашюта» в 50 миллионов баксов (Time Warner выдвинул встречный иск, обвинив Морриса в продаже промо-копий ещё не вышедших альбомов.)^[44]

Но, встретившись несколько раз с Бронфманом, он согласился. Моррис за свою жизнь

поднаторел в переговорах по трудным контрактам, так что сделки он заключал виртуозно. А Бронфман — нет. Моррис выжал из него часть прибыли, долю акций Seagram и ещё один «золотой парашют» в дополнение к первому. Для инвестиций в артистов он попросил кредитную линию в \$100 млн, что значительно уступало аналогичным затратам в Warner, но Моррис понимал, что сидит на бесконечном источнике «пьяных денег», и будет их ещё больше^[45]. Но самое хорошее заключалось в том, что Seagram — канадская компания, а в Канаде тексты популярных песен в стиле рэп не могли стать горячей политической повесткой дня.

Хотя Джимми Айовин и Даг Моррис теперь вместе не работали, они по-прежнему дружили и надеялись воссоединиться. Предательство Фукса обоих задело за живое. После увольнения Морриса Айовин поднял такую вонь, что ему отказали в доступе в здание Time Warner. При обычных условиях его бы самого уволили, но он не работал именно в Warner, формально он был партнёром в совместном предприятии, то есть избавиться от него можно было только одним способом: продать ему акции Interscope обратно. Это стало бы слишком дорогим удовольствием, поскольку Interscope занимался уже не только рэпом: среди подписанных новых артистов фигурировали No Doubt, Nine Inch Nails и Мэрилин Мэнсон.

Айовин и Моррис выработали план. Согласно ему, несносный Айовин должен «достать» Фукса до печёнок и выпустить совсем уж беспредельные альбомы вроде «Dogg Food» и «Antichrist Superstar», рядом с которыми «The Chronic» покажется правильным и скучным. Очаровательный Моррис, работая на Бронфмана, взбирается по корпоративной лестнице и добирается до финансовых ресурсов совета директоров Seagram. Как только обе задачи выполнены, Айовин и Моррис воссоединяются севернее границы Штатов, где никаким выступающим с трибуны кандидатам в президенты их не достать. Сработали они оба отлично. В августе 1995 года Фукс объявил о том, что Time Warner и Interscope расходятся. Это явилось первым сигналом того, что внутри управления Warner что-то пошло не так. Каким бы ни было культурное давление, как бы ни сталкивались личности, с точки зрения акционеров такое решение не выдерживало никакой критики: каким же лейблом-идиотом надо быть, чтобы выкинуть одновременно Доктора Дре, Тупака Шакура, Снупп Дога, Трента Резнора и Гвен Стефани?

В ноябре того же года Бронфман повысил Морриса до полного управления MCA, серьёзно увеличив бюджет, которым тот мог распоряжаться^[46]. В феврале 1996 года, менее чем через год после внезапной разлуки Дага с Джимми, первый передал второму чек на \$200 млн, подписанный Эдгаром Майлсом Бронфманом-младшим в знак вечного партнёрства с Interscope Records, поддерживаемого полным доверием империи спиртных напитков.

Через этот «разлом» провалился только один альбом: «All Eyez on Me» Тупака — его выпустили в тот краткий период начала 1996 года, когда Interscope не состоял в партнёрских отношениях ни с одной из корпораций. Этот двойной альбом — шедевр Тупака, содержащий мегахит «California Love». Это один из самых продаваемых альбомов в истории рэпа. Когда он выпускался, Шакур — актёр, стрелок, бандит, живая молния, обвиняемый в сексуальных домогательствах — был совсем крут, не дотронешься. Айовин, уже отрезанный от Time Warner и ещё ожидавший сделки с Seagram, выпустил альбом при помощи Philips по разовому контракту. Это означало, что

компакт-диски с материалом «All Eyez on Me» печатались на заводе PolyGram в Кингс-Маунтин, штат Северная Каролина.

Вернувшись в обойму, Тупак принялся работать над продолжением своего выдающегося альбома. Вдохновлённый «Государём» Макиавелли (также, не исключено, что и наблюдениями за работой Айовина и Морриса), Тупак взял себе новый псевдоним, Makaveli, и представил себя лидером рэпа, помешанным на власти. Альбом «The Don Killuminati: The 7 Day Theory» он записал за несколько августовских дней; дату выхода запланировали на праздничный период того же года (в США вышел 5 ноября 1996 года, — прим. пер.). 7 сентября Тупак со Сьюд-жем и остальными приближёнными к телу поехали в Лас-Вегас на поединок-возвращение Майка Тайсона. После того, как в первом раунде Тайсон отправил в нокаут соперника (Брюса Селдона, прим. пер.), Тупак начал «выступать» и спровоцировал ссору, напав в лобби зала MGM Grand на одного из вечных конкурентов Сьюджа. После того, как всё вроде бы утихло, Тупак со свитой уехали. Он сидел на переднем правом сидении навороченного внедорожника Сьюджа. В 23:15 они притормозили на светофоре на Вегас-стрип, рядом остановился белый четырёхдверный кадиллак, из которого по ним начали стрелять. Тупак получил четыре пули, одну в грудь. Сьюджу попала в голову шрапнель. Обоих доставили в больницу, Тупак впал в кому, и через шесть дней врачи зафиксировали его смерть.

После убийства Тупака фирма Death Row развалилась. Сьюджа Найта снова отправили в тюрьму, поскольку он участвовал в драке в лобби MGM и таким образом нарушил условия испытательного срока. Доктор Дре к тому моменту уже ушёл с лейбла, потому что в начале года поругался с Тупаком. Вскоре ушел также Снупп и вообще вся команда Dogg Pound. Айовин отчаянно пытался оставить их всех, но сохранил только Доктора Дре, вложив деньги в его новый лейбл Aftermath.

Безусловно, гибель Тупака — страшная, преждевременная и бессмысленная, но в то же время она — сильнейший карьерный ход. Продажи всех альбомов Тупака тут же резко взлетели, а выпущенный в ноябре «The Don Killuminati: The 7 Day Theory» сразу оказался на первом месте хит-парада. У Тупака потом вышло ещё шесть посмертных альбомов, которые Interscope продавал гораздо лучше, чем прижизненные его творения. В то время некоторые считали, что смерть Тупака означает конец гангста-рэпа как жанра, но Моррис и Айовин, видя никому не известную статистику продаж, понимали, что главное веселье только начинается.

Моррис, вероятно, в попытке прогнать собственных демонов переименовал MCA в Universal Music Group. Благодаря отличным продажам бэк-каталога Тупака, UMG выбралась с дна в 19% году, став после одного года работы Морриса пятой по успешности компанией. В следующие два года Universal работала ещё лучше. Гимны «женской силы» от группы No Doubt стали песнями поколения 90-х. Мэрилин Мэнсон — это вообще главный чудаки на свете. Конечно, историки музыки никогда не простят Interscope за то, что лейбл подписал Limp Bizkit, но даже они отметят, что эта группа продала сорок миллионов дисков, а это даже больше, чем Hootie & the Blowfish.

В конце 90-х благодаря буму компакт-дисков для рекорд-индустрии наступили самые жирные времена в истории. Экономика росла как на дрожжах, так же возрастал совокупный потребительский спрос, и американцы тратили на носители с музыкой денег больше, чем когда-либо. Маржа дохода тоже росла, поскольку себестоимость

производства компакт-дисков упала ниже одного доллара, но покупатели эту экономию никак не чувствовали, они в магазине платили \$16,98 за один CD. Также помогла консолидация рекорд-бизнеса с радио: была создана унифицированная медиа-среда по всей стране, поэтому стало возможным альбом с единственным хитом сделать платиновым практически сразу по выходу. Вообще, главной гарантией успеха стало радио: если уж альбом группы Limp Bizkit благодаря ему смог стать платиновым сорок раз, то чей угодно сможет.

Тем временем скандал вокруг Interscope начал утихать. Гангста-рэп утвердился как жанр и явно собирался жить многие десятилетия, а Билл Беннетт нашёл, чем заняться — участием в «Проекте для Нового века Америки». Устав защищать американских детей от плохих слов, он возглавил движение за ничем не спровоцированное вторжение в иностранное суверенное государство. Для вторжения (имеется в виду Ирак, — прим. пер.) использовали дурацкий лживый повод; в результате такой нечестной расправы с позиции силы погибли тысячи человек ни за что. Рэп оказался в безопасности. Моральное Сознание Поколения изменилось.

Моррис занялся поисками новых талантов. Хотя он очень любил Айовина, но целиком и полностью полагаться на него не мог. К тому же Universal не могла работать только в пределах каталога Interscope. Моррис отправил всех своих специалистов по работе с артистами и репертуаром искать новых исполнителей без контракта. Основываясь на собственном опыте, он наказывал им очень внимательно исследовать локальные рынки и хиты. Вскоре охотники за талантами стали возвращаться с чем-то интересным. Например, новоорлеанский рэп-конгломерат под названием Cash Money Records^[47]. Этот независимый лейбл издавал десятки местных рэперов, которые в определённых магазинах американского Юга продавались лучше, чем даже самые знаменитые артисты каталога Universal. Чувствуя, что за пределами Луизианы тоже есть возможности, Cash Money приглядывался к тому, чтобы заключить сделку с мейджором. С целью показать, насколько их репертуар может быть интересен покупателям, лейбл рассылал промо-диски с песней под названием «Back That Azz Up» никому не известного рэпера Джувенайла.

Прослушивая эту песню в первый раз, Моррис впал в какое-то трансное состояние^[48]. Он не говорил ни слова, полностью сконцентрировался, на лице появилось выражение сосредоточенности. Полуприкрыв глаза, он отрешённо смотрел куда-то вдаль. В нём проснулся бывший автор песен, он начал двигаться в такт. Притопывать, помахивать руками, покачивать головой. Так и продолжал, сжав губы, молча, а потом выдал свой вердикт.

Моррис, по его собственному признанию, не умел определять будущие хиты рэпа. Он всё-таки роковый человек, а в части рэп-исполнителей и их перспектив он доверял главам лейблов. Но «Back That Azz Up» — это другая история: Моррис сразу же при первом прослушивании почуял, что трек будет колоссальным хитом. И годы спустя он не забыл выразительный хук песни и мог его процитировать («You's a fine motherfucker, won't you back that ass up»), откинуть голову и радостно захохотать.

Лейблом Cash Money Records владели два брата, Брайан и Рональд Уильямсы, более известные как Бёрдмен и Слим. Бывалые обитатели трущоб Третьего района Нового Орлеана, они пристально следили по прессе за карьерой Сьюджа Найта и хотели делать

что-то подобное. В начале 1998 года они прилетели в Нью-Йорк и встретились с Моррисом в офисе Universal, чтобы заключить сделку, но договориться было непросто. Бёрдман и Слим продавали не одного Джувенайла, а целый каталог рэпперов: Big Tymers, Hot Boys, Менни Фреш, В. Г., Янг Тюрк, а в довесок ещё и пятнадцатилетнего Лила Уэйна. Они хотели за это прибыль в соотношении 80 на 20 и полный контроль мастер-лент. Но самой большой помехой переговоров стал сильный новоорлеанский акцент братьев — Моррис вообще еле-еле разбирал, что они говорят. Тем не менее сделка состоялась, и Бёрдмен со Слимом вышли из офиса Universal с чеком на три миллиона долларов.

Такая сделка — пример, почему Моррис выделялся из всех. Далекое не каждый руководитель рекорд-компании потратит столько денег на мелкий лейбл ради одного артиста, при том что все остальные — непонятно кто, рэпперы, которые свои альбомы записывали на кухне у Менни Фрэша. Годы поиска будущих звёзд научили Морриса тому, что не существует никаких «региональных» или «локальных» хитов. Хит — он всегда глобален, просто ждёт, пока ему сделают нормальный маркетинг. Моррис бросил на этот лейбл промо-команду Universal, и через несколько месяцев «Back That Azz Up» уже звучала на Ибице.

После ребрендинга обновлённая Universal Music Group добилась большого успеха, а вот Seagram испытывала серьёзные трудности. Спиртные напитки продавались плоховато, а киностудия выпускала совершенно никакие фильмы. Сперва «Водный мир», потом «Знакомьтесь, Джо Блэк». Далее были «Пик Данте», «Меркурий в опасности», «Братья Блюз-2000», «Флот МакХэйла», «Флиппер» и «Это старое чувство». С того момента, как Бронфман приобрёл киностудию, дела её с каждым годом шли все хуже. Самым плохим для неё стал 1998 год — самый убыточный для студии-мейджора за всё существование Голливуда.

Близость к знаменитостям способна затмить разум: музыку продавать веселее, чем промышленную смазку, невзирая на интересы акционеров. Журналисты вообще всегда недолюбливали Бронфмана-младшего, а с крахом киностудии и вовсе почуяли кровь. На Уолл-Стрит он стал мальчиком для битья, для прессы — пиньтой (игрушка, наполненная конфетами, которую дети с завязанными глазами разбивают на дне рождения, — прим. пер.)^[49]. Его нахождение в должности генерального директора совпало со временем, когда рынок акций без фиксированного дивиденда показал чуть ли не лучшую прибыль в истории США, а доходность Seagram оставалась на одном уровне, хотя удвоилась в цене даже проданная часть DuPont.

Universal Music Group — единственный луч света в этом мрачном царстве, с этим соглашались даже самые жёсткие критики Бронфмана. Он решил использовать силу Universal и в мае 1998 года объявил о новой сделке: Seagram продаёт своё подразделение Tropicana компании Pepsi, а на вырученные деньги покупает у Philips лейбл PolyGram Records. Торговля апельсиновым соком заключала в себе всё, что Бронфман ненавидел: скука, стабильность, высокий доход. Музыкальный бизнес — это, напротив, всё, что он любит: весёлый, гламурный, полный непредвиденного риска. По завершении сделки большую часть дохода Seagram будет получать от индустрии развлечений, а Моррис снова окажется одним из самых влиятельных музыкальных менеджеров в мире.

После этого объявления акции Seagram упали. PolyGram никто не считал лейблом

будущего. Его самый продаваемый артист — мальчишеское трио Hanson с песней «МММВор», а по большей части в каталоге лейбла — позавчерашние герои: Элтон Джон, Брайан Адамс, Bon Jovi, Boyz II Men. Правда, он сохранял довольно крепкие позиции на зарубежных рынках, и это так же, как и права на дистрибуцию бэк-каталога, делало его дорогим.

Цена вопроса — десять миллионов долларов. Руководство Seagram подготовило проспект сделки: необходимый с точки зрения закона публичный документ, который представлял акционерам её экономическое обоснование. Проспект предсказывал высокий рост в будущем и цели, которых надо достичь, чтобы оправдать потраченные средства. Как это принято в американских корпорациях, были взяты цифры роста предыдущих трёх лет, и этот тренд экстраполировался в необозримое будущее.

Согласно требованиям закона, проспект содержал всестороннюю оценку рисков. Главный среди них — пиратство, которое мешало рекорд-индустрии с момента её возникновения (на самом деле пиратство начало мешать творческим индустриям со времени изобретения книгопечатания, то есть в контексте разговора об авторских правах термину «пират» более трёхсот лет)^[50].

К пиратству каждый менеджер рекорд-бизнеса относился крайне серьёзно, ведь PolyGram вынужден был уйти с некоторых рынков Азии и Латинской Америки именно из-за распространённости там «палёных» дисков. В этих странах пиратство было незаконным бизнесом организованной преступности, а не деятельностью одиночек-энтузиастов, но с растущей доступностью домашних устройств для копирования CD проблема могла затронуть и Европу, и Штаты.

Нечто подобное уже происходило раньше, в начале 80-х, с аудиокассетами, когда появились двухкассетники. Инвестиционные банкиры помнили об этом. Они стряхнули пыль с исследований шестнадцатилетней давности о последствиях моды на переписывание кассет в домашних условиях, проведённых экономистом Аланом Гринспеном, ныне председателем совета управляющих Федеральной резервной системы США. Исследование Гринспена, проведённое в период сильного падения продаж в 1982 году, представило независимый взгляд на индустрию. В падении доходов он винит пиратов и рассматривает различные ценовые стратегии, с помощью которых рекорд-бизнес мог бы противостоять этой тенденции. Однако, применяя сложные эконометрические расчёты, он приходит к выводу, что ни повышение, ни снижение цены на пластинки никакого результата не даст. Остановит спад продаж, согласно вычислениям Гринспена, только агрессивная борьба с пиратством через усиление антипиратских законов. Другими словами, успех капитализма зависит от активного вмешательства государства (Гринспен сам не понимал, насколько важной эта идея станет в ближайшие годы).

Дагу Моррису очень нравилась идея бросать пиратов в тюрьму. Однако, из кассетной эпохи он вынес совсем другой урок: проблему не решить звонком в полицию, её можно решить только альбомами типа «Thriller». По мнению Морриса, этот мегаселлер Майкла Джексона 1982 года спас тогдашнюю рекорд-индустрию. И сейчас требовалась не жёсткость закона, а хиты. Хитовых записей не хватало. Тогда музыкальная индустрия существовала в параллельном мире и вообще непонимала вкусов народа, но «Thriller» всё изменил: с него начался ренессанс поп-музыки. Моррис не принимал участия в

выпуске «Триллера», но он по-особенному к нему относился. Альбом этот являлся исключительным достижением корпоративного производства культуры, бессмертным произведением искусства, которое остаётся главным музыкальным бестселлером всех времён и народов.

Так что когда Моррис прочитал в проспекте предупреждения о грядущей волне CD-пиратства, он не очень обеспокоился. Конечно, на пиратство закрывать глаза нельзя, но физически оно неспособно подорвать бизнес. Моррис полагал, что пока он будет штамповать хиты, люди будут покупать «родные» диски. К тому же после слияния маржа компании будет больше, чем когда-либо. Дело в том, что у PolyGram несколько крупных заводов, производящих CD по всей Америке, включая тот крупный, в Кингс-Маунтин, печатавший «All Eyez on Me». И как только они станут частью производства и дистрибуции Universal, то накладные расходы сократятся примерно на \$300 млн в год (как обычно, благодаря этой экономии никак не планировалось скостить цену на диск для конечного потребителя).

Проспект указывал и на другие риски. Например, что вкусы покупателей изменятся. По совсем апокалиптическому сценарию, например, люди перестанут скупать альбомы трио Hanson. Или что у Universal станут перекупать артистов, или, скажем, Cash Money в следующий раз не пойдёт на сделку, а, допустим, Von Jovi сбежит к Sony. Ещё рассматривался риск экономического спада в стране; такое, правда, индустрия переживала, но мог начаться такой кризис, с которым ничего не сделаешь. Ну, и самое страшное: риск потерять ключевую фигуру. У Дага Морриса, например, случается инсульт или ему на голову падает кирпич.

Однако, самый большой риск составители отчёта не заметили вовсе. В ноябре 1998 года, когда вышел проспект, интернет стал так популярен, что на него невозможно было закрывать глаза, но менеджмент Seagram не счёл эту технологию достойной анализа и упоминания. Так что в проспекте для покупки PolyGram про интернет не говорилось ни слова, как не говорилось и про нарождающийся рынок широкополосного доступа в сеть для простых юзеров. Также там не говорилось ни про персональные компьютеры и технологии сжатия аудио, ни про стриминг, ни про файлообмен. И даже про mp3 не было ни слова.

ГЛАВА 7

К 1996 году Telos Systems, сделавшая ранее ставку на mp3, контролировала 70% североамериканского рынка спортивного эфира. Их главный конкурент выбрал mp2 и потерпел сокрушительное поражение. Коробочки Zephyr теперь стояли практически на каждом большом стадионе Северной Америки, а также на крупных радио- и телестанциях. Артисты озвучания использовали Zephyr для работы дома, чтобы не ходить в дорогостоящие студии. Само слово «зефир» обрело глагольную форму, означавшую «пересылать звук цифровым способом». Так и говорили: «Можешь зазефирить мне то интервью с Павлом Буре?»

Успех устройства в честной конкурентной борьбе на открытом рынке возродил интерес к формату, который весь мир давно похоронил. Да, комитеты по стандартизации mp3 ненавидели, но народ-то — обожал. Благодаря такому успеху, у Фраунгофера появились новые контракты. Macromedia лицензировала mp3 для своего мультимедийного кодека Flash, Microsoft — для ранней версии Windows Media Player, стартап, спутниковое радио WorldSpace — для вещания в южном полушарии. Общая выручка от этих сделок была скромна, её хватало на поддержание существования технологии, но совершенно не покрывало тысячи человеко-часов и миллионы долларов, потраченных Фраунгофером на разработку и развитие.

Поэтому ближе к концу 1996 года Фраунгофер уже готов был отравить mp3 на пенсию. Разработка и усовершенствование закончились, и никто уже не работал над mp3 активно. Планировалось пересадить ограниченную клиентскую базу на второе поколение формата Advanced Audio Coding, разработка которого близилась к завершению. AAC оправдал надежды. Он на 30% быстрее mp3 и использует разнообразные новые техники, позволяющие сжимать файлы даже сильнее, чем 12 к 1, не теряя при этом идеальной прозрачности звука. Четырнадцать лет спустя зайтцеровские видения будущего воплотились в реальность, и когда в конце 1996 года Фраунгофер представил технологию AAC на стандартизацию, формально это означало, что mp3 устарел.

Что произошло потом, никто не помнит... Краткосрочная амнезия затронула всех: Бранденбурга, Грилла, Поппа, Герхойзера, Эберляйна, Херре и даже Зайтцера. Вообще, все в команде Фраунгофера отличались прекрасной памятью. Никому из них не составляло труда припомнить какое-нибудь событие двадцатилетней давности чётко и ясно. Также они всё хорошо архивировали, любые свои рассказы о прошлом могли спокойно подтвердить фотографиями и документами. Но когда речь идёт о том загадочном периоде конца 1996 — начала 1997 годов, все они совершенно беспомощны. Никто, ни один из них, не в состоянии сказать, когда же он впервые услышал слово «пиратство». Команда Фраунгофера, конечно, не чуралась интернета, но тот интернет, который они знали — это инструмент для исследований и для торговли, а не какая-то тёмная субкультура анонимных тинейджеров-хакеров. Наивные, они ещё не знали, что грядёт. Где-то там, в андеграунде, взломанные DOS-программы L3Enc, написанные Гриллом, штамповали тысячи тысяч пиратских файлов. Где-то там уже «крякнули» WinPlay3, и плеер, который должен был самоуничтожиться после двадцати

прослушиваний, теперь работал вечно и с полным набором функций. Эти две программы вместе распространялись в чатах^[51].

Но это не всё. Некоторые группы warez'a ещё и сливали прямые ссылки на FTP-сервер Фраунгофера вместе с ворованными серийными номерами L3Enc и WinPlay3. К середине 1996 года администраторы Фраунгофера, следившие за базой данных, отметили резкий скачок трафика на FTP из-за «софта» для mp3^[52]. К концу 1996 года гигантскую волну скачиваний L3Enc и WinPlay3 уже невозможно было игнорировать. Программное обеспечение для mp3 игнорировалось годами, а тут вдруг, наконец, такой интерес. Странно, но никто из фраунгоферовских исследователей не может припомнить детали этого удивительного поворота событий.

Официальная реакция Фраунгофера появляется только 27 мая 1997 года. В тот момент Бранденбург находился на конференции в Америке, где ему кто-то дал номер газеты *USA Today*. В разделе «Жизнь» на восьмой полосе была запрятана статья музыкального журналиста Брюса Харинга, в которой впервые в «нормальной» прессе упоминался mp3. Заголовок — «Развитие аудиотехнологий помогает пиратам». К статье подвёрстан небольшой комментарий восемнадцатилетнего первокурсника Стенфордского университета Дэвида Уикли: «На вебсайтах полно альбомов».

В конце марта этого года Уикли выложил на свой личный сервер, управляемый университетской системой, 110 музыкальных файлов (включая записи Beastie Boys, R. E. M, Cypress Hill и Натали Мерчант), и вскоре посещаемость составила более 2 000 человек в день — это 80% всего исходящего трафика Стенфорда.

Бранденбург сразу понял, что это важно и что об этом нужно рассказать коллегам в Фраунгофере. Он взял ножницы и вырезал статью из газеты.

Бранденбург осуждал пиратство, как, в общем-то, и все в Фраунгофере — они же были учёными, которые зарабатывали на жизнь интеллектуальной собственностью. Они свято верили в дух и букву закона о защите авторского права. Они не участвовали в файлообмене, никто из них в жизни не спиратил ни одного файла. По возвращении Бранденбурга в Германию, они подготовили ряд мер противодействия. Они донесли властям на нескольких самых наглых хакеров и договорились о встрече с Американской Ассоциацией Звукозаписывающей Индустрии (RIAA, организация, которая отстаивает интересы музыкальной индустрии) в их штаб-квартире в Вашингтоне, чтобы оповестить о том, что происходит. На встречу с RIAA тем летом Бранденбург принёс усовершенствованную технологию: mp3 с защитой от копирования. Хотя он сам лично недавно убедился, что профессиональный опытный компьютерщик может сломать эту защиту, но полагал, что обычный пользователь с такой преградой не справится. На встрече Бранденбург продемонстрировал всё в действии и предложил RIAA сразу принять эту технологию. Обыграть mp3-пиратство, как он полагал, можно, если предоставить ему легальную альтернативу.

Ему очень дипломатично объяснили, что вообще-то музыкальная индустрия не верит в цифровое распространение музыки. Он решил, что это совершенно абсурдный довод: музыкальная индустрия уже втянута в цифровую дистрибуцию. Для боссов рекорд-

компаний стойки с дисками в магазине выглядят вполне современно, но для инженера они — просто места неэффективного хранения данных. Бранденбург ещё раз попробовал донести свои доводы, но его манера объяснения — терпеливо, методично, как у учёных — никого не испугала. Так что он сел в самолёт и улетел домой.

Почему они не услышали его? Позже в RIAA объясняли это по-разному^[53].

Во-первых, Бранденбург вроде бы рекламировал себя: чтобы легально продавать mp3, музиндустрия должна была получить на них лицензию Фраунгофера, а это дорого. Учитывая, сколько вообще в интернете уже пиратских файлов, предложение Бранденбурга звучало почти как шантаж и вымогательство, хотя, конечно, сам он ничего подобного не имел в виду.

Второе объяснение заключается в том, что на самом деле RIAA не отвечает за музыкальную индустрию. Верно обратное: это лоббистская организация, которая получает заказы от Большой шестёрки. Сотрудники RIAA — это инсайдеры в вашингтонских структурах, которые должны разговаривать с законодателями о законах, защищающих авторские права; это частные детективы, которые вместе с силовиками ловят пиратов; это бухгалтеры, которые присуждают «золотые» и «платиновые» статусы альбомам. У этой организации нет ни капитала, ни власти, чтобы начать крупные инвестиции в технологию цифрового распространения музыки. Бранденбург попросту обратился не к тем.

С другой стороны, если б им действительно было не наплевать, они бы могли перенаправить Бранденбурга на любой мейджор-лейбл, но они и этого не сделали. И тут появляется третья причина, которая всё объясняет: они ничего не сделали, потому что так сказали их технические специалисты. Студийные инженеры ненавидели mp3. Они крутили ручки микшерных пультов и сводили альбомы. Они отвечали за качество звучания готовых альбомов, а mp3, по их мнению, звучал дерьмово. Цеховое сопротивление оказалось самым большим препятствием, помешавшим вовремя принять mp3. Но у звукоинженеров были на то причины. Взломанные версии L3Enc, гулявшие по интернету, не давали качественный звук: разницу в звучании CD и пиратского mp3 легко улавливал любой слушатель. Но звукоинженеры — они совершенно конченные аудиофилы, презиравшие даже высококачественные mp3. Для них записать неощутимые звуковые тонкости музыки — это профессиональный долг на грани одержимости. А теперь какой-то Бранденбург предлагает уничтожить 90 процентов труда их жизни.

Подобное Бранденбург слышал и ранее. В качестве опровержения он ссылался на теоретическую работу Эберхарда Цвикера, которая доказывала, что информация, уничтожаемая при оцифровке, ухом всё равно не воспринимается, что подтверждено и двойной слепой проверкой. Бранденбург всегда ставил себе целью прозрачность, и к 1997 году он считал, что может её достичь в 99 процентах случаев^[54].

Студийные инженеры не верили в это, убеждённые, что на любом уровне качества уловят массу отличий CD от mp3, и, более того, возмущались, когда их профессиональное суждение ставили под вопрос.

Многие знаменитые артисты с этим соглашались. Некоторые, как, например, Нил Янг, годами боролись за сохранение стандартов аудио и проиграли^[55].

Но здесь шёл не просто технический спор. Это была битва цивилизаций. Хотя практически звукоинженеры и учёные работали в одной сфере, но на самом деле — это

существа разных пород. Звукорежиссёр — это человек с образованием в области музыкального менеджмента, а не дипломированный инженер. Многие другие — сами музыканты и авторы песен — со временем выросли в высокооплачиваемых продюсеров (Джимми Айовин сам так начинал). Другими словами, они сами артисты, у них отсутствует научный взгляд на мир. Для студийных чуваков звук — категория эстетическая, описываемая в терминах вроде «тон» и «тёплый». Для учёных же звук — это физическое явление Вселенной, колебание воздуха, описываемое логарифмическими единицами. Когда физик-акустик спорит с продюсером записей, они на самом деле разговаривают на разных языках.

Ну и, наконец, никакие данные и выкладки не способны целиком и полностью подтвердить мнение Бранденбурга. Ухо — это орган с такими же индивидуальными особенностями, как отпечаток пальца, так что звучащий мир у каждого свой. Хотя, конечно, один студийный звукоинженер вряд ли слышит что-то такое, что упускают сотни опытных профессионалов, но и исключать такой возможности нельзя. Как бы то ни было, но на время эта точка зрения выиграла.

Для Бранденбурга наплевательское отношение RIAA оказалось неудачей небольшой, а вот для музыкального бизнеса — чудовищной непоправимой ошибкой. Даже если принять мнение маньяков микшерного пульта, тем не менее, какое отношение качество звука имеет к продажам? Не так давно воспроизведение аудио на дому сопровождалось треском виниловых пластинок на дешёвых вертушках, а «портативное» аудио звучало из приёмника АМ-диапазона на пляже. Звук mp3-то был гораздо лучше всего этого. На самом деле, подавляющее большинство слушателей не обращают никакого внимания на качество записи, и вот эта одержимость идеальным качеством звука означала только то, что рекорд-индустрия просто перестала понимать своего клиента.

Другие индустрии действовали мудрее. Там, где мейджор-лейблам померещился упадок, производители домашней электроники узрели знак доллара. Примерно в то же время, когда состоялась первая встреча с RIAA, во Фраунгофер обратились независимо друг от друга две корейские компании, Diamond Multimedia и Saehan International. Обе хотели выпустить первый в мире портативный mp3-плеер (им было невдомёк, что двумя годами ранее Харальд Попп уже заказывал работающий прототип). Ни у первой, ни у второй компании не было вразумительной концепции дизайна, и Анри Линд быстренько провёл переговоры по этим сделкам, полагая, что вскоре подтянутся японские гиганты бытовой электроники Sony и Toshiba.

Они не подтянулись. Начав как рискованные стартапы, эти японские мейджоры теперь уже потеряли вкус к риску. А mp3 представляли опасность: большинство файлов в интернете нелегальные, хранить их — подсудное дело. Индустрия электроники и музыкальные мейджор-лейблы и так всю жизнь находились в непростых отношениях. Например, появление в 1980-х двухкассетных магнитофонов вызвало шквал судебных разбирательств. Теперь осторожные Sony, Toshiba и другие японские лидеры спокойно наблюдали с бережка, как корейские игроки второго ряда заплывают в кишацие акулами воды.

Но есть индустрия, которая обожает скандалы. Это пресса. После статьи в *USA Today* пиарщиков Фраунгофера завалили запросами на интервью, а кампус Эрлангена наводнили телевизионные команды с камерами. Журналисты, понятно, хотели знать, кто

главный ответственный за эту технологию, и, конечно же, сфокусировались на Бранденбурге. Он аккуратно уклонялся. В следующие годы, когда mp3 уже во всём мире считался аудиотехнологией будущего, его изобретатель удивительным образом сохранял почти что анонимность.

Он добился этого, преуменьшая свою роль. В каждом интервью он повторял, что mp3 — это коллективное изобретение, у него нет одного отца, усилия всей команды очень важны (это вообще первое, что обычно срывалось с его уст). Дальше он отмечал важность всех вложившихся в проект: Thompson, AT & T, а в поздние годы и вообще — саму MPEG. Иногда упоминал даже MUSICAM, поскольку их фильтр Фраунгофер был вынужден использовать. Это означало, что когда денежки потекли, то какие-то крохи получал даже Philips.

Бранденбург рисовал публике эдакий обширный консорциум, включающий ворох патентов, денежные потоки от лицензий, проект, в котором десятки акционеров и никакой центральной движущей силы. Но Анри Линд подозревал другое. Будучи лицензионным менеджером, он один из немногих сумел разобраться в бумагах и понял, что Бранденбург просто мутит воду. Этот феномен он назвал «спрятаться в команде».

Безусловно, Бернхард Грилл, Харальд Попп и остальные из оригинальной шестёрки сделали свой вклад, и Бранденбургу крупно повезло собрать команду из таких талантов. Правда, что Thompson обеспечил серьёзную поддержку в решающий момент, особенно в виде Линда. Правда, что у проекта много акционеров — двадцать разных патентов на всю mp3-технологию приносили проценты по меньшей мере двум дюжинам изобретателей, после того как причастные организации получали свою долю^[56].

Нужно было глубоко закопаться в лицензионные соглашения, чтобы обнаружить: от mp3-лицензий Бранденбург получал гораздо, гораздо больше, чем кто-либо ещё. Его имя фигурирует в патентах чаще любого другого, а в первом и самом главном, выданном в 1986 году, оно вообще одно. Он обладал огромной долей в mp3-проекте.

Именно это он пытался сокрыть. Человеком он был скромным, внимание ему не нравилось, и всё это, вероятно, осложнялось его немецкой культурой, где считается неприличным выставлять богатство напоказ. А может быть, это был такой тонкий отвлекающий манёвр не без иронии, ведь его состояние, сделанное на интеллектуальной собственности, обернулось самым гигантским нарушением авторских прав в истории.

Коммерческий потенциал mp3 начали замечать и другие. Поначалу инноваторы вели себя как Diamond и Saehan, то есть законы об интеллектуальной собственности их не очень волновали. В апреле 1997 года Джастин Франкел, первокурсник Университета Юты представил Winamp — mp3-плеер, фактически WinPlay3 с небольшими внешними изменениями, из которых главное — возможность создавать плейлисты. Франкел не озаботился получением лицензии Фраунгофера, хотя сохранил даже первородный грех Грилла — бездумно сделал дизайн а ля тот же монохромный LCD-экран^[57].

За один год Winamp скачали 15 миллионов раз, примерно в то же время несколько компаний выпустили свои mp3-кодировщики — совершенно легально, по лицензии улучшенные L3Enc. Оригинальное ПО Грилла для mp3 вскоре уступило этим, гораздо более симпатичным внешне, программам и исчезло.

В сентябре того же года в университеты и колледжи поступили вчерашние школьники — так у них появилась беспредельная возможность копировать и обменивать

музыкальные файлы при полном нежелании/невозможности платить за музыку (я сам один из них). Количество файлов на веб-сайтах и «андеграундных» серверах выросло на несколько порядков. В комнатках общежития у каждого первокурсника хард под завязку был забит пиратскими mp3 — вузы сами оказались в роли невольных сообщников. Вообще, музпиратство поколения 90-х напоминало наркоманию молодёжи 60-х: и те, и другие попирали общественные нормы и закон, не слишком задумываясь о последствиях.

Шесть лет mp3 оставался мировым технологическим лидером в своей области. За это время он распространился от крошечной ниши до всего рынка. Когда появился AAC, mp3, казалось бы, официально устарел: сам изобретатель отстранил его от службы. И тут вдруг оказывается, что это — формат будущего. Бранденбург от этого выиграл. Выиграли также Грилл, Попп и остальные члены команды. Выиграли все исследователи из Фраунгофера, кто присоединился к команде в процессе, поскольку германские законы гарантируют изобретателю определённый процент гонорара, и это неотчуждаемое право, которое никакими переговорами изменить невозможно. Другим повезло меньше. Американское законодательство тоже защищает патент и авторские права Конституцией, не меньше, но права на будущие доходы, как и всё в США, могут быть объектом купли-продажи^[58].

Американский партнёр Бранденбурга, Джеймс Джонстон, перейдя на работу в Bell Labs, свои права отписал AT&T, то есть даже когда на mp3 свалился такой успех, который он не мог вообразить даже в самых горячих мечтах, Джонстон не заработал ничего.

В то же время Линд начал замечать, что Бранденбург стал немного меняться. Вместо вечных свитеров он начал носить спортивные пиджаки с галстуками. В разговоре он меньше касался модифицированных дискретных косинус-преобразований, но больше говорил о позиционировании на рынке и барьерах входа на него. Он начал понимать силу открытых рынков со свободной конкуренцией и, как любой хороший капиталист, всеми силами старался избежать попадания на них. Еще Линд заметил, что, может, Бранденбург и чудаковат сам по себе, но никакого расстройств личности у него нет. Напротив» в последние годы он стал как-то очень хорошо разбираться в людях, их склонностях и желаниях. Он оказался отличным учеником, выучившим человеческую натуру, как науку, а его странность выглядела уже как маской и костюмом.

В последующие месяцы, да и годы, Линд видел, как Бранденбург использует свои познания как в бизнесе, так в отношениях с людьми, чтобы склонить весь мировой рынок музыки в пользу команды Фраунгофера. Началось с AAC. Новый стандарт был лучше mp3, он его превосходил. В совершенном мире одно заменили бы другим, на радость конечному потребителю, то есть mp3 на AAC, причём ещё в 1996 году. Но Бранденбург сделал так, чтобы этого не произошло. Вместо этого он разделил рынок: AAC отошло производителям бытовой электроники, сотовых телефонов и HD-телевидения, а mp3 продвигали домашним потребителям для музыки.

Зачем он так поступил? Ну, хотя он получал деньги и за то, и за другое, все же его доля в mp3 была выше. Также это радовало его коллег, вознаграждаемых, наконец, за годы работы. Потребители вроде бы тоже не жаловались. Для них mp3 являлся чёрным ящиком, из которого выскакивала бесплатная музыка, а появление AAC их бы просто сбilo с толку. Короче говоря, с инженерной точки зрения такие манёвры можно описать

одним словом: политика.

К 1998 году завершилось путешествие Бранденбурга на тёмную сторону. Он преуспел с обоими форматами, стал звездой инженерного мира, его считали провидцем. Общество Аудиоинженеров наградило его медалью «За технические достижения» — первая, но далеко не единственная его награда. Политические симпатии внутри MPEG сдвинулись от Philips и MUSICAM к Фраунгоферу и Бранденбургу. Те же самые инженеры, что когда-то игнорировали обращения Бранденбурга, теперь принимали его мнение как последнее слово.

MPEG унижал его не раз и не два. В 1990 году в его технологию подсадили раковую опухоль. В 1995 году его предали, выпотрошили и оставили подыхать. А в 1998 году он стал практически всем заправлять: на собрании MPEG в том году одного японского представителя попросили оценить какое-то предложение, и японец ответил «спросите его», указав на Бранденбурга.

В мае 1998 года Saeha представила плеер MPMan. Этот первый массовый mp3-плеер представлял собою коробочку с монохромным экраном. Стоил \$600, хранил в памяти пять песен. Обозреватели его раскритиковали, а покупали только какие-то энтузиасты. Бранденбург решил, что эта штука просто wunderbar (нем. «прекрасная», — прим. пер.) и заказал три экземпляра. Во Фраунгофер стали обращаться многие другие компании. Попп и Грилл сменили роли от разработки технологии к управлению людьми и финансовыми потоками.

В конце 1998 года Бернхард Грилл отправился в Лос-Анджелес, чтобы работать над некими деталями лицензионного соглашения. После он отправился за покупками в ближайший загородный молл. Он ехал на эскалаторе рядом с двумя типичными «тусовщиками из супермаркета» и услышал, что они болтают про технологию, в изобретении которой он поучаствовал. «Они называются эм пэ три, — сказал один тусовщик. — С ними можно музыку в компьютер заливать, а потом в интернете меняться. Слышал что ль? Я теперь токо так всё музло достаю».

Золотое ухо Фраунгофера всё это слышало, невольно. Но Грилл ничего не сказал. Он понял, что произошло что-то совершенно нереальное. Он только сейчас осознал, что именно случилось: война форматов окончена полной победой. Его победой.

ГЛАВА 8

В 1998 году Гловер построил башню. Башня состояла из семи копируемых устройств, поставленных один на другой. Они с идеальным качеством переписывали компакт-диски с увеличенной в четыре раза скоростью, то есть за час Гловер производил примерно тридцать «клонов». Материал на продажу Гловер искал в #warez и других андеграундных сетях. Игры для PlayStation, программы для ПК, mp3-файлы — всё, что можно было записать на диск и продать из рук в руки за пару долларов.

Гловер специализировался на кино. Сжатое видео только-только появилось в пиратских сетях, их уже наводняли рипы низкого качества. Домашние копируемые устройства для DVD ещё не появились, и группы пиратов пользовались плохой технологией под названием «Video Compact Disc». Гловер скачивал материал, его «башня» нарезала копии, потом диски продавались по пять-десять долларов за штуку. Качество получалось плохое, но бизнес шёл.

Вскоре он стал покупать чистые CD-болванки оптом, штук по сто на одном шпиле. Он купил принтер для печати на дисках и ещё один, цветной — для постеров фильмов. Он приобрёл чёрный нейлоновый CD-кейс, набил его этими цветными постерами — так получился каталог товара. Товар он держал в багажнике джипа, с которого торговал на обочине дороги.

Не торговал он только CD, утёкшими с завода. Хотя их и продавали на чёрном рынке, Гловер считал, что это всё слишком рискованно. Он отработал кучу дополнительных внеурочных часов ради того, чтобы из временных работников перейти в штат, и теперь боялся потерять место. К тому же ему нужна была медицинская страховка. Год назад у него родился сын, Маркис, и теперь вся голова Гловера забита подгузниками и всякими штучками по уходу за детьми. Главное — это семья, так его воспитали, и он морально подготовился если не к женитьбе, то к отцовству.

Он немного возмужал. Попытался проводить больше времени дома. Набил ещё одну тату: огромный христианский крест на бицепсе. По утрам до работы, он вставал заранее — сон его и так был тревожным и прерывистым — чтобы успеть почистить зубы вместе с маленьким Маркисом. По вечерам он сажал ребёнка на ручки и играл с ним, а на заднем плане жужжали резак пиратских дисков.

Как только он скопил достаточно денег, они с девушкой переехали из трейлера в скромную квартиру. С переездом закончился и эксперимент по разведению собак. Бизнес этот оказался не сверхдоходным. На этот рынок было легко войти, но там существовала огромная конкуренция щенков даже с наилучшими родословными. Из этой неудачи Гловер вынес урок: в капиталистической экономике для успеха требуется сильное конкурентное преимущество. Так что он стал посредником между улицей и «Сценой». Но тут он проигрывал своему главному конкуренту: Тони Докери.

Докери тоже построил свою башню и продавал диски многим из покупателей Гловера. Но репертуар у Докери был лучше гловеровского, да и вообще практически лучшим в штате. Докери каким-то образом находил в интернете материал, который не мог найти Гловер: фильмы, которые ещё идут в кинотеатрах, тестовые версии программ, игры для

PlayStation, выпуск которых был намечен только через несколько месяцев. Гловер спрашивал Докери, где он такое находит, но тот давал только уклончивые ответы.

Нормальной конкуренции не получалось. Нежелание Докери делиться хлебными местами поссорило парней. На работу они ездили порознь, на заводе распределились в разные смены. То есть он был один в машине, когда в 1999 году его остановила полиция в Кингс-Маунтин. Он ничего не нарушил и подумал, что, наверное, его тормознули «потому что чёрный». Такое часто случалось, Гловер уже всё отрепетировал. Первым делом он сказал полицейскому, что имеет при себе огнестрельное оружие — так по закону надо говорить. Пистолет — между сиденьями.

Полицейский сообщил Гловеру, что тот только что совершил преступление: по законам Северной Каролины водитель должен выложить оружие на приборную доску, чтобы полиция его увидела сразу. Хотя у Гловера была лицензия на пистолет, его обвинили в нарушении правил хранения оружия. Ещё до первого судебного заседания обвинитель предложил ему сделку: отдашь пистолет полицейским — обвинение снимут. Гловер согласился, никакого преступления за ним не числилось, но осталось неприятное ощущение шантажа и вымогательства. После этого начались тёмные времена. Он стал ещё сильнее задыхаться во сне. Двое его друзей по гонкам погибли в авариях, и он, подумав о том, что не застрахован от этого, продал свой Suzuki. Снова стал тяжело работать: сверхурочные, допоздна, ночные смены. Отношения с девушкой испортились (он слишком много сидел в интернете), она забрала ребёнка и ушла.

Затем он узнал, что Philips продаёт PolyGram, покупатель — Universal Music Group, к которому переходит всё: лейблы, студии, интеллектуальная собственность, контракты с артистами, вся система производства и дистрибуции, в том числе — завод в Кингс-Маунтин. Работники занервничали, но руководство сказала, что производство не только не закроют, но, наоборот, расширят.

Производственную линию обновили: теперь её мощность выросла до полумиллиона дисков в день. Для хранения готовой продукции построили ещё один склад. Число рабочих мест увеличилось практически вдвое, впопыхах брали временных. Парковка забита машинами, в столовой — не поесть.

Одним из новичков оказалась Карен Барретт, местная, из Шелби. Заводские помещения обычно не место для красоток, а она именно такой и была. Худая, высокие скулы, светлая кожа, длинные волосы — натуральная блондинка. Квадратная челюсть и вздёрнутый нос придавали ей надменный дерзкий вид. Поначалу застенчивая, вскоре она начала показывать характер: общалась с коллегами язвительно, суждения высказывала на удивление умные. Она появилась в 1999 году, её поставили на линию упаковки. Первым подкатил Докери, несколько раз. Ничего не вышло. Однако он уговорил её составить компанию ему, Гловеру и ещё нескольким заводским в боулинге. Там, за пивом, Гловер заметил, что хотя Докери продолжает её уламывать, она смотрит на него.

В следующие недели оказалось, что у них много общего. Барретт, как и Гловер, выросла в маленьком городке на Юге. Она разговаривала с таким же сильным акцентом, как и Гловер, в речи использовала много словечек, типичных для тех мест. Такое же образование и планы на будущее: заработать побольше денег. Ей нравилась та же музыка, что и ему — широкий спектр от кантри и рока до рэпа. И ей нравилось всё, связанное с тачками: большие стереосистемы и сияющие обода.

У Барретт тоже был ребёнок от предыдущих отношений. Они друг другу сочувствовали: тяжело растить детей в одиночку. Через несколько месяцев они уже обсуждали, как будут жить вместе, и вскоре действительно съехались, образовав такую сложную семью. Гловер неофициально усыновил ребёнка Барретт и растил его как родного. Маркис у него тоже оставался на ночь, когда можно было. Барретт с Гловером распределились по разным сменам, чтобы постоянно кто-нибудь из них сидел дома с детьми.

Карен — не единственный новичок на заводе. Также прислали нового менеджера из Дании, крутого производственника, тёртого калача^[59].

Другие местные производства закрыли, Кингс-Маунтин стал региональным командным центром (если пойти вверх по иерархии, то дойдёшь до Дага Морриса и выше, до самого Бронфмана-младшего). Слияние предприятий вызвало трудности, также оно означало увеличение смен, дополнительных рабочих часов и, что самое лучшее — больше музыки. Казалось, что Universal со своим рэпом просто уделал весь рынок. Джей Зи, Эминем, Доктор Дре, Cash Money — их альбомы Гловер упаковывал собственноручно.

Компания поняла, насколько этот репертуар востребован. До этого воровство с завода было небольшой ерундовой проказой, которая компании не очень вредила. Но в эпоху интернета «утёкший» альбом — настоящая катастрофа. Один диск в руках негодяя — и всё, весь релиз псу под хвост. А Universal мощно продвигала свои альбомы: агрессивный промоушн включал дорогостоящие маркетинговые кампании, видеоклипы, кампании на телевидении и радио. Альбом, распространяемый в интернете до релиза, рушил работу всей команды и оставлял артиста в дураках.

На заводе установили новый режим с антиворовскими мерами. Их осуществлял Стив Ван Буррен, отвечавший за охрану завода. Ван Буррен работал на заводе с 1996 года и ещё до слияния всячески проталкивал идею о том, что охрану необходимо усиливать. Он знал, что есть утечки и решил их законопатить. На кон поставлена его профессиональная репутация, а ставки ещё не были так высоки.

Ван Буррен начал регулярно проводить встречи с коллективом, где рассказывал, в частности, о «треугольнике преступления»^[60].

Данная бехивеористская теория гласит, что действия криминального характера являются следствием комбинации трёх факторов: желание, время и возможность. Чтобы совершилось преступление, нужны все три. Поскольку с желаниями людей Ван Буррен ничего не мог поделать, за время их он тоже не отвечал, то, как он объяснял, самый лучший способ устранить преступление — это исключить саму его возможность.

Сделать это было не так просто. Сами диски — маленькие, их легко спрятать в мешковатую одежду. Алюминиевый слой слишком тонок, чтобы его почувствовал металлоискатель, а обысками работников унижать не хотелось. Он пообщался с несколькими производителями металлоискателей и нашёл решение: ручной детектор, улавливавший даже небольшой след алюминия. Но проверять людей ручным металлоискателем — это долго, и Ван Буррен решил делать это в случайном порядке, наугад. При выходе сотрудник отмечался магнитной карточкой. Четыре раза из пяти загорался зелёный свет, его выпускали. На пятый загорался красный, работника просили отойти в сторону и «просвечивали» детектором тело, руки, ноги.

Ван Буррен предпринял ещё некоторые шаги, чтобы сократить одну сторону треугольника. Он считал очень важным создать «хорошо просматриваемую линию ограждения» и распорядился убрать подлесок вокруг завода. На внешние стены завода навесили камеры слежения.

Он так увлёкся работой, что даже распространил свою деятельность за пределы заводской территории. Ему сигнализировали, что ещё не вышедший материал уже продается, и Ван Буррен стал посещать блошинные рынки в поисках ворованного. Ворованное он, разумеется, нашёл — на толкучке у U. S. Route 321, в паре миль к востоку от завода. Те же самые парни, что когда-то продали утёкшие диски Гловеру, теперь обслужили прикинувшегося простым покупателем Ван Буррена. По данному эпизоду было произведено несколько арестов.

Но ворованные диски всё-таки продавались по-тихому. Как точно это делалось, Гловер не знал, но некоторые временные работники по-прежнему умудрялись выносить диски даже при жёстком ванбурреновском режиме. Один ухитрился стащить целый шпиль с тремя дисками, которые потом продавал по пять баксов. Всё это делал какой-то узкий круг, в который допускали только избранных. Многие из них — временные работники, которым почти нечего терять, другие — с криминальным прошлым. Как правило, с компьютером они работать не умели. Гловер от них сильно отличался: штатный сотрудник, несудимый, фанат техники. Но также он гонщик с уличными связями и он умел держать рот на замке. Его сочли клиентом годным, а Докери — нет. Может быть, создавал впечатление болтуна, а, может, был не внушающим доверия. Как бы то ни было, доступ к материалам у него был теперь только через Гловера. Взамен он предложил «нарезать» Гловеру что-нибудь из того волшебного источника ещё не вышедших дисков, к которым он имел доступ в интернете. Но это были неравные условия, и когда Докери уже достал Гловера просьбами стащить тот или иной альбом, однажды, в конце 1999 года, Гловер не выдержал.

— Чувак, мне надоело подставлять задницу ради тебя, — сказал он. — Что происходит вообще? Почему тебе до зарезу нужны эти альбомы? Где ты берёшь свои фильмы?

— Зайди ко мне вечерком, — ответил Докери. — Объясню.

Вечерком у себя дома Докери, посадив Гловера перед компьютером, объяснил в общих чертах, что такое подпольный #warez. Это такая «тёмная» фанатская сеть, в которую он последний год или около того заливал утёкшие с завода ещё не выпущенные альбомы. Хотя чат-каналы вроде #mp3 и #warez производили впечатление полного хаоса, на самом деле они базировались на чёткой структуре, невидимой обычным посетителям. Таковой была «Сцена», и Докери в IRC присоединился к одной из самых элитарных групп: Rabid Neurosis.

Сокращенно группу называли RNS. Она создалась через пару недель после Compress 'Da Audio, первой группы, которая стала сливать mp3. Через несколько месяцев она затмила предшественников, которые потом просто исчезли. RNS пиратила не отдельные песни, а целые альбомы, и перенесла из софт-пиратства принцип «нулевого дня». Цель заключалась в том, чтобы залить материал до официального релиза, а для этого требовалось просочиться на музыкальные мейджор-лейблы.

Докери не взаимодействовал напрямую с создателями RNS, чуваками с никами NOfX

и BonethuG. Они — ещё из туманного 1996 года, что можно понять по их кликухам. К тому моменту, как Докери присоединился к группе в 1998-м под ником StJames, лидером уже был некто Navoc.

Этот Navoc в кругах «Сцены» слыл настоящей легендой. Он работал на какой-то коммерческой радиостанции в Канаде, то есть имел доступ, так сказать. Настоящего своего име-ни он так никогда и не раскрыл, но, правда, иногда делился своими фото: вот он на концерте, вот обнимает за плечи известного музыканта. Какое-то время он оставался самым ценным для группы, устраивая десятки «сливов», подчас получая материал прямо из рук ничего не подозревавших артистов. Но в 1999 году Navoc резко завязал со всем этим, так и не объяснив почему.

После некоторого обсуждения лидером назначили члена группы с ником Al_Carone. Этот Carone вышел на «Сцену» ещё в возрасте 13 лет после того, как в AOL его забанили за троллинг. В RNS он утвердился, заведя онлайн-друзей в Европе, затем выступил посредником в трансатлантических «сливах» ещё не вышедших альбомов. Но его правление не продлилось долго. Капоне оказался человеком недисциплинированным, под его руководством «Сцена» раздулась до более чем сотни человек, что нарушало основной принцип безопасности группы. После нескольких бурных месяцев Капоне сложил с себя полномочия, объяснив это тем, что «слишком занят» (в реальности ему только исполнилось 17, и он переезжал из родительского дома).

Должность, наконец, перешла навсегда к Kali. Выбрала его уже, можно сказать, комиссия из главных. Kali в группе проявлял себя не особенно ярко в отличие от Navoc, а в отличие от Carone он ни на что и не претендовал, но в «Сцене» пользовался уважением. Несколько лет Kali был членом другой «сценической» группы, Fairlight, которая специализировалась на взламывании игр, и там он просто прославился. К тому же по возрасту он мог голосовать.

Придя к власти, Kali завел в группе практически военную дисциплину. Он был прирождённым шпионом, мастером наблюдения и проникновения за закрытые двери, в общем, эдаким Джеймсом Бондом музыкального пиратства. Он читал журнал *Billboard*, как читают расписание заездов на скачках, и с его помощью распутывал непонятный узел разрозненной информации о том, кто кого приобрёл и что собираются выпускать, чтобы понять, какие CD будут производиться, где и когда. Как только составилась такая карта дистрибьюторских каналов, он начал упорную вербовку, терпеливо выстраивая сеть «кратов», которые в следующие восемь лет сумеют внедриться в каналы поставок каждого музыкального мейджор-лейбла.

Первым серьёзным агентом, которого завербовал Kali, оказался Докери, известный ему только под ником StJames. Произошло это в чате, где Докери хвастался насчёт не выпущенных CD. Kali не поверил, попросил «пруф», доказательство, и Докери прислал ему некий трек. Kali понял, что человек этот очень серьёзный и тут же пригласил его в группу. Поначалу Докери в группе был периферийным игроком, но после слияния с Universal стал одним из лучших источников для RNS. Однако теперь, благодаря новому режиму усиленной охраны, его доступ закончился, и он предложил Гловера.

Делл занимал необычное положение. Уважение улицы и компьютерная подкованность делали его одним из немногих людей на свете, кому доверяли и дешёвые уличные торговцы «палёным», и интернет-пираты высшего уровня. RNS редко «кидает

инвайты», а если и делает это, то с испытательным сроком. Но если Гловер хочет, то Докери устроит так, что Kali быстро примет его в группу прямо сегодня. Гловер засомневался, потому что не понимал, какая ему тут выгода.

Докери объяснил, что тут все всем нужны: Kali — Гловеру, Гловер — Kali.

Kali — главный в RNS, у него доступ ко всем топовым серверам, откуда берётся материал «Сцены». На этих быстрых серверах — терабайты пиратки любого вида: кино, игры, телепередачи, книги, порнография, программы, шрифты — всё, что защищено авторскими правами, можно скачать оттуда. Сервера хорошо спрятаны, под паролями, логиниться разрешается только с проверенных адресов. Всё ПО для паролей отключается, чтоб не оставлять следов. Своё «Сцена» защищала так же, как Universal, а может быть, даже лучше.

Доступ в этот нереальный «тёмный интернет» давался исключительно по принципу услуга за услугу. То есть чтобы туда попасть, ты должен сам свой пиратский материал предоставить, причём не какой-то там диск Шанайи Твейн, завалившийся в ящике с носками, но что-то совершенно новое и всеми очень ожидаемое. И вот эта приманка «тёмного интернета», доступ к цифровой библиотеке, Гловера и соблазнила. Где-то существовали коллеги Гловера: парни в кинобизнесе, парни в компаниях-разработчиках компьютерных игр, парни в компаниях, создававших софт (везде почти одни только парни)^[61].

Ещё где-то были те, кто тестирует софт, отсматривает DVD, работает на складах. Везде, в каждой сети такой вот Гловер «сливает» материал, который попадает на крутые пиратские сайты за недели до официального появления в магазинах и даже в том же интернете. За распространением файлов с этих серверов пристально наблюдали: сливать «Сцене» — это хорошо, но сливать то, что есть у «Сцены» кому-то — это табу. Так что файл добирался до чат-каналов и «нормального» интернета очень долго, а иногда вообще оставался у «Сцены».

То есть если Гловер согласится загружать Kali ворованные с завода CD, то ему больше никогда не придётся платить ни за какие материалы. Он сможет бесплатно установить себе AutoCAD — программу, продаваемую за тысячи долларов. Он сможет послушать новый альбом Outcast на несколько недель раньше, чем кто-либо. Он сможет сыграть в Madden Football на PlayStation за месяц до того, как игру начнут продавать в магазинах. И к тем фильмам, благодаря которым Докери его побил как пирата, он тоже получит доступ до их выхода на экраны. Ну, и как оно звучит?

Гловер решил, что звучит нормально, так что Докери свел его с Kali в чате, где те обменялись номерами мобильных. Первый разговор прошёл странновато. Гловер, сам по себе не слишком разговорчивый, почти всё время только слушал. Kali живо болтал на какой-то фене: смесь жаргона компьютерных гиков, мягкого калифорнийского произношения и слэнга из рэпа Западного побережья: «Йо, чувак, типа можешь экспикнуть мне файл, мать твою?»^[62]

Хип-хоп Kali любил так же, как и компьютеры. Он знал историю и культуру своего любимого жанра и мог «читать» со своими любимыми рэперами. Он знал все рэперские «бифы» (состязания), «дисы» (рифмованные оскорбления) и все детали междоусобной вражды. Также он понимал, что теперь после убийств Тупака и Бигги вражда исчезнет, а все лейблы объединятся. Death Row, Bad Boy, Cash Money и Aftermath — все станут

корпоративными. В своём неустанном поиске утечек «нулевого дня» Kali всё это тщательно отслеживал, и в результате очутился снова на Universal. Но он не имел постоянного инсайдерского доступа к компании, поэтому группы-конкуренты обыгрывали его всухую. Гловер оказался его ключом к входным дверям.

Гловер и Kali подробно обсудили детали сотрудничества. Kali следит за датами релизов и сообщает Гловеру, какой материал ему интересен. Гловер через сообщников ворует диски с завода. Потом у себя дома из CD делает mp3-файлы и сливает их, согласно техническим стандартам «Сцены». В оплату Kali кидает Гловеру инвайты на секретные сайты.

Гловер очень старался быть честным гражданином. Он отказался от пистолетов, мотоциклов и бойцовских собак. Он работал на нескольких работах и даже попытался стать отцом семейства. Но когда он присоединился к «Сцене», то получилось, что он сменил одну преступную среду на другую.

ГЛАВА 9

После того, как компания Universal поглотила PolyGram, Warner потеряла свою позицию главного игрока музыкального рынка. За 12 месяцев, прошедших после поглощения, Universal Music Group получила более 6 миллиардов долларов дохода, основная часть — от компакт-дисков. Слияние обеспечило присутствие компании во всём мире. Ключевыми рынками считались Северная Америка и Европа. Большой интерес как перспективный рынок представлял собой Китай, а также Россия, Индия и Бразилия. Но, хотя представители этих стран заявляли об уважении к законам США о защите авторских прав, власти этих стран ничего не делали для устранения пиратов с улицы. Как справедливо отмечал Ален Гринспен, продавать произведения интеллектуального труда — это также означает бороться с контрафактом с таким же усердием, которое вкладывается в производство легального продукта. А легальный рынок не появится там, где отсутствует политическая воля на борьбу с пиратами. При всём этом общая картинка была просто прекрасна; Universal стала самой крупной музыкальной компанией в мире, её доля — четверть мирового рынка.

Сидящий на вершине, Моррис распоряжался бюджетом в миллиард долларов на подписание и развитие артистов и более 10 000 подчинёнными. Также он унаследовал каталоги примерно 12 лейблов — совершенно запутанные из-за взаимных слияний и поглощений. С момента завершения сделки по PolyGram, он принялся реорганизовывать структуру подчинения. Все, кто работал с Моррисом, считают самым сильным его умением как раз корпоративную организацию. Он умел мотивировать людей и выжимать из них всё, на что они способны.

Он склонялся к стандартным технологиям бизнеса, нацеливаясь на многолетние доходы и стимулирующие контракты, а также умел собрать и сохранить успешную управленческую команду. Но у него была и ещё одна точка опоры — именно её друг Джими Айовин считал залогом успеха и успешных артистов, и бизнесменов. Это — страх^[63].

Работая с чуть ли не самыми талантливыми музыкантами своего времени, Айовин заметил одну интересную особенность: даже состоявшиеся артисты создают свои лучшие произведения, в основном, в состоянии некой неуверенности в себе как в художнике. В случае с рэперами это совсем верно, на сто процентов, поскольку они, при всей своей показной крутости, брутальности и мачизме, в душе крайне уязвимы и застенчивы. И вот эти сомнения в самом себе, которые испытывали артисты в студии, ощущали и шефы лейблов в переговорных. Они всю свою карьеру озираются по сторонам, опасаясь, как бы конкуренты не увели у них популярного артиста.

Моррис эти страхи подогревал. Со своим дарвинистским подходом к бизнесу он хотел, чтобы его подчинённые соревновались друг с другом. Хотя, конечно, лейблам под зонтиком Universal запрещалось напрямую перекупать и переманивать артистов друг у друга, но пышным цветом цвели заговоры и закулисные махинации, и в организации никто не чувствовал себя в безопасности, даже такие любимчики, как Айовин.

Вместе с PolyGram в пакете Universal получил долю акций лейбла Def Jam Recordings.

Один из первых и главных хип-хоп-лейблов еще несколько лет назад выглядел крайне уныло, но ожил под чутким руководством Лайора Коэна — настоящего охотника за скальпами, рядом с которым даже Даг и Джимми выглядели культурными людьми. Коэн и Айовин тут же начали противоборство, переманивая артистов друг у друга. Айовин старался утянуть рэпера Sisqo, Коэн — группу Limp Bizkit^[64] (как всегда, цифры продаж были важнее творческого долголетия). Борьба Def Jam и Interscope выглядела настоящей — да она и была таковой, но награды при любом исходе получал один и, если бы борцы взглянули с арены на VIP-ложу, то увидели бы там аплодирующего Морриса.

Вместе с акциями Def Jam пришёл Шон Кори Картер, более известный как Джей Зи. Ещё до слияния этот рэпер был самым коммерчески успешным и доходным для своего лейбла, но после того, как Universal вложился в его маркетинг, Джей Зи стал мировой суперзвездой. В начале 2000-х у артиста и лейбла получился огромный хит для самой разношерстной публики — «Big Pimpin'». Великолепная летняя песня на все вкусы — плод трудов Картера, продюсера Тимбаленда и тexasского рэп-дуэта UGK — представляла всё лучшее и всё худшее, что есть в рэпе. По качеству она сделана выше всяческих похвал, но «хук», основная ударная музыкальная фраза, была сворована из киномузыки египетского композитора Балига Хамди, чья семья через несколько лет стала предьявлять претензии по поводу того, что сэмпл, фрагмент произведения, не «очистили», то есть договорённости на его использование не существовало. «Флоу» — манера читки и подачи — прекрасен, однако текст недвусмысленно прославляет сексуальное рабство женщин. Конечно, песня очень притягательна, но там такой градус женоненавистничества, что годы спустя Картер, человек, в общем, мягкий и не злой, от неё откажется^[65].

Ну и, опять-таки, Моррис лучше кого бы то ни было осознавал, что песню делают неотразимой именно вот эти противоречия формы и содержания.

Моррису Картер искренне нравился. У того была крутизна, стиль, он вёл себя как звезда и «читал» так живо, что другие рэперы рядом с ним казались просто косноязычными. У Картера, как и у Морриса, было чутьё на хиты, но при этом и мозги, заточенные под бизнес (он, кстати, в прошлом поучаствовал в наркоторговле), в качестве CEO он руководил собственным лейблом и в развитие и продвижение других артистов вложил столько же времени и сил, сколько в себя. Он видел себя не просто рэпером, но в перспективе главой пёстрой бизнес-империи. И, как и Ален Гринспен, Картер понимал важность борьбы с пиратством. В конце 1999-го, заподозрив одного продюсера-конкурента в том, что тот отдал его новый альбом пиратам за месяц до официального релиза, Джей Зи ударил его ножом в ночном клубе^[66].

В Нью-Йорке — Def Jam. В Лос-Анджелесе — Interscope. Cash Money — в Новом Орлеане. Ставка Морриса на рэп явно приносила дивиденды: первые 12 месяцев после слияния для Universal оказались просто фантастическими, они превзошли даже самые радужные прогнозы, расписанные в том проспекте для акционеров. Сокращения персонала и объединение розничных сетей компаний сэкономили больше денег, чем предполагалось, а рыночная сила объединённой компании позволила поднять цены на компакт-диски выше 14 долларов за штуку.

Повышению цен помог тайный сговор. Как позже установит Федеральная комиссия по торговле США, на протяжении примерно шести лет Большая шестёрка, а после

поглощения Polygram — Большая пятёрка — втихую убеждала крупных ритейлеров вроде Musicland и Tower Records воздерживаться от скидок в магазинах в обмен на доступ к консолидированным рекламным бюджетам. Такого рода сделки нарушают федеральное антимонопольное законодательство, а поскольку Пятёрка держала в общей сложности 90% американского рынка, то на потребителя ложилась серьёзная нагрузка. Общий объём всей этой операции оценивается примерно в полмиллиарда долларов за 1995-2000 годы^[67]. То есть минус два бакса из кармана каждого американца.

Всё работало на Морриса. Присутствие на мировом рынке, хорошая дистрибьюторская сеть, талантливые артисты в каталоге, тайный сговор против покупателей — отсюда и огромная прибыль. В 1999 году Моррис, управлявший крупнейшей музыкальной компанией в мире в лучшее для индустрии время, был не только самым влиятельным менеджером рекорд-компаний в мире, но и в истории.

Но это положение оказалось недолговечным. В июне 1999 года Шон Феннинг, восемнадцати лет, бросивший учёбу бывший студент Северо-Восточного Университета (в Бостоне, — прим. пер.) даровал миру интернет-сервис, который он назвал Napster. Ещё в подростковом возрасте Феннинг влюбился в компьютеры, участвовал в подпольной IRC. Но в экосистеме #mp3 его раздражало одно: невозможность простого поиска файлов. В своей спальне он нашёл гениальное решение: «пиринговый файлообменный сервис». Юзеры подключались к центральному серверу и могли обмениваться mp3-файлами. Таким образом, музыкальное пиратство, которым ещё недавно занимался только узкий круг технически подкованных студентов, вдруг стало доступно вообще каждому. Почти за один день Napster стал одним из самых посещаемых ресурсов. И с этого дня начался вал нарушения авторских прав.

Napster стал естественным монополистом. Его материал и скорость работы росли с увеличением числа пользователей. К началу 2000 года насчитывалось почти 20 миллионов юзеров, а каждую минуту загружалось 14 000 песен. Где бы ни появилась новая песня, она становилась доступной всем за секунды. Скорость интернета тоже неуклонно росла даже для домашних пользователей, так что песня скачивалась быстрее, чем прослушивалась. По сути, это был стриминг. Napster — не просто файлообменный сервис, это бесконечный музыкальный автомат. К тому же бесплатный.

RIAA следила за Napster практически с момента его рождения, но крупные лейблы осознали всю серьёзность проблемы только несколько месяцев спустя. Задача проинформировать легла на плечи Хилари Розен, генерального директора RIAA.

Розен почти всю жизнь проработала в Ассоциации, и, наверное, более кого-либо ещё в индустрии понимала опасности и преимущества цифровой технологии. 24 февраля 2000 года, через день после церемонии «Грэмми», она обратилась к группе воротил музыкального бизнеса в конференц-зале отеля Four Seasons в Беверли-Хиллз. Позже Джозеф Менн, журналист, пишущий на тему технологий, так опишет произошедшее в своей книге «All the Rave», посвященной истории взлёта и падения Napster:

«На глазах пары десятков глав лейблов сотрудники установили программу и зарегистрировались^[68]. После чего Розен попросила называть песни. Не большие хиты, а какие-нибудь альбомные треки, хоть старые, хоть новые. Люди из рекорд-бизнеса по очереди назвали штук двадцать песен, и каждую сотрудники нашли и быстро скачали.

Уже скоро никого не нужно было убеждать, насколько серьёзна опасность. Аудитория чувствовала себя все более и более некомфортно, и тут один шеф из Sony решил разорвать напряжение. «Вы уверены, что их достаточно просто засудить?» — спросил он.

Полный писец наступил, когда кто-то предложил найти песню «Вуе Вуе Вуе» бойз-бэнда N'Sync — трек, который на тот момент всего три дня крутился на радио, а альбом на CD ещё не поступил в продажу. Песня нашлась легко».

В глазах широкой общественности Розен стала олицетворением позора индустрии. Чаты и «доски объявлений» переполняли уничижительные отзывы о её личности и внешности, она лично даже получила множество угроз смертельной расправы. Юмор ситуации заключался в том, что за кулисами Розен была настоящим «голубем» индустрии, миротворцем: публично обвиняя Napster, в кулуарах она пыталась добиться, чтобы он и мейджор-лейблы пошли на сделку.

Такой миролюбивый подход разделяли несколько глав мейджор-лейблов. Бронфман-младший, например, несколько раз обращался к Napster с предложением обсудить долю в предприятии. То же самое попытался сделать его конкурент, Томас Миддельхофф, немец, глава Bertelsmann AG, и оказался успешнее. В конце 2000 года Миддельхофф объявил, что Bertelsmann и Napster образуют совместное предприятие, которое будет развивать платные легальные каналы на базе технологии пирингового файлообмена. Однако, инвестиции в Napster оказались не столь выгодными. Миролюбивый и почтительный по характеру, Феннинг не обладал нужным опытом в бизнесе, но окружил себя талантливыми, как он считал людьми — то есть нанимал друзей и родственников. Один из первых его работников — Шон Паркер, с кем Феннинг был знаком ещё со времён канала для mp3-обмена. Паркер, девятнадцатилетний говорун и красавчик, вскоре стал публичным лицом Napster (позднее похожая сделка с Facebook сделает его одним из богатейших людей на планете). Но самым важным сотрудником из первых оказался вовсе не Паркер, а дядя Феннига, Джон.

Шон практически находился в рабстве у Джона Феннинга. Почти все премудрости программирования он получил на фирме Джона, Chess.net. Как генеральный директор этой компании, Джон служил ролевой моделью успешного бизнесмена в интернет-сфере. И он от души помогал племяннику. Годами он платил Шону за хорошие отметки, а когда тот перешёл в старшие классы, купил племяннику BMW пурпурного цвета.

Но всё это было жизнью взаимы. Джон не имел привычки оплачивать счета, из-за чего жизнь его проходила весело. В одном только 1999 году он проиграл процесс в деле о задолженности банку более \$17 000, потом ещё один (более \$26 000 агентству), а его бывший юрист дал под присягой письменное показание, что Джон не заплатил причитающиеся ему \$94 000 за юридические услуги. В том же году его жена проиграла \$13 000 в деле о просроченном долге по кредитной карте, также на неё подало в суд жилищное товарищество за неуплату членских взносов. Как бы ни выглядели бизнес-предприятия Джона со стороны, но на самом деле все они находились в плачевном состоянии. Его предыдущая компания Cambridge Automation ликвидировалась, а в разваливающейся Chess.net работники злились из-за задержек зарплаты. Хуже всего, что Джона Феннинга обвиняли в тяжком уголовном преступлении: он избил работника,

обслуживавшего его здание (обвинение сняли в 2002 году, после того, как Феннинг пробыл по решению сторон полгода на испытательном сроке).

Но вскоре после основания Napster Феннинг заключил главную сделку своей жизни. В мае, непосредственно перед открытием сервиса, 35-летний Джон убедил 18-летнего Шона отписать ему 70% акций в обмен на его услуги как председателя и генерального директора. Должность генерального директора он с себя быстренько сложил, но председателем совета директоров компании остался, и, будучи мажоритарным акционером, по закону контролировал всё.

Текущими делами компании он почти не занимался. Пока Шон и Шон организовывали офис в Кремниевой долине, Джон на другом конце страны в Халл, штат Массачусетс, на свою зарплату и доходы от части проданных акций пытался привести в нормальный вид старый заколоченный дом, который купил много лет назад. Когда стало ясно, что Napster не выживет без поддержки индустрии, управляющие компании стали умолять его заключить сделки с мейджорами, на что Джон упрямо отвечал: «Пошла в жопу эта рекорд-индустрия»^[69].

За всем этим тяжким сериалом Моррис наблюдал издалека. Он, в отличие от Бронфмана и Миддельхоффа, не испытывал никакого энтузиазма по отношению к Napster, и самого его не интересовала никакая доля акций бездоходного «бизнеса» Феннинга. До появления Napster он рассматривал mp3 как досадную помеху, если вообще когда-либо об этом задумывался. У него музыкальные мозги, а не технические, так что долгое время он просто упрямо отказывался признавать, что формат mp3 способен повлиять на его дело. Его работа — создавать хиты, а чем ему в этом может помочь mp3, он не понимал.

Но с появлением Napster файлообмен вышел из подполья на поверхность и стал всеобщим достоянием, что Моррис расценил как обычное воровство, но в масштабах, невиданных ранее. Пользователи Napster — это преступники, и, следовательно, сама компания — тоже преступник, поскольку пытается нажиться на торговле материалом, авторские права на который являются собственностью компании Universal Music Group. Он уже это всё проходил в кассетную эпоху, поэтому начал осознавать, что эта технология действительно угрожает бизнесу, основанному на торговле компакт-дисками по 14 долларов.

Самой очевидной идеей представлялось создание легальной платной альтернативы. Бронфман с оптимизмом ожидал крутого подъёма цифровых технологий в будущем, поэтому перенаправил капитал Saegram в другие разнообразные проекты. Годовой отчёт компании в 2000 году походил на миссию венчурной компании: «Наши инвестиции включают компьютерные инфраструктуры — оборудование и программное обеспечение, которые позволят развивать музыкальный бизнес в интернете, такие как bluematter.com и Jimmy & Doug's Farm Club, а также инвестиции в GetMusic, ARTISTdirect, InterTrust Technologies, ReplayTV, eritmo.com и другие».

Оказалось, что это список провалов. В течение пяти лет почти все эти проекты прекратили своё существование, а те, что выжили, никакого серьёзного влияния не оказали. Моррис, Бронфман и десятки других корпоративных менеджеров пали жертвой пустых обещаний мелких барыг доткомов.

Одна Розен видела, где музыкальная индустрия остановилась. Она много беседовала с

Моррисом, и тот её всё время убеждал, что проекты, в которые он инвестировал, скоро затмят Napster. Розен пыталась освободить его от этой иллюзии, сначала тактично. Ей было очевидно, что сейчас Моррис работает в мире, который он не понимает, и не хочет в этом признаться. В технике, как и в музыке, тоже нужен талант, а у Морриса, контролировавшего враждовавшие лейблы, такого таланта не было.

Самый проклятый пример — это Pressplay. В этот онлайн-музыкальный магазин Моррис с большим оптимизмом вложил десятки миллионов долларов. Это был совместный проект Sony и Universal, и то, что бывшие конкуренты объединились, давало Моррису повод ожидать большого успеха, хотя магазин и страдал сложной структурой лицензирования и очень ограниченным выбором «товара». Несколько раз, встречаясь с Розен, Моррис прямо сказал ей прекратить любые переговоры с Napster, с Феннингами и вообще перестать волноваться, потому что у неё нет ничего, что «всё это уберёт». Сейчас проект Pressplay — хороший «номер один» для всяких статей в стиле «Грандиозные технические провалы всех времён»^[70].

Розен находилась в сложном положении. Будущее музыкальной индустрии она понимала лучше, чем любой гендиректор, за исключением, может быть, Миддельхоффа. Но, в конце концов, эти мужчины — её начальники, и, хотя на конферец-коллах она возражала и настаивала на договоре с Феннингами, на публике она обязана была играть роль эдакой киллерши из музыкального бизнеса.

Первым делом следовало добиться более строгого законодательства. Розен и её антипиратская команда периодически общались с Министерством юстиции, пытаясь убедить что-то сделать с самыми злостными нарушителями вроде mp3.com и Napster. Задача оказалась непростой. На Капитолийском холме музыкальную индустрию недолюбливали. Главы лейблов находились в конфронтации с Типпер Гор и Биллом Беннетом, причём на их счету — решающие победы, из-за которых конгрессмены и их жёны выглядели брюзгами без чувства юмора. Даже среди либералов Капитолийского холма отношение к лейблам было предвзятое.

У других секторов развлекательной индустрии влияния было куда больше. Конкретно, очень хорошо была представлена киноиндустрия, по большей части благодаря коллеге Розен в той отрасли, Джеку Валенти, многолетнему главе Американской ассоциации кинокомпаний. Валенти — вообще легенда Капитолийского холма как минимум потому, что он всегда склонялся перед требованиями культурной полиции и ввёл саморегулирующуюся систему рейтингов для фильмов. Эта система Валенти имела множество недостатков, иногда вообще в ней невозможно было разобраться, но зато киноиндустрия всегда сохраняла хорошие отношения с Капитолийским холмом, а для Голливуда ради такого стоило пожертвовать творческой неприкосновенностью.

Надо отдать должное рекорд-индустрии — это её заслуга на все времена — она на подобный компромисс не пошла. Рейтинговые системы оказывают явное влияние на культуру, потому что определяют, что делается, для кого и за сколько. Управляющие, вроде Морриса, просто сворачиваются в клубок от одной мысли, что какое-то там тайное собрание болванов без чувства юмора решает, с какого возраста дозволено слушать The Beatles или, если уж конкретнее, 2 Live Crew. Моррис сам лично всегда защищал право своих артистов на Первую поправку к Конституции (гарантирующей свободу слова, —

прим. пер.), и зачастую платил за это высокую цену. Вероятно, сложно отделить свое мировоззрение от экономических стимулов, но это показывает, как минимум, искренность убеждений Морриса.

За свои принципы ему пришлось поплатиться. Конгрессу не удалось защитить среднестатистического подростка от морального разврата музыкальной индустрии, и теперь он не хотел защищать музыкальную индустрию от того же подростка, обменивающегося пиратскими файлами. Избранные должностные лица обычно прямо говорили о том, что ими движет. В бесконечных беседах с людьми Морриса они ясно давали понять, что избиратели, в основном, поддерживают файлообмен и противятся усилению законов об авторских правах. Гарантии защиты интеллектуальной совести могли кануть в небытие, подобно древним пуританским законам против содомии. То есть, на бумаге всё есть, но на практике не осуществляется. Харви Геллер, главный сторонник Universal, хотя и не лоббист, время от времени встречался с членами Конгресса и настаивал на том, что пользователи файлообменников должны отвечать по всей строгости. Ему постоянно повторяли, что это будет стоить голосов избирателей. «Политики стараются угодить избирателям, — скажет позднее Геллер, рассказывая об этих встречах. — А избирателей, ворующих музыку, гораздо больше, чем избирателей, её производящих».

Другие индустрии с подобными проблемами не сталкивались. На каждую видеокассету клеилось антипиратское предупреждение ФБР, ведь на кинобизнес работал Валенти. Книжная индустрия каждый год поднимала такую же бурю, как и сами артисты, но за это они предоставляли большие авансы за книги уходящим на пенсию политикам. Производители программного обеспечения получали выгоду от многочисленных антипиратских кампаний Минюста из-за того, что многие из них тайно сотрудничали с Управлением национальной безопасности.

Отказываясь сотрудничать, дерзкая музыкальная индустрия оказалась в одиночестве, и теперь государство её покинуло. Если она хочет усиливать защиту интеллектуальной собственности, то пусть сама и усиливает.

Так что Моррис и, далее, вся индустрия придумали план, что делать с mp3: засудить так, чтобы от него ничего не осталось. Появилась двусторонняя стратегия. Первый залп RIAA нанесла по Diamond Multimedia Systems. Используя свою профессиональную организацию как щит, мейджор-лейблы принялись сами по отдельности судиться с производителем этих девайсов. Они пытались добиться судебного запрета на продажу цифровых аудио-плееров Rio компании Diamond, а также всех остальных подобных устройств, чтобы таким образом задуть рынок mp3-плееров в младенчестве. Второй иск, A&M Records против компании Napster, подан восемнадцатью рекорд-компаниями, включая Universal^[71].

Истцы обвиняли Napster в том, что пиринговой сетью нарушаются авторские права, и компания, таким образом, обязана возместить ущерб.

Эти два иска прошли несколько разных гражданских судов и апелляций. У Napster — шестьдесят миллионов пользователей, а плееры Rio компании Diamond имеют множество недо-статков и плохо продаются. Иски охладили индустрию опытно-конструкторских разработок. Ни одна компания не будет разрабатывать программу для пиринговых сетей, пока её можно будет сделать ответственной за нарушение авторских прав, и ни один

производитель электроники не будет выпускать mp3-плеер, пока есть вероятность, что по решению суда его могут изъять из продажи.

Самое поразительное в этой «инвестиционной засухе» — это то, что она происходила как раз в то время, когда эпоха доткомов росла, как грибы. Мир рехнулся, обычные капиталистические законы привлечения капитала больше не работали. В январе 2000 года прежние боссы Морриса, Time Warner, объявили о совершенно сбивающей с толку сделке: они продают компанию — вообще всю свою компанию — компании America Online, занимающейся непрошеными рассылками компакт-дисков с дрянной информацией по почте. В обмен на пакет сильно перегретых акций AOL — тогда он оценивался в \$164 млрд — Time Warner отдаёт всё: журналы, кабельные станции, музыкальные лейблы, короче, всё — интернет-компания-выскочке, имея доход в 200 раз больше, что даже такой непродвинутый технически человек как Моррис считал это полнейшим вздором.

Это стало самой идиотской сделкой в истории капитализма. Но для Бронфмана — это модель, образец, которому стоило следовать. Последние шесть лет он скупал, теперь решил, что пора продавать. В июне 2000 года он объявил о ликвидации группы Seagram, таким образом, поставив точку в 80-летней истории империи напитков семьи Бронфман. Имуущество «бухла» и «газировки» разделят между Diageo и Coca-Cola. Universal продадут Vivendi, французскому медиа-конгломерату.

Vivendi и Seagram похожи, как братья-близнецы. Компанией Vivendi управлял яркий мегаломан по имени Жан-Мари Мессье. Он, как и Бронфман, соблазнённый близостью селебрити, превратил скучную французскую «водную» фирму в конгломерат технологических и развлекательных проектов. Теперь эти два похожих бизнес-гения, по идее, должны были бы наблюдать за Universal. На деле же Бронфмана назначили «Исполнительным вице-президентом» — должность настолько же важная, насколько звучная. А вот Моррис, в отличие от него, игрок нанятый, сохранил свое положение. Для него это поглощение в период бума доткомов явилось поводом пересмотреть контракт. Поторговаться с расточительным французом, рядом с которым даже Бронфман выглядел скрягой. Окончательный контракт — будем называть его Контракт — вступил в силу в 2001 году, и следующее десятилетие Моррис оставался самым высокооплачиваемым наёмным работником музыкальной сферы^[72].

Как Бронфман когда-то, так и «пиджаки» в Vivendi сейчас не слишком представляли, что они покупают. Приобретали они телефонные компании, технологии, СМИ, авторские права, а для финансирования всего этого брали огромные кредиты. Как обычно в такого рода сделках, инвестиционные банкиры, продававшие акции, уверяли, что всё это — хорошие инвестиции. Но чтобы обслуживать такие долги, требуется постоянный надёжный доход, так что, как только все контракты были подписаны, Vivendi принялась требовать от Морриса расчёта будущих доходов. Он отказался предоставить такие цифры. Своим новым боссам он объяснил, что его продажи сильно зависят от капризов публики, а понять и контролировать их совершенно невозможно. И если в своих технологических инвестициях он более чем уверен, то его наблюдения за продажами, чем он занимается всю жизнь, научили его тому, что тут никакой уверенности, верняка, нет и быть не может. Гипотеза о том, что какие-то крутые шишки из корпораций диктуют вкус массам — это просто чушь, и как раз карьера Морриса — подтверждение тому, что всё

происходит как раз наоборот. С эпохи Музыкального Взрыва и далее Моррис всегда следил за тем, чего хотят люди и старался именно это им и дать, невзирая на собственный вкус и критическую оценку. Моррис тут вообще отрицал и свой вкус, и способности: действительно, ну откуда 63-летнему белому дядьке в офисе на Манхэттене знать, чего хочет школоты?

У него великолепный список молодых групп, которых он сделал звёздами, но никаких предсказаний на его основании сделать невозможно. Вот пакеты с апельсиновым соком — тут всё ясно, из цифр продаж этого года можно вывести объёмы следующего. С альбомами группы Limp Bizkit так не получится. Каждый год Моррис проводил инвентаризацию своей товарной линейки, просто с нуля. И по большей части там — неудачи. «Срок годности» обычного альбома на CD короче, чем у йогурта. Каждый год Моррис отправлял на свалку миллионы дисков. Проработав сорок лет в музыкальном бизнесе, он так и не понял, какая из его групп «выстрелит». Голливудская поговорка «никто ничего не знает» истинна для любого направления шоу-бизнеса. Каждый год сотни кинофильмов идут при пустых залах. Десятки ТВ-шоу закрывают после пары пилотных выпусков. Тысячи только что отпечатанных книг отправляются в макулатуру. Может быть, поговорка эта верна и для вообще всего корпоративного бизнеса, и только те, кто принял её, действительно могут выжить.

В какой-то небольшой степени, Моррис мог полагаться на бэк-каталог Universal. Скажем, продажи Led Zeppelin могли служить более или менее точным индикатором того, сколько их записей продается в следующем году. Но продажи бэк-каталога Universal составляли только 30% в общем потоке дохода компании. И хотя сиюминутные попсовые хиты сегодняшнего дня могли превратиться в завтрашнюю классику, но угадать, какую именно песню постигнет такая судьба, невозможно.

Вообще, многие считали большой проблемой корпоративной Америки то, что цели слишком часто устанавливаются на основе краткосрочных результатов. Так не должно было быть. В теории, акции для публичного размещения — имущество бессрочное, и менеджеры <компаний-эмитентов> должны вкладываться в проекты, которые будут приносить акционерам доход очень долгое время. На практике, однако, корпоративная консолидация в индустрии означала всё больше вложений с расчётом на краткосрочную прибыль. Моррис, будучи в курсе этой проблемы, изо всех сил старался сохранять стабильность своих лейблов и внутри команды управляющих. Он всё время настраивал глав лейблов на долгосрочные доходы, и всегда старался с новыми артистами Universal заключать контракты на несколько альбомов. Но, опять-таки, каждый год он получал бонус, а деньги на этот бонус поступали от недолговечного попсового дерьма, и если для этого надо послать Radiohead и подписать трио Hanson — ну что же, так тому и быть. Ему теперь нужно было делать ещё больше хитов. Он и делал. Даже хотя цифровое пиратство вырвалось из студенческих общежитий и стало занятием для широких слоёв населения, 2000 год для индустрии всё равно закончился с блестящими показателями. В том году народ купил больше музыки, чем в любой год до и после. Средний американец потратил за год 70 долларов только на компакт-диски ^[73].

Лидером оказался Universal, сорвавший куш тремя альбомами-сиквелами: «Chronic 2001» Доктора Дре, «The Marshall Mathers LP» Эминема и «Vol. 3... Life and Times of S. Carter» Джея Зи. «The Next Episode», «Stan» и «Big Pimpin'» оказались едва ли не самыми

пиратируемыми файлами в Napster, но именно это как будто подхлестывало продажи альбомов. Некоторые обозреватели задались вопросом, а так ли уж цифровое пиратство мешает рекорд-индустрии? Некоторым даже казалось, что, может быть, оно на самом деле ей помогает.

Спор, конечно, бессмысленный. Если что-то распространяется бесплатно, может бесплатно воспроизводиться вечно без потери качества, то кто будет приобретать то же самое за деньги? Угрызений совести — надо платить артистам! — тут совершенно недостаточно.

Как бы то ни было, но действительно, громадная популярность Napster'a совпала с двумя лучшими годами в истории рекорд-бизнеса, и даже Моррис какое-то время признавал, что напстеровское пиратство подхлестнуло бум продаж CD. Как это объяснить?

Очень просто. В отсутствие критической массы карманных плееров mp3-файлы оставались товаром для домашнего потребления. Их никуда не унесёшь. В машине не послушаешь. И на пробежке. И в самолёте. С ними не сделаешь вечеринку с диджеями, ну если только свой пятикилограммовый компьютер не принесёшь с собой. Да, можно «нарезать» песни на компакт-диск, сотню песен, но большинство CD-плееров не воспроизводят файлы, а у тех, что воспроизводят, слишком сложная навигация. Так что, выходит, mp3-пиратство поднимало продажи альбомов... какое-то время.

Но если б существовал надёжный mp3-плеер, всё было бы по-другому. Можно было бы выбросить все CD и залить песни на жесткий диск карманного формата. И компакт-диски никогда уже не нужно будет покупать. Это всё зависело от исхода борьбы RIAA с Diamond.

После бесконечных исков и встречных исков суды завершились двояким решением: Napster был побежден, а Diamond — нет. Пиринговые сети ушли в подполье, плееры продавались в магазинах и дальше.

В июле 2001 года серверы Napster отключились. После сумасшедшей 11-часовой загрузки у людей в компьютерах оказались сотни миллионов файлов и никакой простой возможности извлечь их оттуда. Музыкальная сцена была готова к невиданному подъёму, такому, который отправит компакт-диск на свалку навсегда и превратит нишевого игрока в области технологий в крупнейшую компанию на свете.

Рекорд-индустрия выиграла не то дело.

ГЛАВА 10

Пять лет компания Thompson ничего не замечала, а потом поняла, что её доля в mp3 чего-то стоит. В апреле 1999 года, во время бума доткомов, компания перевела Анри Линда в Калифорнию, организовав ему там офис и штат из шести человек. Бизнес и поначалу выглядел бойким, а уж после выгодного решения суда в деле RIAA против Diamond и вовсе стал блестящим. Ситуация с Большим Гаджетом наконец-то сдвинулась с мёртвой точки, причём на смену корейским деньгам пришли японские.

С каждого устройства, воспроизводящего mp3, необходимо было делать отчисления. Линд заключал сделки с сайтами, продавцами программного обеспечения, производителями микросхем, разработчиками игр, продавцами автомобильных стереосистем и сотнями стартапов. В первые четыре года работы лицензионным менеджером он подписал меньше двадцати контрактов. В следующие четыре года — более шестисот. Единственным уклонистом оказалась Sony. Внутри компании вспыхнула гражданская война между отделом бытовой электроники и музыкальным лейблом.^[74]

Бранденбург и тут каким-то образом сумел остаться в тени. В двух разных изданиях, в то время опубликовавших статьи об mp3, американские журналисты называют изобретателем этой технологии... Леонардо Кьярильоне, основателя MPEG. В статье для *The Atlantic* Чарлз С. Мэнн утверждал, что тот «возглавлял разработку стандарта средств оцифровки звука, того, что теперь называется mp3».^[75] А автор «Brill's Content» Марк Боал вообще назвал Кьярильоне «отцом mp3».^[76] На самом же деле Кьярильоне только лишь возглавлял состязания, проводимые MPEG, но ни в чём, конечно, не участвовал. Журналисты перепутали судью на поле с игроком, а Бранденбурга вообще не упомянули.

Наверное, можно понять природу этих ошибок. Запутанная сага противостояния MUSICAM и Фраунгофера — не предмет для гордости. Это не случай Шона Феннинга и Napster или даже Джастина Френкела и Winamp. Первокурсник, начавший революцию из своей комнаты в общежитии, это, конечно, более аппетитная история, чем сюжет про инженера-акустика среднего возраста, который провёл более десяти лет в звуковой лаборатории. Такое даже большим корпорациям не очень нравилось.

В июне 1999 года AOL объявила, что покупает Nullsoft, компанию, которую Френкел основал для дистрибуции своего плеера Winamp. 38-летний Бернхард Грилл потратил 12 лет жизни на то, чтобы с нуля изобрести и внедрить такое на пользовательский рынок, он — настоящий инноватор, именно он написал код первого mp3-плеера. 19-летний Френкел просто «отксерил» его программу, пририсовав туда функцию редактирования плейлистов. После сделки с AOL он стал «стоять» 59 миллионов долларов.^[77]

Обнаружить настоящих пионеров психоакустики смогла только немецкая пресса. Произошло это, кстати, благодаря пиар-службе Фраунгофера, которая подала победу mp3 как триумфальный результат для налогоплательщиков. Они даже поставили портрет Бранденбурга на обложку своего годового отчёта. Конечно, и их история не отличалась точностью. Так, о победе mp3 рассказывалось как об исторически предопределённой, поскольку в её основе — превосходная немецкая технология. Официальная версия

Фраунгофера не упоминает Napster, mp2, взломанные демо-программы или деятельность «Сцены». Там даже слово «пиратство» не встречается, вместо него — одно предложение: «Стандарт получил широкое распространение в сети Интернет». [78]

Где-то в части финансовой информации этого отчёта скрывался ключ к неожиданному обогащению: Фраунгофер получал в год более 100 миллионов долларов лицензионных отчислений, и такой доход сохранялся следующие десять лет. Бранденбург так никогда и не раскрыл размеров своей доли, но Анри Линд как-то сказал, что процент этот «симпатичный».

Линд стал давить на свои рычаги. Одним из первых лицензиатов Фраунгофера стала Microsoft, правда, в качестве эксперимента. В 1999 году компания решила внедрить Windows Media Player в операционную систему. Проживающий ныне в Калифорнии Линд разработал долгосрочную сделку. Несколько месяцев спустя, ассистент финансового отдела Фраунгофера открыла конверт с чеком. Такое происходило не в первый раз: хотя многие компании уже перечисляли деньги на карточки, Microsoft застряла в эпохе бумажных денег. Компания — давнишний лицензиат, чеки у них всегда одинаковые, этот тоже ничем не отличался от других, прошедших через руки ассистента, за исключением нереального количества нулей в графе «Сумма». Она заподозрила опечатку и позвонила Петеру Диттриху, начальнику отдела. Диттрих внимательно посмотрел на чек и тоже решил: опечатались.

Он позвонил в отдел аудиоразработок, чтобы спросить у Бранденбурга, может он знает, в чём дело.

— Герр профессор Бранденбург, — сказал Диттрих. — У нас для вас чек.

— Да, — ответил Бранденбург.

— Из Microsoft, — сказал Диттрих.

— Да, — ответил Бранденбург.

— Дело в том, — сказал Диттрих, — что в чеке этом стоит сумма, хм, немаленькая.

— Да, — ответил Бранденбург.

И пояснил, что лицензионное соглашение Линда с Microsoft — «за штуку», и теперь если кто-то где-то купит компьютер с установленной операционной системой Microsoft Windows, то Фраунгоферу причитается некая сумма. Существовал, правда, определённый риск. Microsoft стала крупнейшей компанией на Земле не потому, что рассылала чеки лицензионных платежей на огромные суммы всяким непонятным научным организациям Германии, и сейчас, хотя компания платила Фраунгоферу, она искала, чем заменить mp3. Много лет Microsoft сама разрабатывала свой психоакустический стандарт кодировки — этим занимался исследовательский кампус в Редмонде. В августе 1999 года компания представила Windows Media Audio, их собственный формат, который в тестах на качество побеждал mp3. Из всех опасностей, угрожавших его успеху, этого Бранденбург боялся больше всего. Он видел, как с помощью своей доминирующей операционной системы Microsoft убрала конкурентов вроде Netscape и WordPerfect, и чувствовал, что так же уберут и его. Грилл беспокоился не так сильно: он считал, что Microsoft уже очень сильно опоздала. Фора Фраунгофера-новатора была слишком велика, а после появления Napster уже существовали сотни миллионов, если не миллиарды mp3-файлов. Он понимал, что война эта давным-давно выиграна и не на каких-то там дискуссиях инженеров, и не в переговорных комнатах корпораций, а на эскалаторе в торговом центре

Лос-Анджелеса. И Харальд Попп тоже придерживался мнения, что mp3, невзирая на недостатки, быстро заменить чем-то другим не получится. В то же время во Фраунгофер пришло письмо с результатами исследования, какие английские слова ищут в интернете. Слово mp3 — лидер, его вбивают в поиск чаще всего, чаще даже, чем «секс». Когда Попп это прочитал, он расхохотался. За двенадцать лет напряжения он, наконец, смог расслабиться. Война форматов окончилась их победой.

Конечно, люди, которые набирали «mp3» в поисковике, хотели знать не технические подробности сжатия аудио, так же как ищущие «секс» интересовались отнюдь не репродуктивной системой человека. Искали они бесплатную, то есть пиратскую, музыку, а слово «mp3» практически стало её синонимом.

До Napster пиратство было делом непростым, соответственно, мало кто этим занимался. Разобраться в том, как пользоваться Internet Relay Chat и найти нормальный FTP-сайт — это требовало времени и некоторой технической смекалки. А с помощью Napster любой идиот писал в поисковике *Yahoo!* слово «mp3» и за пару минут забивал бесплатной музыкой весь свой «хард».

Бранденбург, таким образом, оказался в сложном положении. Он считал, что деятельность Napster с моральной точки зрения — зло. В дискуссиях об авторских правах на «цифру» он занимал самую консервативную позицию. По его мнению, весь этот файлообмен — коллективное воровство и ничего более. Сам он музыку не пиратил и считал, что музыкантов обязательно нужно вознаграждать, как и музыкальные лейблы — при всех их недостатках и недальновидности определённая доля им, безусловно, причитается. Теперь каждый раз, когда он давал интервью, он заканчивал его жёстким тевтонским наказом: «Музыку не воруй!»^[79]

Он очень хорошо произносил эту фразу — с чувством, с ударением, но, всё-таки, чувствовалась в этом некая брехтовская отстранённость. Ни один живой человек на планете не выиграл больше от успеха Napster (даже сам Шон Феннинг), чем Бранденбург. Только благодаря глобальному коллективному нарушению прав правообладателей он смог заработать столько денег. Ирония в том, что во Фраунгофере это не обсуждали, выбрав отношение в стиле «ничего не вижу...». Это распространялось и на других фраунгоферовских исследователей, особенно на Бернхарда Грилла. Он годами собирал коллекцию эзотерической музыки, покупал её на физических носителях, хотя весь этот материал уже можно было найти в сети бесплатно. Грилл заработал миллионы за счёт убытков рекорд-индустрии, но возмещал как-то этот убыток, тратя тысячи долларов на компакт-диски.

Инженерное сообщество прославляло Бранденбурга, который стал одним из самых востребованных технических экспертов в мире. За следующие два года его включили в 12 разных отдельных комитетов по стандартизации. Его приглашали главным спикером на конференции в университеты. В 2000 году им с Харальдом Поппом и Бернхардом Гриллом вручили самую престижную научную награду — The German Future Prize с денежным содержанием в 250 000 евро на троих. После этого команда закатила мощную вечеринку с музыкой, пивом и танцами.

Бранденбург начал обдумывать идею вообще бросить науку. Он говорил, что, возможно, переедет в Сан-Франциско, сделает там какой-нибудь проект в области доткомов или венчурное предприятие. Фраунгофер отпускать его не собирался. Им

следовало повысить его, очень сильно продвинуть по службе, то есть, очевидно, назначить директором кампуса Эрланген, где он и работал над своими гениальными изобретениями. Но это место уже отдали Хайнцу Герхойзеру, первому руководителю институтской группы исследований в области аудио. Посоветовавшись, Бранденбургу предложили место директора нового отделения, которое Фраунгофер выстроил с нуля в Ильменау, маленьком городке в Тюрингии, в двух часах езды к северу от Эрлангена. Он смягчился и — остался. Через какое-то непродолжительное время он, работая в Ильменау, создал Brandenburg Ventures, венчурное предприятие ранней стадии.

Тотальному доминированию мешали две проблемы. Мелкие загвоздки, ничего особенного, но они стоят упоминания. Ogg Vorbis — психоакустическая схема сжатия, конкурент mp3, появился поздно, на переполненном рынке, но имел неоспоримые преимущества. Во-первых, он — открытый, то есть каждый может использовать его в любых целях и не платить никаких роялти. Во-вторых, на тестах Ogg давал лучшие результаты по сравнению с любыми другими форматами. Если бы Вселенную создал инженер, то Ogg легко бы вытеснил mp3, и Фраунгофер лишился бы всех своих доходов от лицензий.

Бранденбург с Гриллом восхищались философией открытого источника, но ещё они знали, что Ogg возник не в результате исследований, которые требуются для создания оригинального независимого формата. Они знали, что Ogg просто, так сказать, упал им на хвост, использовал их алгоритмы кодировки, алгоритмы, на совершенствование которых путём бесконечного тестового прослушивания ушла значительная часть десятилетия. Хотя команда, создавшая Ogg, утверждала, что никаких авторских прав, запатентованных Бранденбургом, не нарушалось, но Фраунгофер однажды аккуратно намекнул производителям устройств, как в институте на это всё смотрят, и новый формат канул в небытие. [\[80\]](#)

Вторая проблема — Apple. Стиву Джобсу, как и Бранденбургу, не нравился файлообмен. Джобс хотел создать легальную платную альтернативу. Он уже разрабатывал программу iTunes, чей белый интерфейс и красивые, «дорогие» кнопочки-иконки обещали очистить сей мир от греха. Больше не будет Winamp с его недостатками, а пользователям Napster дадут платное распространение, чтоб их совесть была чиста. И ещё — представители Apple на этом особо настаивали — от формата mp3 тоже надо отказаться.

Джобс хотел, чтобы все везде использовали AAC. В обсуждениях он тактично замечал, что-де AAC — это технология следующего поколения, и Бранденбург разрабатывал её с целью заменить формат компромиссный, неэффективный и устаревший. Apple настолько сильно боролась за AAC, что большинство юзеров решило, что это изобретение компании. Это недоразумение, что автор AAC — именно Apple, сохранялось не один год. Бранденбург и поддерживавший его Линд тоже активно сопротивлялись. Он говорил, что mp3 — уже состоявшийся, прижившийся формат, и переключиться с одного на другое будет слишком уж накладно (про свои экономические интересы он говорить избегал).

Победил он легко. В 2000 году погоду делали юзеры, обменивавшиеся файлами, а Apple, в свою очередь, была второстепенным игроком рынка и служила поводом для шуток профессионалов индустрии. Эта компания не обладала такой широкой базой

пользователей, которая позволила бы перевести весь рынок на другой формат файлов. Во время первых переговоров по лицензированию Apple держала всего 3% рынка персональных компьютеров. Даже Microsoft с рыночной капитализацией в 23 раза выше — и то не могла такое повернуть, так что о шансах Apple тут и говорить нечего. Бранденбург, кстати, с Джобсом никогда лично не встречался. Он вообще не молился на Macintosh, а в частных беседах иногда говорил, что у пользователей продукции этой компании «промыты мозги». Он жил вне искажённой реальности Apple, и когда компания прислала ему конфиденциальное предложение относительно нового mp3-плеера, он начал читать с конца, где сообщались технические характеристики. Для сложившихся рынков Apple не представляла никакой угрозы, а Бранденбург, по его словам, относительно технологии «не сентиментальничал».

Летом 2001 года он поехал в Гонконг читать очередную лекцию. После пошёл гулять по узеньким торговым улочкам. Там, под стеклом, лежали mp3-плееры последнего поколения. Поскольку файлообменщики хотели, чтоб их ворованные файлы можно было носить с собой, рождался серьёзный потребительский рынок. Бранденбург видел в витрине «девайсы» примерно десяти производителей, даже больше. И своё нечёткое отражение. Он изменился. Половина волос облетела с головы, оставив блестящий купол. Он носил костюмы, тёмные рубашки с диссонирующими галстуками и, вдобавок, лохматую бороду. То есть, имидж не слишком профессиональный. Его странный язык тела не изменился, но теперь это уже было неважно: он заработал такую репутацию, что его все уважали.

И он, наконец, признал свою победу. Грилл, Попп и другие члены команды ещё несколько лет назад осознали, что mp3 занял непоколебимую позицию на рынке, но вот Бранденбург к своему успеху относился осторожно, даже, можно сказать, скептически. Из-за этого он всё бился за долю рынка, давил, так сказать, на педаль газа, хотя давно уже финишировал первым. Теперь, наконец, он мог расслабиться. Он уже не учёный-разработчик, он — успешный бизнесмен, который понимает правила игры лучше, чем кто-либо из современников. Старых соперников можно простить — они всё равно теперь его лицензиаты. Никакой он враждебности не испытывал ни к MPEG, ни к MUSICAM, ни даже к Philips. Конечно, когда-то давно он был новичком, они его, можно сказать, «кинули», но, глядя с расстояния пройденного пути, он как будто сам разрешил им хитрить. Теперь, когда он говорил о том фильтре, который Philips заставил его включить в код, он не только не сокрушался, но даже вроде как слегка восхищался им.

Они все были такие умные, но все они знали так мало. Ошибок было сделано очень много, список этот очень длинный. Компромисс с MPEG, фиаско Эрлангена, неудача с патентом карманного mp3-плеера — гигантские суммы в сотни миллионов долларов прошли мимо. Проницательный делец, который стоит сейчас перед витриной гонконгского магазина, таких ошибок бы не сделал. Нельзя сказать, что он акула, по всем параметрам Бранденбург — человек честный, и все его сделки тоже. Просто по ходу дела он кое-чему научился и больше не верил в то, что в этом мире для успеха нужна только брошюра с техническими данными.

ГЛАВА 11

Хотя Делл Гловер довольно долго был одним из лучших клиентов воров, которые выносили диски с завода, он всё же никак не мог понять, как именно им удаётся это делать, учитывая, что Ван Буррен ввёл на Universal совершенно непроницаемый режим безопасности — муха не пролетит. Кроме выборочного досмотра работников, их вещи теперь просвечивали рентгеном. Заводское здание построено без единого окна, аварийные выходы оборудованы сигнализацией. Ноутбуки запрещены правилами, как и магнитофоны, плееры, бумбоксы, короче, любое устройство, на котором можно проиграть компакт-диск.

На производственной линии весь процесс находился под автоматическим контролем. Готовые запечатанные диски учитывались сканером штрихкода. Для каждого тиража составлялся отчёт, показывающий, сколько дисков напечатано и сколько отправлено, а если возникала разница в количестве, то начиналась проверка. Когда выпускался популярный альбом, завод мог производить более полумиллиона копий в сутки, но, благодаря автоматическому контролю, боссы могли отслеживать движение продукции с точностью до одного диска.

Когда запечатанный диск покидал производственную линию, его, вплоть до магазина, человеческие руки не касались. Коробки с дисками заклеивались, после чего автоматически ставились на транспортные поддоны и отправлялись на склад. Доступ работников на склад осуществлялся под строжайшим контролем. Дотрагиваться руками до коробок на складе разрешалось только грузчикам.

После проводился ещё и личный досмотр. В обычную смену выборочно проверяли каждого пятого, и такой ванбурренов-ский режим уже позволил задержать нескольких воров. Но иногда и это считали недостаточным в период, когда завод печатал какую-нибудь крутейшую пластинку, будущий бестселлер, например, «The Eminem Show» или «Country Grammar» (рэперов Эминема и Нэлли, соответственно, — прим. пер.). Подобный объект вожделения миллионов привозили в лимузине с тонированными стёклами прямо из студии в портфеле с курьером, который не спускал с «мастера» глаз. После того, как с мастер-копии делали стеклянную форму, курьер прятал её обратно в портфель и уезжал так же загадочно, как и прибывал. Во время печати тиража такого альбома Ван Буррен приказывал сканировать ручным сканером вообще всех работников, начиная с менеджера завода.

И, всё-таки, каким-то образом утекали даже такие вот ценные диски. Гловер сам держал их в руках пару дней спустя. Как такое происходило? Охрану подкупали? Отключали сигнализацию на аварийном выходе и просовывали диск между дверьми? Может, кто-то снаружи вставал в слепое пятно, невидимое камерам наблюдения, и бросал диски за ограду, как тарелки-фрисби?

Гловер стал прикидывать, а как бы он сам это сделал. Во-первых, ему надо было бы изъять диски из учтённой продукции. Для этого его позиция на линии упаковки идеальна: дальше по линии диску присваивается штрих-код, его запечатывают и считают. Выше по линии продукт ещё в неготовом виде. Упаковочное звено производственной линии —

единственное место на всём заводе, где работник держит в руках готовый продукт.

К тому времени работа на упаковке стала сложнее. Вот один из первых побочных эффектов mp3 — они по звуку аналогичны компакт-дискам, но во многих других отношениях их превосходят: не только меньше и дешевле, но их можно бесконечно копировать и невозможно уничтожить. Компакт-диск могут поцарапать, украсть на вечеринке, а mp3 — это навсегда. Но компакт-диск можно подержать в руках — это единственное, чем он лучше. Universal, по большому счёту, торговала упаковкой.

В 1994 году, когда Гловер только начал там работать, упаковка была делом совершенно тупым. Ему только надо было надеть хирургические перчатки и пропускать диск через машину, упаковывающую его в плёнку. Теперь же диски становились навороченными. Сам диск — золотой или переливающийся, коробки — матово-голубые или пурпурные, буклеты — из бумаги отличного качества, толстые и часто особым образом складывавшиеся. С возросшей сложностью сборки увеличивалась и возможность брака на каждом из этапов, поэтому для каждого тиража печатали лишние десятки, а то и сотни дисков. Эти диски представляли собой запланированный «перебор» — ими заменяли диски, повреждённые или испачканные в ходе упаковки.

Протокол предписывал Гловеру в конце каждой смены выбрасывать эти лишние диски в специальную молотилку для пластмассы, где они уничтожались. Молотилка эта — несложное устройство размером с холодильник, ярко-синего цвета, с щелью, за которой — металлический зубчатый цилиндр. Пластинка бросалась в щель, после чего цилиндр размалывал её на мелкие кусочки. За годы работы Гловер видел, как машина уничтожила тысячи идеальных дисков, и со временем до него дошло, что эта машина — чёрная дыра в режиме безопасности завода Universal. Молотилка работала эффективно, но отличалась слишком простой конструкцией без возможности вести учёт уничтоженных дисков. То есть, если вам приказали раздолбать 24 диска, а вы запихнули в щель только 23, то контролёры никогда об этом не узнают.

Так что Гловеру надо было по пути от конвейера к молотилке снять с руки хирургическую перчатку, одним крайне осторожным движением обернуть ею диск и, делая вид, что отправляет диск в машину, спрятать его в панели, коробке предохранителей или в ящике с переработанными изделиями. В конце смены он вернулся бы к молотилке, чтобы выключить её на ночь и забрать диск из тайника.

Оставались, правда, охранники с их ручными детекторами. Гловер не хотел играть в рулетку — хотя Universal уверяла работников, что досмотр носит случайный характер, но работников упаковочной линии досматривали особенно часто. Его самого таким «случайным характером» обыскивали уже сотни раз. Но как охранники присматривали за Гловером, так и Гловер присматривал за ними, и однажды, почти случайно, обнаружил кое-что интересное. Дело в том, что обычно на работу Гловер ходил в кроссовках, но как-то надел рабочие башмаки с железками в мыске. Во время осмотра, когда охранник поднёс металлоискатель к ботинкам, тот запищал. Охранник просто спросил, есть ли в этих ботинках стальные пластины, и Гловер ответил, что да, есть, и тут же был отпущен.

То есть разуться ему не велели. Его не обыскали вручную и не задали никаких хитрых вопросов. Он прошёл досмотр безо всяких последствий. Тут он понял, что досмотр — это просто спектакль, который охрана разыгрывала с целью скорее напугать будущего вора, нежели поймать настоящего похитителя. Низкооплачиваемые охранники так же от всего

этого устали, как и все остальные. В общем, как только Гловер придумает, как засунуть диск в ботинок, он, наконец-то, сам сможет выносить товар с завода.

Но диск в ботинок не влезал. Он совсем чуть-чуть больше, чем надо. Но зерно идеи посеяно, и в следующие несколько месяцев, каждый вечер стоя в очереди на досмотр, он вдруг нашёл решение: пряжка. В маленьком городке Северной Каролины пряжки были в моде. На заводе все носили ремни с крупными пряжками. У белых — овальные, со звёздами и полосками. У негров — позолоченные, с надписью BOSS из фальшивых бриллиантов. У латиносов — рогатые черепа и золочёный орнамент. Такие пряжки носили даже женщины. Ремни неизменно пищали на осмотре, но охрана никогда ни у кого не требовала их снимать.

То есть прячешь диск в перчатку, потом — в тайник, оттуда — за ремень и идёшь на выход. Если на досмотре запищит, делаешь морду кирпичом. Так Гловер понял, как выносят продукцию. Начиная с 2000 года и дальше, Гловер оставался самым крупным в мире «сливальщиком» альбомов, ещё не выпущенных официально. Работая на Universal, он находился ровно там, где нужно, потому что завод, благодаря всем этим оргиям слияний-поглощений, теперь выпускал буквально хит за хитом. На несколько недель раньше кого-либо Гловер в прямом смысле мог пощупать самые ожидаемые альбомы. Kali выступал у него в роли навигатора: часами просиживая за компьютером, он разбирался во всех этих запутанных контрактах, подписаниях, графиках релизов и тому подобном, вычисляя, какой тираж будет печататься, когда и где. Когда Kali находил что-то, что должно выходить на Universal, он связывался с Гловером, и по телефону они решали, когда и чему дать утечь. На определённых точках вдали от завода Гловер покупал диски у воров. После работы, вернувшись домой, он копировал диски с помощью софта, который прислал Kali. Потом переводил их в mp3 и отправлял Kali.

«Сцена» установила для своих релизов очень строгие стандарты оцифровки. Вообще «Сцена» отличалась очень хорошей организацией, и требования к «официально» пиратируемыми файлам предъявлялись высокие. Как именно оцифровывать и распространять, предписывалось документом в 5 000 слов, составленном высшими руководящими властями пиратов, которые называли себя с юмором «другая RIAA». Документ определял стандарты качества, шаблоны наименований, предупреждал двойные «сливы» одного и того же материала и многое другое. То есть, это походило на такой подпольный MPEG, истинный пиратский кодекс.

Техническую сторону Гловер оставил Kali. В отличие от других участников «Сцены», его не интересовали выносящие мозг споры о том, какой битрейт лучше, чем и почему. [81] Он со своей стороны обеспечивал диски, которые после оцифровки и пересылки включал потом только раз или два — надоедало быстро. Отработав диск, он клал его в чёрную спортивную сумку, которую прятал в платяном шкафу у себя в комнате.

К 2002 году в сумке лежало уже более 500 дисков — практически все крупные релизы, выпускавшиеся на заводе в Кингс-Маунтин. Гловер слил «500 Degreez» Лил Уэйна, «Chronic 2001» Доктора Дре и «The Blueprint» Джея Зи. Через него утекли «Rated R» группы Queens of the Stone Age, «Away from the Sun» группы 3 Doors Down, а также Бьорк, Ашанти и Джа Рул. Это он слил Нелли и «Take off Your Pants and Jacket» от Blink 182.

Благодаря Гловеру, в сеть утекали не только альбомы из высших позиций чартов — у

него отсутствовал доступ к «мамочкину року», артистам, которых все слушали, вроде Селин Дион или Шер. Он сливал альбомы, наиболее востребованные в определённой возрастной группе, эдаком «поколении Эминема». Типичный член «Сцены» — это двинувший на компьютерах парень от 15 до 30 лет, безответственный, с зашкаливающими гормонами, любитель мягкого онлайн-криминала. Идеальный пример — это сам Kali, чьи любимые артисты — Лудакрис, Джей Зи и Доктор Дре. Пик деятельности для Kali наступил в мае 2002 года: тогда Гловер слил «The Eminem Show» за 25 дней до релиза. Из-за этого Эминему пришлось перепланировать свой тур.

Каждый релиз «Сцены» сопровождал NFO (произносится «инфо») — текстовый файл в кодировке ASCII, который служил фирменной «подписью», меткой группы, которая этот слив осуществила. В этих «инфо»-файлах «Сцена» хвасталась своими успехами, объявляла важных сообщников и вербовала новых участников. Также эти файлы, содержащие технические спецификации, позволяли участникам «Сцены» избегать повторных релизов. «Инфо» Rabid Neurosis, к примеру, предоставляло следующую информацию, окружённую марихуанным дымком, воскуряющимся от листика внизу страницы:

Team: RNS Presents
Artist: Eminem
Label: Aftermath
Ripper: Team RSN
Genre: Rap
Bit rate: 192 kbps
Play time: 1hr 17min
Size: 111.6 mb
Release Date: 2002-06-04
Rip Date: 2002-05-10

Самая важная строчка — Rip Date, «дата оцифровки», означающая, что RNS первым слила материал. Большинство этих заметок Kali составлял сам, в описаниях он не стеснялся колких оскорбительных замечаний, издеваясь и над пиратами-конкурентами, и над артистами. Так, описание «The Eminem Show» он завершил фразой: «А вы думали, кто ещё сумеет достать такое?»

Когда Kali узнавал про выход интересного ему альбома, он тут же начинал названивать Гловеру. Он терял терпение и становился немного надоедливым. Если совсем уж доставал, то Гловер тоже злился и специально затягивал слив. Он понимал, что они с Kali одинаково нужны друг другу: Kali вряд ли бы нашёл ещё кого-то, кто, как Гловер, в производственной цепочке находится рядом с готовым продуктом.

А кто вообще такой был этот Kali? Гловер сам толком не знал, но, поскольку они всё время общались, из разных мелких деталей составилась некий образ. Во-первых, номер мобильного телефона начинался на 818, а это код Калифорнии, конкретно, города Лос-Анджелес. Иногда в трубку прорывался отдалённый голос — наверное, мама Kali. Ещё и листик марихуаны в оформлении файлов ASCH — он вообще служил официальным

символом RNS. Гловер чувствовал, когда Kali звонит ему обкуренным. Более всего поражало вот это преувеличенное хип-хоповое поведение Kali. Гловера он называл только «Ди», хотя никто никогда к нему так не обращался, и постоянно рассказывал, как он ненавидит белых. Короче говоря, голос на другом конце провода старался быть крутым и жёстким, но Гловер на это не вёлся.

Вообще-то, Гловера задевало такое отеческое отношение. Хорошо, он — чёрный, он — пират, но не бандит же! Он тогда был совершенно обычным человеком. Разговаривал дружелюбным баском с акцентом деревенского Юга. Жил в маленьком городке, ходил на рыбалку, регулярно посещал церковь. На выходных гонял на квадроцикле по апалачской грязи. Он, конечно, любил Тупака (а кто его не обожал?), но также слушал Nickelback, а в детстве водил трактор.

Друзья называли его «чёрной деревенщиной» (игра слов, в американском английском «деревенщина» — red neck, дословно «красная (от загара) шея», — прим. пер.).^[82]

А когда Kali снова начинал грузить чем-то таким, Гловеру оставалось только закатыть глаза, потому что на подобное поведение он плюнул мною лет назад. Белые люди ему очень нравились. У него у самую подружка Карен — белая, старый друг Тони Докери — белый, и парни из Quad Squad тоже. Гловеру казалось, что на самом деле Kali просто манипулирует расовой темой, чтобы как-то сплотить их, что вроде как он знает, что это такое — быть негром в Америке. Гловер чувствовал, что Kali не белый, но и уж точно не чёрный, потому что вся эта его хип-хоповость, конечно, совершенно фальшива. Гловер решил провести небольшое расследование. Он вбил имя Kali в поисковик, который выдал чёрную четверорукую индуистскую Богиню Смерти. То есть чувак на другом конце страны — индус? Вырисовывался очень странный образ Kali: индуистский бог Слива, обдолбанный азиат, косящий под белого, косящего под ниггера, живущий с мамой в калифорнийской Долине.

И этот парень — вершина пирамиды, а Гловер с Докери обладают исключительным правом прямого подчинения. Но такое сокращение субординации стоило немало: Гловеру запрещалось общаться с другими членами группы, причём запрет этот распространялся также на контакты со вторым лидером, парнем, которого после многих лет службы повысили до «координатора рипов». Его имя в онлайн — RST, в миру — Саймон Тай.

Тай принадлежал к другому миру. Он изучал биологию в одном из университетов Лиги Плюща. Из знатной семьи, вырос в южной Калифорнии, в 1997 году поступил в Пенсильванский Университет.

На первом курсе у него в кампусе был интернет T1, так он стал следить за RNS, полный восхищения и желая тоже как-то поучаствовать в их деятельности. Протусовавшись в чате примерно с год и выполнив какие-то рутинные техзадания, он, наконец, получил инвайт.

В то же время он попросился на место диджея университетской радиостанции. Kali два года терпеливо наблюдал за тем, как Тай растёт по службе. Он развил у Тая интерес к рэпу и велел ему установить контакты с людьми на лейблах, которые занимались продвижением. Наконец, в 2000 году 21-летнего Тая, как надежного старшекурсника, сделали музыкальным директором и выдали ключи от офиса университетской радиостанции. Так у него появился бесконтрольный доступ к промо-дискам

радиостанции. Он каждый день проверял почту, приходящую на станцию, и, обнаружив что-нибудь интересное, бежал к себе в общагу и выгружал материал как можно скорее. Иногда победителя определяли секунды.

В тот год Тай организовал целых две крупных утечки: «Back for the First Time» Лудакриса и «Stankonia» группы Outkast. Благодаря этим альбомам, главным городом рэпа теперь считались не только Нью-Йорк и Лос-Анджелес, но и Атланта. Для RNS эти альбомы — большое дело. Kali восторгался своим подмастерьем, и со временем тот понял, что его готовят на замену. Его сделали координатором «рипов», что отражало в андеграундном мире его позицию в мире реальном, на университетской радиостанции, и вскоре он сам уже отдавал распоряжения рядовым членам RNS. Kali всё чаще приглашал его в обсуждения на высшем уровне с лидерами других группировок «Сцены», у него появилась привилегированная информация: где расположены и как управляются главные сайты группы. Он даже узнал настоящие имена некоторых её членов.

В следующие два года Тай отвечал за коллектив «сливальщиков» RNS. Вместе с Kali он внимательно отслеживал планы дистрибуции мейджор-лейблов и затем давал своим источникам распоряжения добыть тот или иной крутой альбом. Совместить источники с альбомами было наукой довольно сложной, учитывая интернациональный характер RNS со связями и возможностями на всех уровнях.

Во-первых, существовали радиодиджеи, которые обеспечивали доступ к музыке того формата, который играл у них на радио. Так, MistaEd в Балтиморе отвечал за андеграундный хип-хоп, BiDi в Джорджии — за мейнстримовый R&B, DJ Rhino в Миннесоте — за инди-рок. Ещё существовали британские музыкальные журналисты, Ego_UK и Blob. Как и Тай, они полагались на свои связи на мейджор-лейблах, на людей, отвечавших там за промоушн, и фокусировались на том рэпе, который не успела заграбастать Universal.

Их самой крутой добычей стал «потерянный» дебют 50 Cent «Power of the Dollar», который фигурировал в релизном плане Sony в 2000 году и чей выход отменили после того, как рэпер получил пулевые ранения. Альбом так официально и не выпустили, так что пришлось RNS сделать его достоянием широкой общественности.

А ещё существовали японцы. Связи с Японией были крайне важными, поскольку там альбомы выпускались на неделю-две раньше, чем в Штатах. Но даже если даты релизов по обе стороны Атлантики совпадали, всё равно на японских дисках часто содержались всякие интересные, редкие бонус-треки, что «сценические» любители полной информации особенно ценили. Тай там обращался к двум источникам, kewl21 и x23, один — экспат, другой — настоящий японец.

Наконец, были и «вторичные рипперы», рядовые, низшее звено. Они просто на свои деньги покупали диски в день релиза. Этих RL, Aflex и Ziggy на самом деле нельзя назвать «сливальщиками», они просто энтузиасты. Это считалось низшим уровнем, и Тай заказывал им подбирать то, что по каким-то причинам не достали раньше.

В 2002 году Kali предложил своё место Таю. Тай, 23-летний выпускник, страдал после-институтской хандрой. Жил он по-прежнему близ кампуса и работал в университетском IT-отделе. После получения диплома его освободили от работы на радио, но он сохранил у себя ключи от офиса. Теперь со своим ноутбуком в позднее время суток он прокрадывался на радио и делал копии промо-CD.

Предложение казалось заманчивым, но по определённым причинам Тай его отверг. Позже он и не вспомнит, почему именно. Страх ни при чём — в этом возрасте он чувствовал себя непобедимым. Он сблизился с Kali, они «чатились» каждый день. Тай чувствовал принадлежность к группе, и в чатах он сидел потом много лет. Но, по какой-то причине в возрасте 23 лет он решил уйти на покой с почётным званием «Заслуженного сливальщика».

И всё это время, даже находясь на такой высокой позиции и будучи настолько осведомлённым, Тай вообще не имел никакого понятия, что существует некий Делл Гловер. Что-то он слышал про Докери и про то, что у группы есть источник на заводе Universal. Но он ничего вообще не знал о некоем тихом ADEG, который вообще-то был лучшим «активом» группы. То есть он управлял «сливальщиками» два года, практически лично возглавлял группу, и при этом о нём ничего не знал. Своё лучшее приобретение Kali хранил в секрете при себе.

Kali говорил Гловеру, что вся эта секретность — для его же, Гловера, безопасности, но он на это не купился. Он подозревал, что Kali держит его изолированно от всех остальных потому, что боится: вдруг другая конкурирующая группа «Сцены» перекупит Гловера? Но он это принимал, потому что сам нуждался в Kali.

Подсчитать, сколько народу работало на «Сцену» невозможно, но, в любом случае, количество членов достигало максимум пару тысяч человек. Kali, державший в руках всемирную сеть инсайдеров, сливавших материал, принадлежал к высшей элите, к самым сливкам. Он помогал определить стандарты «утекавшего» mp3. Служить источником для Kali — это оправдывало любой геморрой: обычный «сценический» пират, подкупавший работников магазина и «взламывавший» софт получал в награду пароли от трёх-четырёх топовых сайтов, а Гловер к 2002 году имел доступ к двум дюжинам.

Эти доступы он использовал для видеопиратства, которое развивалось параллельно с музыкальным и такими же темпами. В 2001 году появился домашний «резак» для DVD. Переход от неприжившегося VCD (видео-компакт-диск, — прим. пер.) к DVD совершенно магазинного качества означал для Гловера просто взрывной рост его бизнеса. Свою башню из «резаков» CD он заменил другой, из семи DVD-рекордеров. Он поставил более хороший интернет, широкополосный вместо спутникового. Он скачивал самые популярные фильмы с топовых сайтов «Сцены», нарезая пару дюжин копий каждого. На почтовых ярлычках печатал названия кино, клеил их на диск, а для коробки распечатывал цветную обложку. Обложки эти рассовывал в фотоальбом — так получился своего рода самопальный каталог. Покупатели, глядя на картинки, указывали, какой именно фильм им нужен, и Гловер выискивал его на своём «складе» в багажнике автомобиля.

Гловер очень тщательно создавал свою клиентскую базу. Он ведь торговал «леваком», так что необходимо было общаться только с теми, кому доверяешь. Начал он с сослуживцев-заводчан. Потом расширил бизнес до местных парикмахерских и клубов. Вскоре он уже регулярно торговал на парковке местного ночного магазина. В округе Кливленд стал известен как «чувак с кино». За пять баксов ты у него мог купить «Человека-паука», который в Blockbuster появится только через несколько недель, а может и вообще ещё идёт в кинотеатрах. Но не только «Человека-паука», ещё «Банды Нью-Йорка», «Играй, как Бекхэм», «История игрушек-2», «Звонок», «Барабанную

добрый»... в общем, любой блокбастер последних пяти лет. А если изволите чего-то менее очевидного — ну, какой-нибудь арт-хаус не из каталога Гловера — можно заказать, и вам привезут диск на следующий же день.

Покупатели не могли сопротивляться такому предложению. Бизнес процветал, поскольку Гловер подрезал конкурентов низкими ценами, богатым ассортиментом и тем, что продавал всё сразу, безо всяких залогов. С Докери, своим конкурентом, он заключил нечто вроде картельного соглашения на обслуживание разных сегментов рынка. Короче говоря, к началу 2002 года Гловер продавал 200-300 DVD в неделю, зачастую получая больше тысячи баксов живыми деньгами. Чтобы справляться со всеми заказами, он купил второй компьютер и ещё один «резак». Хотя Гловер понимал, что занимается делом совершенно незаконным, он чувствовал себя в полной безопасности. Все сделки проходили из рук в руки, безо всякого учёта и записей, и деньги Гловер в банк не клал. Он принципиально не торговал музыкой, DVD у них на «юниверсаловском» заводе не печатали, а «Сцена» существовала настолько глубоко в андеграунде, что покупатели, как он был уверен, просто никогда бы не узнали, откуда что берётся.

И, тем не менее, он всё это хранил в секрете от Kali, уверенный, что тот такую деятельность не одобрит. Kali же — известный параноик. С начала тысячелетия ФБР и Интерпол проводили некие мероприятия под названием «Operation Buccaneer» («Операция: пираты»). В 2001 году интерполовцы накрыли более семидесяти членов RiSC_ISO, группы, пиратившей DVD и программы. Более чем в десяти странах прошли аресты. Агенты ФБР врывались в общаги Университета Дьюка, Массачусетского технологического института и Калифорнийского университета. Арестовали даже четверых нерадивых сотрудников Intel, которые хранили пиратские файлы на серверах компании. Всё, что можно узнать о расследовании, Kali узнал из открытых документов, выложенных онлайн. Создалось впечатление, что федералы сами некогда создали свой топовый сайт, который называли «горшочком с мёдом» (honeypot, также — «приманка», — прим. пер.) — по виду вроде бы нормальная свалка всякого стоящего, в духе «Сцены», но на самом деле данные о тех, кто залогинился, передавались в Гувер-билдинг (то есть ФБР, — прим. пер.) и Скотланд-Ярд. Сроки всем дали от года до пяти.

Гловеру повезло, он избежал облавы. Он никогда не логинился ни на одном из серверов RiSC_ISO. За это он должен благодарить Kali, который считал, что группа и так вечно нарывается на неприятности. RiSC представляла собою некую отдельную часть «Сцены», аморфное сборище ненадёжных операторов, которых к тому же ФБР подозревало в связях с настоящей, не-интернетовской организованной преступностью. «Операция: пираты» подтвердила эти подозрения, причём Интерпол добыл доказательства того, что RiSC продавала взломанные программы до официального их выхода преступным группировкам в Восточной Европе и России.

В «Сцене» издавна соблюдался железный принцип: утечками не торговать. Эта субкультура видела чёткую разницу между тем, чтобы обмениваться файлами и торговать «пираткой» ради наживы. Закрытая система топовых сайтов рассматривалась как неформальная система обмена и сотрудничества, деятельности, которая не просто морально допустима, но, вполне возможно, что и законна. Продажа же материала на физических носителях, напротив, представлялась серьёзным нарушением этики, и, что гораздо хуже, делом очень опасным.

С моральной точки зрения аргумент несколько извращённый, а с юридической — ошибочный. Как бы то ни было, но таких принципов придерживалась «Сцена»: запрет на использования топовых сайтов для наживы был просто строжайшим табу. Более того, на самом деле для большинства участие в RNS было делом невыгодным. Они тратили ежегодно сотни долларов на диски и тысячи на сервера и широкополосное подключение, а взамен мало чего получали полезного.

Гловер — исключение. После налётов «Операции: пираты» Kali предупредил всех, что любого, кого заподозрят в продаже материала с топовых сайтов из группы тут же выкинут. Докери какое-то время этому приказу подчинялся, а Гловер — нет, потому что понимал: ниоткуда его не выкинут, у него слишком уж крутое положение. Тай отходил от дел, южный рэп, культивировавшийся на Universal, поднимался, так что Kali мог теперь надеяться только на одного Гловера.

«Пиджаки» в Universal заметили изменение вкусов в регионах и, пропустив Outkast, теперь старались агрессивно захватить весь регион. С подачи рэп-импрессарио Рассела Симмонса, Даг Моррис подписал хьюстонскую легенду Скарфейса (ранее выступал с Geto Boys) и назначил его главой нового предприятия — Def Jam South. Скарфейс тут же оправдал доверие, подписав молодого радиодиджея из Атланты по прозвищу Лудакрис. Сочетая радостную музыку с наглыми забористыми текстами, изобилующими игрой слов, Лудакрис быстро превратился в главного рэпера для вечеринок в новом тысячелетии. Его сингл «What's Your Fantasy» стал просто песней весны и играл на радио в основной ротации.

Лудакрис — любимый репер Kali, а для RNS постоянное задание — первым делом сливать каждый, вообще любой релиз Def Jam South. За несколько недель до выхода второго альбома Лудакриса — «Word of Mouf», ноябрь 2001 года — Kali принялся названивать Гловеру каждый божий день и интересоваться, когда тот организует утечку. Каждый день, иногда по два раза. Гловера это раздражало, он чувствовал, что Kali его принимает как данность, как всегда, впрочем. Лудакрис его тоже раздражал, потому что за его музыку Гловер гроша ломаного не дал бы. Наконец, когда Гловер украл с завода этот альбом, он специально отложил его в сумку в платяном шкафу и держал там неделю. Но даже с такой задержкой получилось, что RNS слил «Сцене» «Word of Mouf» аж за 24 дня до даты официального релиза.

Следующим грандиозным альбомом от Def Jam South стала работа самого Скарфейса, «The Fix», запланированная на август 2002 года. Снова Kali начал беспрестанно названивать Гловеру с целью слить альбом уже в июне. Гловера это всё достало, он сдался и заслал альбом тут же, как только украл. Альбом оказался в интернете 15 июля, за 22 дня до начала продаж.

На следующий же день в Кингс-Маунтин руководство устроило общезаводское собрание. Присутствие обязательно. Босс-датчанин, обращаясь к толпе из сотен работников, сразу взял быка за рога: на сервере Университета Дьюка обнаружен альбом Скарфейса «The Fix», целиком, полный вариант. Каким образом он туда попал, если на конвейере альбом упаковывали только вчера, и тираж со склада ещё никуда не уезжал? Скажите нам, кто украл его. Можете сообщить анонимно, вопросов гам задавать никаких не будут.

Это Kali всё просрал. В своём стремлении верховодить в пиратской табели о рангах

он всё сливал слишком рано, слишком агрессивно, и вот теперь Universal спокойно могла найти источник «слива». Гловера охватило неприятное чувство, похожее на панику. Они с Докери нервно переглядывались, и, наверное, только его хладнокровное поведение спасло Гловера от того, чтобы его схватили тут же.

Позже в беседе с охранниками те уверили его, что они не настучат — им тоже неохота лишиться работы. Но Гловер волновался не только из-за них. В заводских кругах уже начали спрашивать, а, собственно, откуда все эти пиратские DVD берутся? Он заподозрил, что даже заводские шишки в курсе, чем он торгует. Не стоило ему продавать киношки собственному начальнику. Он решил никак не взаимодействовать со своими клиентами и ни о чём их не предупреждать, они же в свою очередь стали его избегать. Если повезёт, эта омерта, мафиозный кодекс молчания, его спасёт.

Через пять дней после того собрания попался один из главных поставщиков Гловера. Охранники Ван Буррена задержали временного работника по имени Чейни Симс, у которого под футболкой нашли ещё не выпущенный компакт-диск. Его арестовали и предъявили обвинения в хищении.^[83] У Гловера начались проблемы. Его побочная деятельность явно стала опасной.

Симс входил в его команду, и, согласись он на сотрудничество со следствием, то всё пропало. Если копы придут к Гловеру, то для него единственный выход — отрицать вообще всё и молиться, что дело окончится только увольнением. В любом случае все знали, что они с Симсом общаются, так что Гловер точно под подозрением в деле об утечке альбома Скарфейса. Сейчас он больше всего надеялся на то, что внимание все-таки сосредоточится на университетском сервере, который стал бы ложным следом, потому что ни Гловер, ни кто-либо из RNS никак с данным учебным заведением не связан. Гловер вообще не представлял, как «The Fix» попал на университетский сервер, и ему в общем плевать на это было. Он только знал, что с этим всем надо кончать.

После работы Гловер позвонил Kali, чтобы сообщить эти ужасные новости. Они перешли черту, устроили утечку слишком рано, и теперь начались напруги. В беседе Гловер напирал на то, что это Kali во всём виноват, а историю с палёными фильмами даже не упомянул. Разговор становился напряжённым. Гловер сказал, что уходит из RNS и больше туда никогда не вернётся и отключился. Когда Kali перезвонил, он не взял трубку. Он поехал домой и сложил все палёные DVD в багажник. Это два шпиля с товаром, более 600 фильмов примерно на 3000 долларов, если продать. Глубокой ночью он выехал за пределы Шелби и выбросил всё это добро на городской свалке.

ГЛАВА 12

В 2003 году рэп окончательно стал мейнстримом. Весь Top-40 оккупировали песни в этом стиле, его включали в клубах и на отвязных вечеринках. Годом ранее «The Eminem Show» стал альбомом-бестселлером в Америке — такого с рэперами не случилось никогда. Рэп убрал рок с позиции самой важной и живучей музыки своего времени, а Эминем стал самым лучшим по продажам рэпером в истории. И всё это контролировала Universal под руководством Морриса.

Рэперов отличала одна милая черта — они все были помешаны на деньгах. Они о них говорили, думали, писали о них песни, швыряли в воздух. Во время обсуждения контракта рэпер тебе весь мозг вынесет, но уж если ты его подписал — то всё, он будет выдавать альбом за альбомом, регулярно, как по часам. Едва достигнув настоящего успеха, они ускорялись вдвое и сами превращались в охотников за талантами, людей, занимавшихся артистами и репертуаром. То есть если ты подписал одного рэпера с хитом, то это рождало цепную реакцию, в результате которой у тебя появлялась ещё дюжина таких же. В ростере Морриса все самые крутые артисты вели свою родословную от контрактов многолетней давности. Так, контракт с Interscope в 1996 году притащил Доктора Дре, тот в 1998-м — Эминема, от которого в 2002-м пришёл Фифти Сент, чей мега-хит «In Da Club» сделал альбом «Get Rich or Die Tryin'» таким же бестселлером следующего года, как «The Eminem Show» ранее.

А готовилось ещё больше. В Нью-Йорке на Def Jam протеже Джея Зи — Канье Уэст наносил последние штрихи на свой дебютный альбом «The College Dropout». В Атланте на Def Jam South Лудакрис своим «Chicken-N-Beer» взял новую вершину. А ведь существовал ещё Новый Орлеан, где Мэнни Фреш продюсировал альбом-камбэк Лила Уэйна «Tha Carter».

Даг Моррис хоть и был 64-летним белым мужиком, но управлял этим рэп-движением именно он. Больше десяти лет он поддерживал Interscope, и, действительно, благодаря этому лейблу, получал хит за хитом. Ещё восемь лет назад никакой Universal Music не существовало, а теперь компания держала более четверти мирового рынка, то есть являлась крупнейшей музыкальной компанией в мире. Моррис должен был бы стать такой же легендой, как его наставник, Ахмет Эртегюн. Он должен был стать знаменитостью, о ком *The New Yorker* писал бы хвалебные статьи. Он должен был стать сверхуспешным, 'huge', «йууджь», как он сам сказал бы со своим неустрашимым акцентом уроженца Лонг-Айленда.

Но так не случилось. Рэп рос, но весь музыкальный рынок сокращался. Пиратство убивало продажи: после пика 2000 года продажи упали на 30 процентов. Несмотря на внушительный рост своей доли на рынке, всё, чего Universal могла добиться — это стабильности цифр продаж. У других дела шли совсем плохо. Tower Records толкали к банкротству. Columbia, лейбл Sony, воевала с подразделением бытовой электроники этой же компании. EMI погрязла в долгах. Bertelsmann выставил свою музыку на продажу.

А еще AOL Time Warner — там бывшие боссы Морриса управляли титанической катастрофой. В апреле 2002 года эта компания объявила об убытке в 54 млрд долларов,

самом крупном в истории страны. Технически, этот убыток — «плата за обесценивание нематериальных активов». В переводе с языка аудиторов это означает, что за что-то слишком много переплатили, в данном случае за нереально переоцененную America Online, купленную в разгар бума доткомов. Сам журнал *Time* ощущения от этих потерь описал как «лечение от похмелья компании пьяных матросов».^[84] Вот на этом тонущем корабле Warner Music Group была кем-то вроде старого матроса.

Не сказать, чтоб у Vivendi дела обстояли лучше. В 2002 году рейтинговые агентства присвоили акциям компании «мусорный уровень». После десятилетия совершенно непродуманных инвестиций пришлось обесценить капитал акционеров, списав потери нематериальных активов. Корпорация терпела убытки, и Жана-Мари Мессье, человека, организовавшего покупку Seagram, совет директоров прогнал. Вскоре за ним последовал вице-президент Эдгар Бронфман-младший. Мозгом стал Жан-Бернар Леви, уважаемый, трезвомыслящий бизнесмен, которому поставили задачу: остановить это жуткое кровотечение. Нуждаясь в немедленной финансовой инъекции, Леви продал «водное» подразделение Vivendi, природные инженерные разработки и стал думать, чего бы продать ещё.

Об этом разнеслась молва. В 2003 году Стив Джобс, генеральный директор компании Apple, предложил выкупить Universal у Vivendi. Его интересовал бэк-каталог. Он хотел создать свой собственный музыкальный лейбл, и ему более всего был нужен Моррис. Моррис заинтересовался предложением, но решение тут принимал не он. Vivendi ответила Джобсу категорическим отказом. Хотя кредиторы требовали ликвидности, а доход от музыкального бизнеса резко падал, в Vivendi считали UMG и Морриса главными, незаменимыми активами.

Джобс сам всю жизнь оставался меломаном. Он даже свою компанию частенько сравнивал с The Beatles. Попытка купить Universal — часть более широкого плана. С 2002 года Джобс, не переставая, обращался к Моррису, пытаясь увлечь его своей новой идеей — iTunes Store. Это такой цифровой магазин, программа iTunes, через которую покупаешь песни по 99 центов. Песни воспроизводились бы новыми устройствами под названием iPod, которыми, казалось, теперь пользовались вообще все и везде. iPod представили ещё в 2001 году, и его колоссальный успех, похоже, застал врасплох всех, включая разработчиков. Они недооценивали сам объём, массу пиратских mp3 в сети, и то, что, как только для этих файлов придумали карманное устройство, они сразу стали ещё ценнее.

Джобс, как и Моррис, находился в середине второго акта. В 1985 году его выгнали из бизнеса, который он сам когда-то организовал, но Джобс вернулся в блеске победителя в середине 1990-х. Он был превосходным дизайнером, маркетологом и менеджером, и, хотя не сказать, чтобы его как человека все на свете обожали, но его прозорливость, чутьё были просто поразительны. Но самое важное — то, что он понимал: в экономике изобилия у людей очень личный, эмоциональный подход к покупкам. Он поощрял ту самую «сентиментальность», которую отвергали инженеры вроде Карлхайнца Барнденбурга, и, в конце концов, именно это сделало его просто культовым бизнесменом своего времени.

Джобс делал всё, что было в его силах, чтобы продвигать платные легальные загрузки. Как и Бранденбург с Моррисом, он сделал состояние благодаря

интеллектуальной собственности (пусть зачастую и не его собственной). Он придумал iPod в качестве устройства для iTunes Store и настаивал на смене формата с mp3 на AAC, чтобы уменьшить ценность существующей базы пиратских mp3. Но вопреки всему этому взлёт Apple в 2000 году до лидирующих позиций на рынке произошёл потому, что, во всяком случае поначалу, компания отмывала ту грязь, которую развёл Napster. Если музыкальное пиратство 90-х можно сравнить с употреблением незаконных наркотиков, то Apple изобрела вапорайзер (имеется в виду, видимо, электронная сигарета, — прим. пер.).

Поэтому в 2003 году сила всё равно оставалась на стороне мейджор-лейблов. Джобс нуждался в Моррисе. Он нуждался в законности. И больше всего ему был нужен рэп — какой может быть музыкальный магазин без Эминема и Фифти Сента? Ну, а Моррис-то нуждался в Джобсе? Он долго не мог понять, да или нет. Моррис не мог не обратить внимание на то, что iPod может хранить 40 гигабайт, то есть более 10 000 песен.^[85]

Значит ли это, что люди будут платить \$ 9 900 за то, чтобы его заполнить? Это вряд ли. Как раз, наоборот, устройство это льёт воду на мельницу пиратства, поскольку mp3 теперь слушать проще и удобнее. Если iPod будут использовать все и везде — а дело явно шло к этому — то mp3 перестанет быть неполноценной заменой компакт-диска.

У этих двоих начался долгий, подчас недобрый, «флирт». Они — полные противоположности. Моррис верил в огромную пользу маркетинговых исследований, он хотел, чтобы покупатели говорили ему, что именно хотят купить. Джобс ко всем маркетинговым исследованиям относился скептически, однажды сказав журналисту *BusinessWeek* «люди вообще не знают, чего они хотят, пока вы им это не покажете».^[86]

Моррис хотел нравиться людям, хотел, чтобы о нём хорошо говорили. Про Джобса все знали, что человек он очень тяжёлый, что для него грубо оскорбить даже верного друга — это обычное дело. Моррис — стопроцентный делец с Восточного побережья. Джобс — типичный визионер с Западного. Но каким-то образом они пришли к согласию. Спор RIAA против Diamond разрешился, и iPod, каковы бы ни были последствия, прижился. В конце 2002 года, на встрече в офисе Universal, Джобс впервые продемонстрировал Моррису расчёт плавных веб-продаж: принцип, который должен принести легальную музыку массовой аудитории, то есть добиться успеха там, где провалились Pressplay, Blue Matter и всякие глупые инвестпроекты Seagram. Джобс предложил ему 70 центов с каждого доллара за проданные mp3, и это было такое предложение, которое Моррис вряд ли получил бы где-либо ещё, так что в начале 2003 года он, наконец, подписал договор. Сайт запустился в апреле, и впервые весь каталог Universal стал доступен для легального платного скачивания.

iTunes Store тут же снискал бешеный успех: в первый же год там было продано более 70 миллионов песен. Но в общем доходе Universal это составило только 1%, при этом само пиратство тоже никуда не делось. Napster уничтожили, но обмен файлами в пиринговых сетях шёл вовсю, более того — выросло новое поколение, представители которого ни разу в жизни не купили ни одного компакт-диска и вообще не понимали, как это — платить за музыку? Для них качать бесплатно — это нормально, платить за что-то — какая-то устаревшая форма власти. Но именно они — будущее музыки и угроза самому существованию моррисовского бизнеса.

Также всё осложнялось непрекращающимися утечками треков до релиза. Любой, кто

работал в музыкальном магазине, знает, что самый суматошный день — это вторник, когда на полках появляются новые релизы. Эти вторники — барометры музыкальной индустрии, эквивалент кинопремьеры. Обычно в первый месяц релиза продаётся более половины общего тиража альбома. В прошлом опасность утечки всегда пресекали на корню, теперь же, при наличии пиринговых сетей, любая утечка сразу распространялась по всему миру за пару часов.

Следуя старой бизнес-модели, iTunes выставлял новую музыку по вторникам, но зачастую она уже была доступна в пиринговых сетях в виде пиратского mp3, причём за недели до релиза. Разумеется, это ударило по продажам, и по какой-то причине, которую Моррис не мог понять, именно «юниверсаловские» релизы оказывались самыми «утекающими». В 2002 году появилось подозрение, что кто-то сливает их с охраняемого завода в Северной Каролине. Альбом Скарфейса «The Fix» совершенно точно утёк именно оттуда. С другой стороны, в цепочке от завода к покупателю существовало множество слабых звеньев: магазины, диджеи, складские работники, музыкальные критики и даже водители. За ними за всеми не уследишь.

Насколько серьёзно пиринговый файлообмен влиял на падение продаж CD? Никто не мог ответить толком. Некоторые чудачки вообще ставили под сомнение тот факт, что утечки вредят продажам. Конечно, музыкальная индустрия страдала, но после терактов 11 сентября и лопнувшего пузыря доткомов любой бизнес себя чувствовал плохо. На каждое исследование, профинансированное индустрией и проводимое с целью доказать, насколько острой стала проблема, находилось другое, противоположное, результаты которого показывали, что пиратство и утечки никак не влияют на продажи, а даже, возможно, их подстёгивают. Моррис не опускался до того, чтобы спорить с этой точкой зрения. Ему не нужна была степень доктора экономических наук, чтобы понимать: за то, что и так везде раздаётся бесплатно люди вряд ли будут платить деньги. Ну, и что бы там ни говорили экономисты, оставался один бесспорный момент: сливать музыку и обмениваться файлами — это незаконно.

С контрактом Vivendi Моррис уже мог не беспокоиться о деньгах до конца жизни, но ему хотелось заниматься своими артистами. Сетевые пираты устроили заговор, чтобы уничтожить их образ жизни, нарушая авторские права в беспрецедентных в истории масштабах. Сливать музыку в интернет и обмениваться файлами — это же не какое-то там увлечение или принцип, это — преступление. И Моррис считал, что за это нужно судить. Первый круг слушаний, призванный устранить проблему, не дал результата. Может быть, нужен второй. Моррис с коллегами-шефами музыкального бизнеса обсуждали крайнюю меру: судиться не корпорациями, а подавать в суд на обменивающихся файлами напрямую. К этому решению Морриса склоняла его команда юристов. Зак Хоровиц, операционный директор Universal, обладал опытом в законодательстве индустрии развлечений, и он стал таким юниверсаловским «мотором» для подобных исков. Адвокат Харви Геллер, главный защитник Universal, считал, что эти дела он сумеет выиграть. Эти двое — яростные защитники авторского права, для которых подобные суды предоставляли возможность вернуть святость интеллектуальной собственности и при этом немного заработать. Они понимали, что такой ход вызовет шквал критики в прессе, но относились к этому как к неизбежным издержкам с недолгими последствиями. Моррис доверял Хоровицу и Геллеру и прислушивался к их

аргументам. Они считали, что самое важное в этом деле — найти прецедент, когда вроде бы безобидный акт обмена файлами привёл к серьёзным последствиям. За файлообмен нужно наказывать, дабы капитализм нормально функционировал и в цифровую эпоху.

В кулуарных обсуждениях шефы лейблов называли этот ряд исков «Проект 'Крышка'». Поскольку из всех лейблов самый крупный доход получала Universal, то она и перечисляла в бюджет RIAA больше всех. К требованиям устроить суды присоединились три лейбла из Большой пятёрки, а именно BMG, EMI и Sony. Глава Warner Music Group Роджер Эймс не соглашался: он считал, что суды над потенциальными покупателями вряд ли приведут к долговременной прибыли. Большинство мелких и независимых, но платящих взносы лейблов, тоже не соглашались. Но самым сильным оппонентом оказалась, как ни странно, сама глава RIAA. Хилари Розен полагала, что судиться с файлообменщиками — это политика катастрофических последствий, результатом которой будет отчуждение меломанов и пятно на репутации индустрии, пятно, которое придётся смывать десятки лет. В конце 2002 и 2003 года Розен ожесточённо отстаивала свою позицию в спорах с боссами лейблов, и дала понять, что ни при каких обстоятельствах она не будет лицом «Проекта 'Крышка'». Но её победили. 7 сентября 2003 года Розен покинула пост главы RIAA после 16 лет работы. То, что глава их собственной организации увольняется из-за несогласия — это плохой знак, на который мейджоры не обратили никакого внимания. Настал час «Проекта 'Крышка'» — на следующий же день были поданы первые иски. Цель — 261 человек, с которых в сумме RIAA требует возмещения убытков до \$150 000 за песню. Хотя Ассоциация публично заявляла, что приравнивает пиратство песен к воровству CD из магазина, в реальности их судебные претензии оказались гораздо серьезней. Ну, это примерно, как магазинного воришку оштрафовать на один миллион долларов.

Антипиратское подразделение RIAA нацелилось на тех, кто выгрузил, загрузил или обменял более 1000 песен. Это нижний порог, идея заключалась в том, чтобы преследовать тех, кто загружает больше, но по техническим причинам всё получилось немного не так. Napster и его клоны давали возможность загружать чью-либо фонотеку по умолчанию. Поскольку продвинутые пользователи всегда отключали эту опцию, то самыми «злостными нарушителями» оказались невежественные новички. Поэтому мир за пределами индустрии воспринял «Проект 'Крышка'» как крайне спорный и порочный. RIAA как будто выбирала обвиняемых совершенно случайно, находя IP-адрес в пиринговых сервисах вроде Kazaa и LimeWire, а потом судебной повесткой требовала у соответствующего интернет-провайдера информации о клиенте. Но даже со всеми этими повестками RIAA, кажется, не очень хорошо знала, с кем она судится. Вызывали матерей-одиночек и семьи, в которых не было компьютера. Вызывали стариков и детей. Безработных и скончавшихся почти год назад. Получило шумную огласку одно скандальное дело: RIAA нацелилась на некую двенадцатилетнюю девочку по имени Брианна ЛаХара, проживавшую в дешёвом муниципальном районе в Нью-Йорке. Помимо прочего, она скачала заглавную песню из телевизионного ситкома «Дела семейные». RIAA не стала поступать как нормальный человек с сердцем, то есть не стала отзывать иск к ребёнку, но вместо этого предложила уладить вопрос с Брианной, если её родители выпишут им чек на 2 000 долларов.

«Проект 'Крышка'» невзлюбили: ведь суды заставляли нескольких человек,

выбранных наугад, отвечать за действия миллионов. Сайт RIAA взломали хакеры, после чего он постоянно сбоил. Десятки музыкантов, в том числе подписанные на Universal, заняли сторону своих поклонников и отrekliсь от исков. Специалисты называли эти иски «абсурдными», указывая на то, что в век незащищённых хот-спотов беспроводного интернета IP-адрес никак не может служить доказательством вины. Специалисты в области права называли эти суды «вымогательством», обращая внимания на то, что у обвиняемых, как правило, не было ни времени, ни знаний, ни денег на то, чтобы нормально защищаться в суде. ACLU (Американский союз защиты гражданских свобод) подал встречный иск: повестки провайдерам сами по себе не имеют никакой юридической силы, а действия RIAA охарактеризовал как «мечь». RIAA же считала, что судебные процессы «Проекта 'Крышка'» — это «кара».^[87]

В последние годы, когда пыль осела, Даг Моррис старался всячески преуменьшить свою роль в этой катастрофической политике. Он утверждал, что к разработке и осуществлению «Проекта 'Крышка'» он лично имел самое косвенное отношение, и что он полагался на советы Хоровица и Геллера. Может быть, так оно и есть, но правда также в том, что вообще-то Моррис — начальник и Геллера, и Хоровица. Без его приказа эти суды бы не начались. Если бы Моррис, который формировал 30 процентов годового бюджета RIAA, выступил против «Проекта 'Крышка'», то тот никогда бы не осуществился.

В общем, все, даже собственные юристы RIAA, пришли к согласию, что файлообменщики в пиринговых сетях — никакие не преступники, действующие со злым умыслом, а просто ребята, которым хотелось слушать музыку. Наверное, действовали они эгоистично, но уж зла точно никому не желали. А со «Сценой», разумеется, другая история: лейблы видели в ней вандалов, жаждавших из злобы разрушить музыкальный бизнес. Во время шумихи «Проекта 'Крышка'» «Сцена» хорошо пряталась. Даже в музыкальной среде, даже среди специалистов в области интеллектуальной собственности и законов о защите авторских прав, и даже среди пиратов мало кто вообще знал о её, «Сцене», существовании.

А вот как раз RIAA знала. На протяжении нескольких лет за «Сценой» следило специальное антипиратское подразделение, сотрудники которого висели в чатах и выучили слэнг. Они изо всех сил старались изучить все изменчивые отношения дюжины пиратских группировок, занимавшихся сливом музыки. Они создали обширную базу для внутреннего пользования, которая фиксировала действия этих групп, и благодаря ей могли составлять что-то вроде эпидемиологической карты: откуда утёк файл и как он распространялся по интернету. К концу 2003 года их расследование всё время приводило к одной, крайне мощной группировке: RNS.

В январе 2004 года RIAA назначила нового исполнительного вице-президента по противодействию пиратству. Им стал Брэд Баклс, бывший директор Бюро алкоголя, табака, огне-стрельного оружия и взрывчатых веществ федерального агентства Министерства юстиции США. Баклс будет получать почти полмиллиона баксов в год за свои таланты следователя и связи с «силовиками». После его назначения антипиратское подразделение RIAA стало регулярно встречаться с сотрудниками ФБР, чтобы сообщать результаты наблюдений и доказательства и добиваться выделения федеральных агентов. Именно тогда ФБР завело дело на RNS. Расследование назвали «Операция: Фастлинк»,

оно базировалось на данных, собранных несколькими годами ранее в ходе «Операции: пираты», удачно проведённой против взломщиков софта.

Расследование возглавлял агент Питер Вю. Он пришёл в Бюро в 1997 году и на протяжении всей своей карьеры боролся с преступлениями в компьютерной сфере. Сын вьетнамских иммигрантов, человек строгий и чуть меланхоличный, работал он преданно и с умом. В Бюро занимался онлайн-шантажом, махинациями с кредитными картами и душераздирающими делами об эксплуатации детей. Его профессиональной обязанностью как раз и было заглядывать в самые отвратительные и грязные уголки интернета, и мало кто, кроме него понимал, насколько тёмным бывает этот самый даркнет, «чёрный интернет».

То есть для Вю разработка «Сцены» явилась чем-то вроде отпуска. Те, кого ловили в ходе «Операции: пират» и «Операции: Фастлинк» не имели никакого криминального прошлого, и большинство этих людей сильно удивляло, что, оказывается, они совершают незаконные действия. По сравнению с теми конченными преступниками и извращенцами, с которым имел дело Вю, эти взломщики программ и сливалычики музыки казались просто зайками. Это были умные ребята, которые страшно боялись тюрьмы и, пойманные, тут же признавали вину и начинали послушно сотрудничать со следствием. В результате такого поведения большинство получило условные сроки, а самые злостные нарушители провели за решёткой максимум два года.

Как бы то ни было, они действительно наносили реальный экономический ущерб, и Вю хотел положить всему этому конец. Его агенты начали регулярно назначать встречи с антипиратским подразделением RIAA для обмена информацией, разведанными и, вообще, наблюдением за ходом дела, довольно медленным. Чаты RNS прикрыли, и дальнейшая стратегия предполагала вербовку членов этой группировки, поскольку те являлись также членами и других группировок, и туда уже было трудно проникнуть. Кем бы ни был лидер этой RNS, но основы безопасности он знал великолепно: он запустил «кротов» в другие организации, а свою от них уберёг. Вю работал над делом много лет, но очень долго его труды не приносили никакого результата.

ГЛАВА 13

В 2001 году пути Бранденбурга и Грилла разошлись. К тому времени коэффициенты сжатия в психоакустических разработках последнего поколения уже достигли теоретического предела, самые важные проблемы в этой сфере уже считались решёнными. Двое учёных стали искать новые задачи. Грилл в Эрлангене начал заниматься спутниковым радио, Бранденбург в своей новой лаборатории в Илменау — звуком surround.

MPEG тоже прогрессировал. Улучшалось качество видео, при том, что размеры файлов уменьшались. «Движуха» на музыкальном рынке вскоре перекинулась на киношный, поскольку в «Сцене» появились группировки, занимавшиеся «рипованными» DVD, экранными копиями фильмов из кинотеатров («тряпками») и HD-телевидением. Вскоре файлы с кино начали уходить с топовых сайтов «Сцены» и бесконтрольно распространяться по всей сети. Защитники интеллектуальной собственности оказались на шаг позади. Проигранное дело против Diamond доказало, что саму технологию засудить невозможно, и медиа-индустрии нацелились на нарушителей. На многих пиринговых операторов, вроде Grokster, LimeWire и Kazaa подали в суд.^[88] Финалом всего этого стало то, что обменивавшимся файлами юзерам больше не требовалось сжимать файлы — им требовалась помощь в их распространении.

Хотя с Napster'ом и расправились, но наследники его империи не соответствовали ни по качеству, ни по объёму и охвату. Kazaa, eDonkey, LimeWire, BearShare, Gnutella, Grokster — все эти новые пиринговые сети оказались океанами говна. Скачать оттуда песню или фильм — значит стоять в очереди из сотен юзеров, причём часами или даже днями, и всё это время твой IP «светится» на радость помешанным на исках юристам из «Проекта: Крышка». Но что гораздо хуже — получив, наконец, желаемый файл, вы могли обнаружить, что версия очень плохая, в низком разрешении, и тэг у неё от другой песни или там вообще записано нечто ушераздирающее.^[89]

Заниматься контролем качества у руководителей пиринговых сетей не было никакого стимула. После решения по делу «A&M Records против Napster» они совершенно чётко оказались по другую сторону закона: не осталось никакой возможности, что их купит кто-нибудь из медиа-конгломератов. С истощением венчурного капитала многие операторы в пространстве пиринговых сетей начали тайно привязывать к своим как бы бесплатным приложениям «серую» рекламу, заваливая десктопы ничего не подозревающих юзеров предложениями о кредите под низкие проценты и средствами для увеличения пениса. Инвесторы совершенно предсказуемо взбунтовались (и юзеры тоже), и на какое-то время экономика файлообмена вернулась к донапстеровским временам, в духе андеграунда IRC. Но потенциал пиринговой технологии всё ещё оставался огромным, и, хотя мейнстрим-капиталисты отказались от неё, там ещё вертелись странные талантливые программисты. Именно так некий странный 25-летний воин кода в пиринговом стартапе MojoNation (быстро скончавшемся) на своей основной скучной работе в свободное время переписал правила архитектуры сети интернет.

Его звали Брэм Коэн, он родился на Манхэттене. Талантливый программист, в свободное время он принимал участие развлечения ради в математических турнирах. Он носил длинные волосы, толстые брови, быстро говорил в нос и, как все законченные гики, всё время нервно посмеивался над вещами, в которых вообще-то нет ничего смешного: например, над не-эффективностью стандартного коммутатора пакетов в сети или достоверностью сведений о скорости загрузки передаваемого файла. Смеялся он отрывистым смехом, всё делал с каким-то напряжением, а разговаривая с тобой, ёрзал в стуле и не смотрел в глаза. Это были классические симптомы синдрома Аспергера, расстройство аутистического спектра, которым, как Коэн говорил, он страдает. Правда, он признавался, что этот диагноз — не заключение врача, а он поставил его себе самостоятельно.

Благодаря своему участию в MojoNation, Коэн мог рассмотреть механику файлообмена, и то, что он в ней увидел, привело его в ужас. Вот, скажем, вы хотите загрузить с классического пирингового сайта mp3-песню «Thong Song». Там, наверное, миллионы файлов с этой песней, но, используя Napster или Kazaa, вы получаете доступ в одно время только к одному. Коэн решил, что это какая-то бессмыслица. Умный протокол, по его мнению, должен давать не постепенный доступ к каждому файлу, а одновременно к сотням. Вместо того, чтобы качать «Thong Song» у одного юзера, лучше бы вам скачивать одну сотую песни у сотни юзеров. При таком подходе время передачи файла будет занимать секунды или вообще произойдёт немедленно. И вы, даже пока ещё не закончили качать, уже можете предоставлять куски этого незавершенного файла всем юзерам на Земле.

Такая идея легла в основу технологии BitTorrent, однако, с устранением очередности скачивания всё только началось. Самая главная и давняя проблема интернета, которую решили торренты — это «бутылочное горлышко» траффика. Всю жизнь популярные файлы обрушивали серверы — слишком много народу запрашивало их, пытаюсь к ним пробиться через узкий вход. А торрентовская схема соответствий открыла сотни таких входов разом, сняв напряжение с серверов и перенеся его на людей. Переворот этой традиционной схемы передачи файлов дал потрясающий результат: с торрентами теперь получалось так — чем больше народу хотело одновременно скачать файл, тем быстрее происходила загрузка.

Технология сама по себе блистательна, но с загвоздкой. Дело в том, что торрентом должен управлять контролирующий сервер — «трекер». Этот трекер производит гораздо меньше действий, чем обычная пиринговая сеть, и для его функционирования требуется гораздо меньше средств. Тем не менее, кому-то им надо управлять, а дело «A&M против Napster» создало прецедент, из-за которого тот, кто управляет трекером, отвечает за контент, на который нацеливаются торренты. Если, не дай бог, через трекер пойдут пиратские файлы, то оператора можно привлечь к административной и даже уголовной ответственности.

Используя тактику Фраунгофера, Коэн заявил, что придумывал своё изобретение не ради пиратства. Как Бранденбург и Грилл, он считал себя исключительно изобретателем. Как Бранденбург и Грилл, он хотел разбогатеть на своём изобретении. Но, в отличие от Бранденбурга с Гриллом, он не позаботился о том, чтобы точно получать роялти за своё изобретение. Вместо этого Коэн, полагая, что может преуспеть как

предприниматель свободного/открытого источника, зарегистрировал технологию BitTorrent в форме открытой лицензии. Она гарантировала его авторство, но также разрешала применение технологии везде вообще и совершенно бесплатно.

Первую версию BitTorrent Коэн представил в июле 2001 года, на ежегодной конференции хакеров Defcon в Лас-Вегасе. Принималась она медленно: в первом поколении коэновский «софт» был непонятным и громоздким, а архитектура BitTorrent отошла настолько далеко от тогдашнего интернет-протокола, что даже самые крутые спецы понимали её с трудом. Как и в случае с mp3, первыми потенциал нового изобретения поняли пираты. После конференции в течение нескольких месяцев появилось несколько пиратских сайтов-трекеров, но ни один не собрал необходимой критической массы пользователей. Те, кто начал заниматься торрентами, поняли: в пиринговой файлообменной сети проблема не в том, чтобы найти файлы, а в том, чтобы найти обменивающихся. И только лишь в сентябре 2003 года, спустя более чем два года после уничтожения серверов Napster, появился первый на самом деле жизнеспособный общественный торрент-сайт: Pirate Bay.

Pirate Bay (с хостингом в Швеции) быстро превратился в мировой индекс пиратируемости. Кино, музыка, телешоу, взломанные программы — всё это было доступно не только в одном месте, но «расшарено» тысячами, поскольку сервера Pirate Bay содержали только торрент-файлы. Быстрая популярность сайта случилась из-за позиции владельцев в стиле «никаких извинений»: они считали, что то, что они делают, должно быть законным, но если это не так, они всё равно будут этим заниматься. Если заниматься трекером означает нарушать закон, значит мы хотим нарушать закон.

Этот диссидентский подход привлёк внимание недовольных пользователей из той же самой субкультуры разочарованных интернет-троллей, которая потом прославила организации вроде Anonymous и 4chan.

Основатели Pirate Bay обожали провоцировать скандалы и шумиху.^[90]

Один из них, Готтфрид Свартхольм Вари ранее хостил сайт «America's Dumbest Soldiers» с сообщениями о жертвах войны в Ираке, где посетителям предлагалось проголосовать за самую якобы глупую смерть. Они трубили о своих действиях как об актах гражданского неповиновения, а тем, кому не нравилось такое, просто показывали «фак». В 2004 году юристы DreamWorks SKG по поводу наличия торрента с пиратским вторым «Шреком» направили сайту письмо с требованием немедленно прекратить противоправные действия, угрожая юридической ответственностью согласно американскому Закону об авторском праве в цифровую эпоху. Свартхольм написал довольно характерный ответ:

Как Вам, должно быть, известно, или же не известно, Швеция не является штатом Соединённых Штатов Америки. Швеция - это страна на севере Европы. Если Вам до сих пор не понятно, то это означает, что законы США здесь не имеют силы... Согласно нашему мнению и мнению наших юристов, Вы являетесь полнейшими мудаками, которых мы бы очень попросили оттрахать себя в жопу раскладными дубинками.»^[91]

Но так боролись далеко не все сайты, просто Pirate Bay открыт для всех, содержит

файлы разных типов, а его основатели обожают внимание. Большинство трекеров — частные, только по инвайтам, с одним-двумя типами файлов, и вообще любящие секретность. По мере расширения Pirate Bay, который уже хостил все типы файлов, частные трекеры, так сказать, углублялись, создавая коллекции по жанру и типу. В течение следующих нескольких лет некоторые из этих частных пиратских трекеров расцвели так, как их основатели и мечтать не могли. Росли, как снежный ком, и по объёму архивов превзошли не только Pirate Bay, но и «Сцену», а подчас даже коллекции Смитсоновского института. Лучший из них, выросший из самого скромного, — легендарный музыкальный трекер Oink's Pink Palace.

Сам Oink — это Алан Эллис, 21-летний британский студент, изучавший информатику и вычислительную технику. Он родился в Лидсе, вырос в Манчестере, в 2002 году поступил в Университет Тиссайда на факультет информатики.^[92] Университет располагался в умирающем городе Мидлсбро на депрессивном северо-востоке Англии. Эллис был застенчивым, очень закрытым и, в отличие от основателей Pirate Bay, всегда исключительно вежливым. Темноволосый, темноглазый, квадратное лицо и глубокая ямочка на подбородке. Ростом всего метр шестьдесят пять, но всегда в отличной физической форме, он с увлечением играл в сквош.

Свой университетский курс предметов он находил слабым и недостаточным — всё как будто про ранние дни компьютерной техники. Преподавали в лучших британских традициях языка

Фортран и Лисп — они уже давно не использовались, то есть были эдаким компьютерным аналогом латыни и древнегреческого. Ничего не давали ни по бизнесу, ни по современным компьютерным тенденциям, и как-то совсем не интересно — про интернет. В разговорах с потенциальными работодателями Эллис всё время слышал про спрос на программистов, пишущих на новых языках вроде PHP для веба и SQL для баз данных. Ни того, ни другого в его университете не давали, так что он решил освоить их самостоятельно. В свободное от лекций, семинаров и сквоша время Эллис скачал несколько бесплатных программ и постиг азы обоих языков. Он не ожидал крупных заработков, но хотел просто научиться достаточно, чтобы заниматься каким-нибудь сайтом как бизнесом, выполняя срочные запросы разных юзеров. Трекер в этом смысле представлялся идеальным: для сортировки торрентов там использовались базы данных на SQL, для представления их юзерам — PHP.

30 мая 2004 года родился Oink's Pink Palace. «Сервер» сайта находился на домашнем компьютере Эллиса, в доме, который находился за пределами кампуса (там жили Эллис и еще пять человек). Эллис проанонсировал запуск своего трекера на форумах торрент-сайтов и послал инвайты нескольким надёжным проверенным людям. Интерес был очень небольшим: после славного Pirate Bay открылась сотня новых частных сайтов такого же плана. Большинство существовало несколько месяцев, максимум — год, потом исчезало. Вообще-то именно такое будущее Эллис видел и для своего Oink, но его это не волновало, потому что сайт этот был для него не более чем хобби. И, конечно, не ожидал он никаких проблем с законом. Регистрируя доменное имя Oink.me.uk, он расплатился личной кредитной карточкой и указал своё настоящее имя.

В первые недели на Oink Pink Palace зашла только пара сотен человек. На сайте ничего не происходило — настолько, что Эллис иногда закрывал сервер-программу,

чтобы поиграть в игры. Затем в экосистеме трекеров открылась ниша. Избегая головной боли публичных сетей вроде LimeWire, Эллис добывал музыку из другого частного сайта, Raiden.se, тоже с шведским хостингом. Но летом 2004 года Raiden загадочным образом схлопнулся, база данных его торрентов исчезла. Без этого сайта все файлы на ноутбуках и домашних компьютерах разбросаны по всей планете, они не организованы, доступа к ним нет. В реалиях двадцатого века — это всё равно, что сжечь карточный каталог библиотеки.

Но Эллис узрел одну возможность. Он снова пошёл на форумы торрент-сайтов и сообщил, что Oink меняет концепцию: кино и ПО больше не будет, а будет теперь исключительно музыкальный трекер, берущий качеством, а не количеством. В отличие от Pirate Bay, хранилища линков без контроля качества, Oink представит нечто совершенно противоположное: тщательно подобранный цифровой архив с фанатичным упором на высококачественную оцифровку. Эллис провёл агрессивную брэндинг-кампанию, устроил соревнование на талисман сайта. Победителем стало изображение пухлого поросёнка по имени Ойнк в наушниках. Благодаря этому фирменному стилю, у трекера сложился дружелюбный имидж, хотя технические требования к материалу предъявлялись всё более и более высокие. В плане требований к качеству Эллис действовал как законченный сноб.^[93] Он допускал только mp3, «рипованные» с оригинальных компакт-дисков и делал упор на архивную целостность.^[94]

По сложности правила загрузок этого сайта могли дасть фору «Сцене». А установились ещё и другие правила: как тэгировать и каталогизировать, как загружать торренты, появились установки насчёт обложек и заметок из буклетов дисков, правила поведения в модерлируемых форумах. Регулировалось даже то, насколько «симпатичными» должны быть аватары участников — примерно, как этот хард-роковый поросёнок. От участников Oink требовалось много чего. Частность сайта требовала от юзеров сообщать e-mail-адрес, IP-адрес и иметь постоянный пароль, а также загружать материал пропорционально тому, что они скачивают. То есть, чтобы получать музыку, юзер должен отдавать музыку, и самый простой способ тут — выгрузить новый альбом, такой, которого ещё нет на сайте. Самый простой способ тут — заиметь оригинальный, настоящий CD и оцифровать его.

Внутренняя часть материала сайта — это ранние оцифровки, ещё времён начала тысячелетия, Napster-безумия. Но очень многое из этого делалось как бы случайно, бессистемно, дома у себя в комнате юзерами, которые плохо разбирались в этой технологии. Плохие файлы низкого качества заполнили Napster. Файлы с неправильными именами или тэгами, неправильно указанными артистами и вообще с откровенным браком в аудио. Ещё гуляла музыка из «Сцены», про которую Эллис слышал, но участником не был. Такой аудиофил как Эллис даже «сценическое» качество не считал приемлемым. Приемлемо — это как у Oink и никак больше. То есть Эллис пересоздавал всемирную сетевую фонотеку с нуля. Он говорил, что «да, я в курсе, что весь этот материал уже плавает в сети, но мы всё переделаем заново, и всё будет так, как надо».

Строгие требования к битрейту, разумеется, улучшили качество архива, но при этом юзеры Oink оказались под угрозой обвинений в преступлении. Pirate Bay, будучи публичным трекером, не устанавливал никаких требований загрузки, там всё

происходило с налёта, так сказать: загрузи нужный файл, отмени его повторную выгрузку и тебе вроде как перед законом отвечать особенно не за что. На Oink за такое тебя сразу бы забанили. Юзеры волей-неволей участвовали в схеме, которая, в зависимости от их взглядов, представлялась либо похвальной попыткой создать самую большую коллекцию в мире, либо намеренным соучастием в заговоре с целью воровства.

Соглашались ли юзеры Oink идти на такой риск? Да, соглашались. Эллис очень точно выбрал время. Древняя раса собирателей винила, некогда осаждавших музыкальные магазины и обменивавшихся пластинками на встречах, вымирала, на смену ей шли новые мутанты, помешанные на торрентах. Эксклюзивность и снобизм Oink — это именно то, что они искали. Им нужно было место, чтобы выпендриваться своим продвинутым, унижающим других отношением и к музыке, и к тех-нике. Хайфайщики, конечно, всё так же циклились на hi-fi, но только теперь они не писали злобные письма для последней станции журнала *Playboy* о плохих иголках для проигрывателя, они грузили друг друга на форумах Oink сотнями страниц сравнений относительных качеств разных mp3-битрейтов.

Чем сильнее ужесточались правила, тем больше народу подтягивалось. Инвайты стали товаром повышенного спроса, что, конечно, только усилило спрос. Желая ещё больше усилить архив, Эллис ввёл совсем жёсткие требования к коэффициенту выгружаемых файлов. Он создал классовую иерархию юзеров. Он усилил модерацию форумов. Эти меры его сообщество помешанных встретило с единодушным восторгом. Они, конечно, пираты, но чего им на самом деле хотелось, так это порядка.

Oink стал главной точкой для одержимого техникой музыкального «ботана» (равно как и для его брата-близнеца, музыкально озабоченного ботана-технаря). Публичные трекеры вроде Pirate Bay — там же было всякое заправляет, а члены Oink умны, грамотны, правильно себя ведут и иногда даже неплохо социализированы. К концу 2004 года подписалось уже несколько тысяч юзеров — ядерная база преданных файлообменщиков, которая обеспечит рост по экспоненте. Вскоре не один Эллис мог управлять сайтом из своей комнаты. Удовлетворять запросы юзеров ему технически помогали юзеры с сайта и единомышленники-админы. Он перенёс сайт с Windows XP на Windows Server 2003, затем на Linux. Физически компьютер-хост теперь находился в комнатах других юзеров, там, где лучше широкополосное соединение. Сперва в канадский городок, затем в квартиру в Норвегии, наконец — на профессиональную ферму серверов в Голландии. Счета за хостинг начали расти. К декабрю плата за трекер составляла несколько сотен долларов в месяц. В начале 2005 года Эллис запостил реквизиты счёта сайта на PayPal и вежливо попросил помочь. Тут же потекли деньги в валютах разных стран мира.

Охотнее, чем деньги, армия Oink предоставляла свои рабочие силы. Они создали архив, причём с таким энтузиазмом, что посрамили даже «Сцену». «Ойнкеры» выгружали коллекции CD — свои и своих друзей. Иные представители элиты «хозяев торрентов» выгрузили по тысяче альбомов и более. Как ранее участники «Сцены», «Ойнкеры» пошли прочёсывать eBay в поисках раритетов и импортных изданий. По мере закрытия музыкальных магазинов «ойнкеры» принялись скупать диски на распродажах огромными партиями, и эти маньяки оказались последними лучшими клиентами музыкальных магазинов.

Вначале была 1000 альбомов. Потом 10 тысяч. Потом 100 тысяч. Всем этим заправлял элитарный Эллис, и то, чем он заправлял, было прекрасно: никаких плохих оцифровок, подделок, дубликатов, кино, ТВ-шоу. Только музыка. И вся — в идеальном качестве, ясная и чистая. Вся музыка, когда-либо записанная.

ГЛАВА 14

Кипеж по поводу утечки «The Fix» быстро утих. Руководство завода явно не заподозрило ни Гловера, ни его поделщиков. Схваченный воришка, Чейни Симс молчал, как партизан, так же никого не выдали покупатели палёных гловеровских DVD. Гловер продолжал работать на заводе, а боссы стали теплее к нему относиться. В конце 2002 года его повысили до заместителя руководителя. Долго его не продвигали — гораздо дольше, чем в Shoney's, но, в конце концов, семь лет переработок привели его к позиции в менеджменте.

На новой должности платили лучше, существовали премии и вообще — всё стабильнее. Но, оказавшись на этой вершине, он не почувствовал удовлетворения. Он всё время думал о «Сцене». Если он не тайный герой интернет-андеграунда, то кто он? Понятно, что зам руководителя, но вообще на заводе его никто не знает, дома — дети, плата за жильё, счета и всё такое прочее. Ну, и осталось желание купить автомобиль получше.

Для возвращения к жизни он неплохо устроился. Новая работа — не в цеху, а в конторе, где он командовал рабочими и составлял расписание для временных работников. Он участвовал в определённых частных беседах, лучше понимал охрану завода и, кроме того, сам должен был следить за утечками. Ещё лучше то, что создателя системы охраны завода, Стива ван Буррена, отстранили. В ходе кадровых передвижений, вызванных новым организационным подходом, его поставили отвечать за окружающую среду и безопасность. Охранники перешли в подчинение кадровикам, а у Гловера создалось впечатление, что расслабленные бесхитростные администраторы следили за всеми гораздо менее пристально.

На Гловера работал ещё один момент — доступ к данным. Так он понял, что ни он, ни Докери никогда не интересовали заводскую охрану. Во время расследования об утечке «The Fix» они не фигурировали ни в каком качестве. Дело в том, что чёрный татуированный мускулистый Гловер и белый жирный баптист Докери никак не ассоциировались с элитой веб-пиратства. То, что они «продвинутые юзеры», в резюме не написано. Их начальство просто не знало, что эти парни умеют. В этом смысле они обладали явным и большим преимуществом: они находились вообще вне подозрения.

В начале 2003 года, после перерыва всего в несколько месяцев, Гловер вновь связался с Kali: хочу обратно. Они быстро договорились. Гловер будет и дальше поставлять альбомы, но Kali должен быть терпеливее, должен не заливать, пока диски не уедут с завода и не окажутся на региональных складах. Это вообще была, по сути, стратегия контрразведки, потому что чтобы найти источник утечки, Universal должен будет проверить не один завод в Кингс-Маунтин, а вообще всю свою сеть.

На это Kali неохотно согласился. Он, конечно, не хотел, чтобы Гловера поймали, но волновался, что если тянуть с выкладыванием альбома в сеть, другие обойдут их, и им уже никакой славы не достанется. В отсутствие Гловера образовался вакуум, и конкуренты RNS начали отвоёвывать позиции, с которых их подвинули за предыдущие два года. «Сценические» группы вроде EGO и ESC сливали очень популярные поп- и

рок-альбомы, но они задвинули RNS даже в рэпе и R&B, «родных» для этой группы жанрах. Без Гловера RNS пропустил саундтрек «Восьмой мили» (он как раз печатался на заводе в Кингс-Маунтин). Пропустили сольный дебют Бейонсе, «Charmbracelet» Мэрайи Кэри и, что самое плохое — «Chocolate Factory» Ар Келли, хотя группа получила утёкший CD из другого источника. Из-за медленного модемного соединения они за секунды потеряли слитый ремикс на «Ignition», лучшую песню десятилетия.^[95]

Источники утечек конкурирующих групп явно находились ближе к магазину, чем к производственной линии. У них вообще не было никаких надёжных инсайдеров, и Kali подозревал, что они просто подкупают владельцев магазинов, таким образом, проникая на склады. То есть они всё равно могли залить альбом всего лишь за одну неделю до релиза, и RNS не может им позволить отойти дальше. Но если сливать на три недели раньше, тогда Гловера поймают, а если за неделю до релиза — то тогда каждый сможет побить RNS. То есть две недели — золотая середина. По новой договорённости Гловер присылал Kali материал, как только он у него появлялся, но Kali не сразу заливал его на топовые сайты. Во время этого промежутка времени Kali обладал самой современной фонотекой в мире. После достижения такой договорённости Гловер развил бурную деятельность, а дисциплину из своей профессиональной жизни перенёс и на «Сцену». Начиная с 2003 года, он вновь стал самым серьёзным в мире источником невыпущенной ещё музыки, причём затмил даже прежние свои достижения. Будучи менеджером, он очень чётко распределял по расписанию своих лучших воришек — тех, кто носил самые здоровенные пряжки на ремнях. Воришки ответили усилением своей шпионской деятельности: теперь на передачах материала из рук в руки вдалеке от завода, Гловер за раз получал восемь-девять разных альбомов, замотанных в хирургическую перчатку. Появились и новации. Так, один из его сообщников стал носить на работу ланчи в цилиндрической коробке, которая по диаметру как раз чуть больше компакт-диска. Съев ланч, он отмывал контейнер, шёл обратно в цех и там забивал его дисками. Потом в туалете снова клеивал коробку, как будто её и не открывали, и проносил свой якобы несъеденный ланч через охрану.

Материалы Гловера вновь вознесли RNS на вершину пиратской табели о рангах. 2003 год он начал с того, что слил дебютный альбом Фифти Сента «Get Rich or Die Tryin'», который потом стал главным бестселлером года. Далее он слил альбомы Джея Зи, G-Unit, Мери Джей Блайдж, дуэта Big Tymers и Лудакриса, а закончил год на высокой ноте — утечкой дебюта

Канье Уэста «The College Dropout». Короче говоря, Делл Гловер сливал всех, кого подписывал Даг Моррис, причём ровно за 14 дней до начала продаж в магазинах, что стало фирменным стилем RNS.

С помощью этих крутых достижений Kali ещё более усилил «мистицизм» RNS и принялся переманивать людей из конкурирующих группировок по всему свету. Его приобретения: Darkboy, бывший лидер одной из групп-конкурентов; Yeschat, фанат нью-метала, который утверждал, что ради того, чтобы финансировать свою привычку «сливать» музыку, торгует крэком; Tank, IT-администратор из Швеции, который занимался топовыми серверами RNS в Европе; Srilanka, французский диджей со связями в кругах электронной сцены своей родины; наконец, Incuboy, два брата-итальянца под одним ником в чатах, которые занимались каким-то музыкальным «промо»-бизнесом и

пользовались связями в BMG и EMI.

Но самое его крупное приобретение — `Da_Live_One`. Тот Патрик Сондерс — типичный участник «Сцены», который взламывал программы ещё в эпоху дайалапа. Он вырос в пригороде Балтимора, проявил интерес к компьютерам ещё в детстве, и мама этому его увлечению всячески способствовала. В 16 лет он два дня загружал взломанный Adobe Photoshop по модему, который мама для него купила. С тех пор он никогда не платил за программы.

Первое, что бросалось в глаза при общении с Сондерсом — это то, что он ни на секунду не затыкался. Говорил он громко, оживлённо, причём мысли его скакали: он никогда не задерживался на одной теме более пары минут. Он был афроамериканцем со светло-коричневой кожей, веснушчатый, с густой спутанной шевелюрой. Он носил тонкую эспаньолку и курил сигареты American Spirit одну за другой. Пиратом он стал практически только из идеологических побуждений. Он не верил в концепцию интеллектуальной собственности — на своём компьютере работал на Linux, открытой операционной системе. И популярную музыку он не любил. Слушал только хаус, и единственное, что его интересовало — раритетность.

Сондерс со студенческих времён участвовал то в одной, то в другой группировке «Сцены». В 1997 году он поступил в Политехнический институт Ренселера в городе Трой, штат Нью-Йорк, но за пару месяцев до диплома его исключили, после чего он влился в нью-йоркскую андеграундную клубную сцену, где познакомился с несколькими сотрудниками Black Entertainment Television. Это одно из подразделений Viacom, той же самой корпорации, которой принадлежало MTV. С этого канала всё утекало, как из дуршлага — благодаря своим связям, Сондерс организовал несколько очень крутых утечек.

Он начал в Old Skool Classics, незначительной группе, интересовавшейся в основном архивными записями 70-х. Потом он перешёл к конкуренту RNS, EGO. После того, как его «сливы» привлекли внимание, Kali предложил ему инвайт. Сондерсу это было приятно. Kali обладал престижем, и даже чатиться с ним уже считалось редкой привилегией. А инвайты в RNS — это уж совсем исключительная редкость: для «Сцены» это как Гарвард. Как только Сондерс присоединился к группе, он тут же доказал свою ценность двумя крупными релизами. Сначала ему удалось из недр главного офиса Viacom стащить нарезанный на CD-R «Speakerboxx/The Love Below» — двойной альбом группы Outkast. После этого он слил «In The Zone» Бритни Спирс — просто нашел на eBay промо-копию.

К 2004 году, благодаря кампании Kali по привлечению новых участников, RNS обладала самыми лучшими поставщиками рэпа и рока. Через Гловера группа получила «The Black Album» Джея Зи, и «Tha Carter» Лила Уэйна, и «The Emancipation of Mimi» Мэрайи Кэри, выложив всё ровно на 14 дней раньше. Также они слили альбомы британских поп-рокеров Coldplay («X&Y», на 4 дня раньше), гаражных рокеров The Strokes («Room on Fire», на неделю раньше), гавайского студенческого рокера Джека Джонсона («On and On», на три недели раньше), дурацких канадских металлистов Nickelback («The Long Road», на три недели раньше) и исландский пост-рок Sigur Rós («Takk», на неделю раньше).

RNS стала сливать альбомы вообще всех мыслимых жанров для всех аудиторий:

деревенщины (Тоби Кит, Honkytonk University), хипстеров (Бек, Guero), металлистов (In the Arms of God, Corrosion of Conformity), готов (Fallen, Evanescence), мамочек, водящих детей «на спорт» («Back to Bedlam» Джеймса Бланта) и тусовщиц-неформалок (Medulla, Бьорк). Они слили Coheed and Cambria и System of a Down. Они слили Кенни Чесни и Incubus. Они слили Foo Fighters и Келли Кларксон. Они слили «The Greatest Holiday Classics» Кенни Джи. Они слили саундтрек мультфильма «Губка Боб-Квадратные штаны».

Амбиции Kali росли, но бурная деятельность группы стала привлекать внимание правоохранительных органов. Проведённый в апреле 2004 года второй раунд налётов накрыл более ста человек в более чем десятке стран. Среди мишеней оказалась Apocalypse Production Crew, некогда бывшая одним из самых крупных игроков «Сцены». Но Kali переманил их лидера и, оставшись без вождя, APC стала такой маргинальной, что RNS вообще их за конкурентов перестала считать. К примеру, самым крупным сливом в 2004 году у APC был альбом Мелиссы Этеридж. Ныне же 18 членов APC обвинялись в заговоре, что тянуло на тяжкое уголовное преступление. [\[96\]](#)

Налёты ускорили изменения в «Сцене». Созвали второй высший пиратский совет с участием всех сливающих групп. В каком-то тёмном уголке интернета «другая RIAA» обсудила новые стандарты слива, новые технические требования к кодированию тр3 и новый режим безопасности — контрмеры против «официальных» групп. Группы пересмотрели доступы к своим топовым сайтам и разослали директивы членам. С этими всеми изменениями было легко согласиться, но трудно применить. Хотя RNS обладала формальной структурой подчинения, иерархией имён/названий и устанавливала определённые зоны ответственности для каждого, но авторитет самого Kali не распространялся на реальный оффлайновый мир. И тут возникает интересный вопрос: а как вообще можно «возглавлять» анонимный полукриминальный интернет-заговор?

Ответ: через канал чата. После налётов Kali перенёс #RNS с публичных серверов на домашний компьютер на Гавайях к участнику по прозвищу Fish, Рыба (он держал аквариумных рыбок). Доступ в канал чата сделали только по паролю и логину, и получили его менее пятидесяти IP-адресов со всего мира. С технической точки зрения, таким образом контроль за группой был в руках того, кто мог менять эти допуски по логину.

Эти избранные получили статус «оператора» чат-канала, который обозначался присоединением символа @ к имени участника. То есть понятно, что @Kali — это лидер, потому что у него «собака».

Но не один Kali обладал статусом оператора. Владелец главного компьютера, Fish, тоже мог контролировать. Также и некто @KOSDK, который управлял каналом в отсутствие Kali. KOSDK—единственный, кроме Kali, участник, с кем Гловер регулярно общался. Похоже, что KOSDK появлялся в чате только тогда, когда там не было Kali, то есть напоминал эдакого сетевого Кларка Кента, Супермена в обычной жизни. Гловер одно время вообще считал, что KOSDK — это Kali. Со временем эту мысль он отбросил. Личность человека по ту сторону экрана прочитывалась очень хорошо. С KOSDK часто общался и Сондерс, который так же был уверен, что это не Kali. KOSDK — из Тулсы, Оклахома, слушавший мейнстрим, живущий в деревне — заступил на место координатора «рипов» после ухода Саймона Тая с этого поста. Сондерс его ласково

называл «Фермер».

Теоретически @Fish, @KOSDK и @Kali обладали в группе одинаковой властью. В действительности же именно Kali давал указания. Как бы там ни было, но столь раздробленная система власти в реальном мире не смогла бы существовать — такое присуще только анонимным подвижным группам в интернете. Участники RNS проводили друг с другом тысячи часов в чатах, но им запрещалось раскрывать личные данные, такие как дата рождения и имя-фамилия. Идентичность участника туманна и непостоянна. Имя каждый раз придумывалось новое, когда участник перелогинивался в чат-комнате. Даже в течение одной сессии имя можно было изменить простой командой.

Так, Kali не всегда выступал под этим именем. Иногда он называл себя Blazini или Lonely. Иногда — просто Death («Смерть»). Участники группы могли, конечно, сколько угодно прятаться за псевдонимами, вымышленными персонажами и вообще шифроваться, но ущерб рекорд-индустрии от их действий никак не скрыть. И это привлекало к ним внимание. Журналисты стали заглядывать в замочную скважину этой самой «Сцены», сливающей музыку. В декабре 2004 года про «Сцену» впервые написала настоящая популярная пресса, журнал *Rolling Stone*. «Утечки CD топят рекорд-бизнес» — так называлась заметка. «В течение четырёх дней одна группа выгрузила в сеть альбомы U2, Эминема и Destiny's Child» — гласил подзаголовок. Статья авторства Билла Уэрда лишь вскользь затрагивала вопрос того ущерба, который причиняет эта группа, однако там содержалась зловещая фраза: «Источник, близкий к Эминему, сообщает, что в кругах рэпера полагают: «Encore» утёк, когда тираж альбома доставляли с завода в сетевые магазины вроде Wal-Mart».

Источник Уэрда, близкий к кругам Эминема, ошибался. Этот компакт-диск утёк не от дистрибьютора, а непосредственно с завода. Это Гловер слил «Encore», а тремя днями позже — «How to Dismantle an Atomic Bomb» группы U2 (утечку альбома «Destiny Fulfilled» трио Destiny's Child организовали итальянцы). Но пресса всё ближе подбиралась к главным «активам» RNS, а такого внимания Kali совсем не хотелось. Напуганный «Операцией: Фастлинк», он начал контрразведывательную кампанию.

Сперва он убрал из NFO-файлов всю потенциально вредную информацию. Эти файлы — заметки RNS к релизам, которые полностью содержащихся в них сведений напоминали выходные данные газеты: от структуры группировки до того, от кого конкретно утёк материал. Лишённые фирменного листочка травки и дыма, они превратились в «валентинки» для рекорд-индустрии: только две строчки информации — дата утечки и дата начала продаж в магазинах.

Kali очистил группу от балласта, удалив и тех, кто сливал незначительные альбомы, и просто пассажиров. Он велел всё общение вести только по защищенным каналам чата и запретил пользоваться всякими ненадёжными средствами вроде AOL Instant Messenger и электронной почты. Он категорически запретил общение с кем-либо из конкурирующих группировок, особенно с участниками APC — он подозревал, что федералы попытаются захомутать кого-нибудь из этой группы, чтобы добраться до него. Он ещё раз приказал не сохранять в чатах группы никаких паролей вообще никогда, ни при каких обстоятельствах. Но, что самое важное — он повторил запрет на физическое пиратство. Эта головная боль была совсем не нужна группе. Как только выгрузил альбом — компакт-диск уничтожь, как и все локальные копии файлов. Никакие материалы

«Сцены» нельзя ни в коем случае переводить на физический носитель, а продажи запрещены вообще, категорически. Все эти запреты вводились не просто так: в конце 2004 года из группы выгнали юзера по имени Omen — тот признался, что приторговывает «физикой». Такое отношение поощрялось постоянными членами «другой RIAA», это даже было конкретно прописано в одном из их документов: «Если вы хотите пластинку, то, пожалуйста, идите и купите её. Мы здесь не для того, чтобы набивать карманы пиратов».^[97]

Ага, как же. Делл Гловер не путался в этих моральных двусмысленностях. Он считал Kali параноиком — наверное, такова естественная реакция на все эти гонения, усугублённая марихуаной, которую прописал врач в лечебных целях. Гловер и Kali теперь разговаривали по телефону три-четыре раза в неделю, но друзьями их всё-таки не назвать. Отношения у них прохладные, шаткие. И один только Гловер, изолированный от других членов группы, знал лучше всех гнев Kali, его разочарованность, амбиции и желания. Но самое важное то, что Гловер понимал, хотя Kali может выкинуть из группы какого-нибудь малозначительного «сливальщика» только ради острастки, никоим образом он никогда не тронет участника под ником ADEG. Kali нуждался в нём отчаянно и, как ревнивый влюблённый, страшно боялся, что тот уйдёт в другую группу. Что там этот статус оператора — Гловер тут главный.

Так что он правилам «Сцены» не следовал. Когда хотел — пользовался AOL IM. В шкафу хранил сумку, набитую ворованными компакт-дисками. Альбомы он больше не покупал, а набирать очки в этом интернет-заговоре ботанов ему уже было не интересно. Его интересовали только топовые сайты.

Чем больше у него доступов к таким сайтам, тем больше у него ворованное кино. Чем больше у него ворованного кино, тем больше DVD он продаст. «Мужик с кино» вернулся. К Шелби и Кингс-Маунтин он присоединил Шарлотту. В хорошую неделю уходило по 300 дисков. Это 1 500 долларов чистыми, наליком, без налогов. Цены на DVD-болванки на шпильях стремительно падали, кино качалось бесплатно, то есть маржа росла, а карманы пухли.

Спрос так рос, что сам Гловер его уже просто не мог удовлетворить. Он стал ставить товар на продажу в местных парикмахерских. В начале недели он отгружал по 400 дисков троим проверенным парикмахерам. Диски у них уходили обычно ближе к концу недели, и он заезжал забрать свою долю — \$450 долларов за шпиль, примерно \$900 в неделю с магазина. Лучший барыга-парикмахер на этих дисках зарабатывал больше, чем собственно на стрижках. Об этом стали узнавать, образовалась конкуренция. Докери сдал свои позиции, как и договаривались, но пришли новые пираты. Как и Гловер, это были такие продвинутые интернет-пользователи, которые свои навыки файлообмена конвертировали в деньги, продавая скачанное менее «прошаренным» пользователям. Гловер очень хорошо знал этих ребят. Одному из них, своему другу, он помог собрать башню из DVD-резаков, а теперь сам наблюдал, как новоиспечённый конкурент выходит на рынок.

Но Гловер удержал свои позиции. Его конкуренты брали материал с открытых файлообменных сайтов вроде LimeWire или Pirate Bay, а к топовым сайтам, где всё появлялось до релиза, доступа они не имели. Тем не менее, к середине 2000-х даже это сильное преимущество стало теряться. Вопреки всем усилиям, материалы «Сцены»

внутри этой экосистемы надолго не задерживались, и «сливать» из «Сцены» стало таким же популярным делом, как и «сливать» ей. Это продемонстрировал опыт самого Гловера. В 2005 RNS возглавляла таблицу: из пяти топовых альбомов-бестселлеров Америки группировка сливала четыре, а из десяти — семь. На первой и второй позиции находились «The Emancipation of Mimi» Мэрайи Кэрри и «The Massacre» Фифти Сента — их оба слил Гловер. Высокий спрос на материалы «Сцены» обуславливал то, что альбомы, слитые RNS, попадали в общественные файлообменные сети очень быстро — в течение 48 часов цифровые копии ещё не вышедших альбомов, которые украл Гловер, сидели в «айподах» по всему миру.

Теперь, правда, даже небольшой выигрыш во времени кое-что решал. DVD-бизнес двигался почти исключительно свежайшими релизами, больше даже, чем рынок CD. На диски Гловера кривая спроса выглядела так же, как в видеопрокате: одна копия «Огней большого города» на сто «Шрека». Выигрыш в два-три дня сохранял его позиции лучшего пирата штата. Всё потому, что он понял: рынок пиратской музыки и фильмов подчиняется тем же экономическим законам, что и любой другой криминальный — наркотики, недвижимость и так далее. Всё дело — в поставках.

Поставки шли из разных источников по мере того, как отфильтровывание «Сценой» музыкального бизнеса отражалось и другими жанрами. Группы, сливавшие кино, активно пробивались на рынок домашнего DVD, выгружая видео из проката, магазинов и тому подобного. Они отслеживали распространение Оскаровских номинантов членам Академии и всегда добывали DVD-рипы фильмов-лидеров задолго до официального релиза для домашнего видео. Также благодаря развитию технологий, значительно улучшился процесс создания «тряпки» — то есть съёмки фильма ручной цифровой камерой в кинозале. «Тряпки» становились тоже сложными и продвинутыми: например, на изображение, снятое в одном кинозале, накладывался более хороший звук, записанный в другом кинозале. Зная о риске, на который они идут, снимавшие стали умнее. Так, однажды канадские власти арестовали одного из поставщиков Гловера: тот пришёл на какой-то пиксаровский фильм с дочерью-младенцем, а камеру у него нашли в сумке для подгузников.

Также в моду входил телевизионный жанр. Росла популярность качественных сериалов на кабельных каналах, и Гловер это тоже продавал. Практически всё, что передавалось в эфир, тут же схватывалось DVR (цифровым видеоманитофоном), реклама вырезалась, запись сжималась для приемлемого размера и в считанные минуты загружалась на топовые сайты «Сцены». Часто «Сцена» удельвала даже кабельные каналы. Есть скандально знаменитый пример: копии из продакшена всего четвёртого сезона «Прослушки» попали к сетевым пиратам ещё до эфира. Другой легендарный случай — австралийские участники «Сцены» узнали, что серии «Клана Сопрано» передаются заранее из Лос-Анджелеса по незащищённому каналу через спутник на местные станции. Передача шла на частоте вне обычного коммерческого спектра, но, поставив во дворе дома «тарелку», они словили все серии и выгрузили их на топовые сайты. Намного раньше.

Делл Гловер имел доступ к этому всему и к гораздо большему. За годы «слива» он обзавёлся самыми крутыми связями, и этим он превосходил всех уличных пиратов, что конвертировалось в деньги. Иногда он даже подкидывал материал конкурентам, но

крайне осторожно, когда сам уже выжал местный рынок досуха. Слухи о нём распространялись, и торговля в парикмахерских процветала. Самый пик случился в 2004-м году, в одно воскресенье, когда, проснувшись, Гловер увидел возле своего дома дюжину покупателей — они ждали, когда он им нарежет диски.

Соседи думали, что он торгует наркотиками. На самом деле у него дела обстояли гораздо лучше, чем у любого наркодилера: товар ему не стоил почти ничего, ноль, поскольку брался бесплатно с топовых сайтов, а не у какого-то психа с «метом» в подвале или у жутких мексиканцев-мафиози. DVD-болванки стоили примерно 25 центов за штуку, и даже с учётом доли парикмахеров его маржинальный доход составлял 50%. К тому же были другие варианты, ещё более выгодные. Скажем, если вы хотели купить *Madden Football* для приставки PlayStation, то должны были бы заплатить шестьдесят баксов и ждать, когда она появится в продаже на полках GameStop. Гловер вам бы продал сразу и за десять. «Родной» Adobe Photoshop стоил 400 долларов. Гловер вам отдаст за двадцатку, включая все патчи и «крякалки», нужные для нормальной работы. Чертёжная программа для профессионалов AutoCAD в магазине продавалась по полторы тысячи долларов, у Гловера — за сороковник.

Среди его лучших покупателей многие — с завода, и для тех, кому он доверял больше всего, у него было ещё более интересное предложение. Вместо того, чтобы платить пять баксов за фильм, за двадцать баксов в месяц ты получаешь безлимитную подписку, и тебе даже диски не нужны. Гловер создал свой собственный топовый сайт, завёл домашний сервер, и, купив пароль, ты мог скачивать что угодно в любом количестве. Там лежали все фильмы, выходившие на DVD за последние пять лет, плюс последние игрушки, музыка, программы и так далее и тому подобное. Если ты хотел что-то, чего там не было, то просто посылал запрос, и Гловер находил тебе желаемое в течение часа. Видео по запросу — так представлялась технология будущего, но если ты знал Гловера, то она уже существовала здесь и сейчас. Из своего дома он управлял своим личным Netflix'oM.

Он жил, беспрестанно вкалывая. Работал 12 часов в сутки, приходил домой, два часа за компьютером нарезал диски, ложился спать, пару часов спустя вскакивал, чистил с детьми зубы, ещё полчаса нарезал диски, ехал на завод на 12-часовую смену. Но в итоге получался обалденный приток живых денег, наличности. Сверхурочная работа на руководящей должности оплачивалась примерно \$ 1500 в неделю. Это — законный заработок, к которому нужно приплюсовать две «штуки» в неделю от парикмахеров и ещё от того, что он сам реализовал. Гловер подсчитал, что в 2004-2005 годах он заработал на пиратке больше, чем за 3 000 часов официальной работы. Всё говорило за то, что он наваривал примерно четыре «куска» в неделю, то есть почти \$200 000 в год.

Он стал покупать всякие крутые штуки. Например, колпаки для машины своей девушки Карен Барретт — «Колпаки для „Хонды"», говорил он, покачивая головой. Детям — игровые приставки. Свозил семью в Диснейленд. Купил ещё один квадроцикл, затем ещё один. Внёс первый платёж за дом. Выплатил алименты и долг по кредитной карточке. И теперь, наконец-то, Гловер купил себе машину.

Он продал свой «Чероки» через сайт объявлений Craigslist и заплатил \$ 24 000 наличными за полностью «заряженный» «Линкольн-Навигатор» 1999 года, тёмно-синий металик снаружи и кожаный внутри. Конечно, машина не новая, б/у, но Гловер

фактически покупал базу для дальнейших наворотов. На деньги от DVD он принялся «прокачивать» свою тачку до сутенёрского шика.

Сперва — покрышки. Это две тысячи баксов. Потом — воздухозаборник за тысячу. Ксеноновые фонари — ещё тысяча. Потом тщательная профессиональная мойка и чистка до состояния «автомобиль как новый». Неоновые огни на шасси. Всё вместе — три тысячи. Разумеется, стереосистема: особо изготовленная дека за тысячу, тысяча за передние динамики-«пищалки» и ещё три тысячи за комплект двенадцатидюймовых вуферов сзади. Тонировал стёкла и, наконец, приобрёл полный комплект двадцатичетырёхдюймовых стальных колпаков у онлайн-продавца DUB.

Рэперы всегда обожали крутящиеся колпаки, так называемые «спиннеры» — с независимым креплением к колесу, они крутились даже когда машина останавливалась. Гловер ради понтов решил эту модную штуку вывернуть наизнанку, заказав «флотеры» (по тысяче за штуку) — колпаки, утяжелённые внизу, которые никогда не вращаются, даже когда машина едет.

Недешёвые усовершенствования. Но теперь, после десяти лет непрерывной работы, Гловер, наконец, водил машину, которая заставляла людей оборачиваться вслед. По будням он, как многие, горбатился на заводе, но когда в субботу он заруливал на стоянку клуба Ваһа, никто глаз от него оторвать не мог. Там Гловер включал музыку на своей системе за пять тысяч долларов — будущие хиты, которые не слышали ещё даже самые активные клубберы Ваһа. В обычной жизни, да и в интернете, Гловер вёл себя очень спокойно, скромно, даже казалось, что он с трудом подбирает слова. Но теперь в городе за него говорила его машина.

ГЛАВА 15

В конце 2004 года будущее звукозаписывающей индустрии выглядело совсем мрачно. Снова снизились продажи компакт-дисков. Погрязшую в долгах ЕМІ ждало антикризисное управление. BMG и Sony слились, таким образом сделав из Большой Пятёрки Большую Четвёрку. Time Warner в попытке «рационализировать» бизнес избавился от Warner Music Group, лейбла, которым руководил Моррис до проблем с Interscope, и который теперь приобрёл Эдгар Бронфман-младший.^[98] Тот самый, который разрушил империю Seagram, бывший босс Морриса.

Моррис к этому моменту стал более могущественным, чем Младший, а доля рынка у Universal была теперь больше, чем у Warner когда-либо. Каждый третий продаваемый в США альбом и каждый четвёртый продаваемый в мире — «юниверсаловский». Но этого было недостаточно: будучи даже первым на рынке продавцом, Universal ощутил общее снижение доходов. Компакт-диск как формат стремительно устаревал, а деньги за стриминг, которые обещал Стив Джобе, всё как-то не хотели материализовываться. Цифровые продажи музыки составляли всего лишь 1% выручки Universal в 2005 году.

Морриса вынудили закрыть целые подразделения его компании. С 2002 года Universal за три волны сокращений уволил более 2000 сотрудников. Ввели мораторий на наём новых сотрудников, а артистам сократили авансы. Порезали бюджеты на промоушн, обуздали траты на съёмки видеоклипов. Вся эта экономия, впрочем, не затронула самого Морриса. Его контракт всё ещё имел силу, а цифры Vivendi показывали, что в 2005 году, в период умирания рекорд-индустрии, Моррис заработал более 14 миллионов евро, то есть примерно 18 миллионов баксов.

Во время этого корпоративного затягивания поясов у Vivendi его единственного не тронули, и он оставался самым высокооплачиваемым сотрудником во всей организации. Он получал в шесть раз больше любого менеджера высшего звена, не исключая и генерального директора, Жана-Бернара Леви, который теоретически вообще считался его боссом. Каждый день приносил Дагу Моррису 50 тысяч долларов — столько честный упаковщик на заводе получал за год.

На доходы Морриса обратила внимание общественность. Его стали критиковать. Как глава умирающей империи может столько зарабатывать? Почему он столько стоит? Ответ в том, что контракт рассматривает не его высший доход, а вообще возврат на инвестированный капитал. Это выглядело следующим образом. В начале года Моррис запрашивает из бюджета корпоративной «мамы» определённую сумму X . В конце года Моррис возвращает сумму Y , которую получил, благодаря своим раскрученным артистам. Пока Y больше X , Моррису платят. Но как это происходит в то время, когда Y всё время сокращается? Спокойно: урезая всё время X .

Каждый год Моррис говорил Vivendi: дайте меньше. Непросто было такое вымолвить. Многие, да почти все руководители в корпорациях здесь спотыкались и падали жертвой собственных чрезмерных запросов. Но Моррис был совсем не такой. Хотя на публике он всегда представлял себя как законченный оптимист, но наедине с собой в своём рабочем кабинете он рассуждал крайне трезво и прагматично. Он вообще

жил чартами *Billboard*. Утром, только приехав на работу, он тут же проверял цифры продаж. То, что происходит с индустрией, он понимал гораздо лучше, чем любой, самый жестокий её критик. В результате он никогда, вообще никогда, не попросил бы больше денег, чем мог освоить.

Но урезание X влекло увольнения сотрудников. Моррис ненавидел этим заниматься. О тех, кто работал с ним, он говорил с любовью. Даже в самые мрачные времена он старался поддерживать на работе оптимистичную бодрую атмосферу. Он, как хороший политик, помнил все имена, лица, какие-то подробности о людях, от чего они чувствовали, что их любят и ценят. И часто безо всякого повода упоминал, насколько он ценит преданность.

Преданность — «лояльность» — это слово частенько можно услышать в корпоративных переговорах. Особенно за секунду до того, как кому-то всадят нож в спину. Но Моррис говорил это честно, в его словах не было никакого двойного дна, о чём, собственно, свидетельствует его профессиональная биография. В столь изменчивом непостоянном бизнесе он сохранял список артистов и команду менеджмента почти двенадцать лет. Он всячески поддерживал и выгораживал таких руководителей, как, например, Джимми Айовин, Эл Эй Рейд и Силвия Рон — на протяжении всей карьеры каждого из них. Когда жёстко критиковали 2 Live Crew и Тупака Шакура, он бросался на защиту. Ещё раньше, в восьмидесятые, на Atlantic он целое десятилетие прилежно трудился под руководством Ахмета Эртепона, ни разу не пожаловавшись, когда большинство амбициозных мужчин в такой ситуации стали бы искать счастья ещё где-нибудь. А в начале 60-х, будучи 23-летним рядовым на военной базе во Франции, он познакомился с прекрасной мадемуазель, которая стала его женой и родила ему двоих сыновей. Теперь их браку почти полвека. Но бизнес есть бизнес. Хотя в 2005 году продажи компакт-дисков всё ещё составляли 98% рынка легальных продаж альбомов, Моррис никакой такой особой верности именно к этому формату не испытывал. В мае того же года Vivendi Universal объявил о том, что выделяет производство и дистрибуцию CD в отдельную корпоративную «раковину» под названием Entertainment Distribution Company.^[99]

В активах EDC — несколько крупных складов и два огромных завода по производству компакт-дисков: в немецком Ганновере и в Кингс-Маунтин, Северная Каролина. Universal и дальше будет производить свои CD на этих заводах, но, так сказать, на расстоянии вытянутой руки, то есть без взаимного коммерческого интереса. Таким образом, Universal с удобного расстояния собирался наблюдать умирание оптических носителей.

Это вообще один из самых древних способов в корпоративном менеджменте, просто как по учебнику: избавься от низкодоходных активов и занимайся качественными. EDC стала этакой классической «плохой компанией» — свалкой стремительно устаревающего заводского оборудования, медленно растущей, требующей капитализации. Другими словами, EDC обременяет капитал X, но почти и ничего не добавляет Y-ку. Пусть инвестиционные банкиры выясняют, кому такое нужно, а Universal теперь занимается «цифрой». Предсмертные судороги компакт-диска заметили уже все, включая Морриса.

CD — прошлое, а будущее — это iPod. Люди полюбили эти идиотские штучки. На улице сто раз встретишь бегущего трусцой с белыми наушниками и iPod'oM марки

Shuffle на прищепке. Магазины Apple реализовывали товара на квадратный метр больше, чем какой-либо другой бизнес за всю историю розничной торговли. Красиво запакованная коробочка с изящным, размером с конфету, iPod'oM марки Nano внутри стала самым популярным подарком в истории Рождества. Apple придумала самый распространённый, даже вездесущий, гаджет в истории гаджетов.

С появлением iPod в продаже стоимость акций Apple на бирже увеличилась в семь раз: технологический неудачник теперь стал крупнее самого Universal. Для Морриса это было хорошо, вроде бы. Во времена всеобщего помешательства на плеерах Sony Walkman музыкальная индустрия продала десятки миллионов кассет. Во времена помешательства на носимых CD-плеерах Discman музыкальная индустрия продала десятки миллионов дисков. Так что, произведя небольшой расчёт, получаем, что с такими продажами mp3-плееров по идее должно продаваться десятки — нет, сотни миллионов mp3-файлов.

На самом деле, если через магазины продано десять миллионов айподов, то в iTunes должно быть куплено десять миллиардов песен. Но ничего подобного не произошло. Цифровые продажи росли, но далеко не так быстро, как требовалось для того, чтобы восстановить упущенную выгоду от умершего компакт-диска. А прецедент, созданный делом «RIAA против Diamond», установил, что iPod — не записывающее устройство, в отличие от Walkman или Discman. iPod — это, в общем, просто хорошо обставленный жёсткий диск. В результате, все эти айподы оказались под завязку забиты пиратскими файлами. Моррис, который два года назад собственноручно подписал соглашение с Apple на 99 центов, теперь уже публично негодовал против них: он-де оказался в невыгодном положении.^[100] Моррис часто попадал в такие вот раздражающие ситуации. В 80-х, работая на лейбле Atlantic, он одним из первых шефов рекорд-бизнеса оценил высокий потенциал MTV, и своих артистов подталкивал снимать клипы для этого телеканала. Однако, вскоре он понял, что канал платит ему за эфиры его материала недостаточно. С радио такая же история: Моррис тратил миллионы на продвижение своих артистов, а потом грызся за процент эфирного роялти. У него как будто вошло в привычку жаловаться на сделки, которые он сам подписал. Как знать, может быть это была такая переговорная тактика, но в цифровую эру его критиковали за непостоянство и, вообще, некую неадекватность.^[101]

И, всё-таки, он должен был понимать, что настоящая проблема — это не Apple. Кто-то рано или поздно создал бы mp3-плеер, и нельзя винить того, у кого этот плеер получился очень хорошим. Настоящая проблема заключалась в публике. Закон нарушали потребители. Они выбрасывали сотни долларов на «айподы», а рекорд-индустрии не хотели давать ни гроша. И каким-то образом они всё ещё не понимали, что файлообмен — это незаконно.

Дурацкая публика. Чтобы её научить, к концу 2005 года RIAA провела показательные процессы против 16 837 человек. Почти все обвиняемые — обычные граждане безо всяких связей с пиратской элитой вроде RNS и Oink. Это просто эдакие Качающие Джон и Джейн, которые тянули музыку из Kazaa, а потом в одно прекрасное утро оказывались в суде. «Проект „Крышка"» забил суды до отказа — вскоре в США половина федерального уровня дел о нарушении интеллектуальной собственности составляли иски RIAA к частным лицам. Дела эти никто не любил, но Моррис считал, что для

музыкальной индустрии единственный способ выжить — это объяснить людям вред файлообмена.

Но если домашних файлообменщиков можно было привести в чувство, то убеждённые пираты оказались совершенно безнадёжными. Все группировки «Сцены» и тех, кто занимается торрентами, нужно отправить за решётку, и для этого RIAA продолжала сотрудничать с ФБР. «Сценические» группировки часто пересекались; в 2001 году в результате налёта арестовали некоего Марка Шумейкера, взломщика программ из Флориды, который к тому же возглавлял Apocalypse Production Crew, упорную группировку музыкальных пиратов.

Большинство расследований начиналось внизу, а это — на самом верху. С помощью Шумейкера ФБР сделало ещё один свой сервер типа «горшочек с мёдом», подобный тому, который задействовали в «Операции: пират». Этот фальшивый топовый сайт, получивший прозвище «Фатальная ошибка» (Fatal Error), существовал больше года, и в него, как в ловушку, попались почти все члены группы. Федералы приступили к действию в апреле 2004 года, в ходе скоординированных налётов арестовав 18 членов APC. Заговорщики — по большей части из «подвала», не имевшие никакого особенного доступа ни к чему. Типичными стали дела Брюса Хакфелдта и Джейкоба Сталера, двоих

22-летних соседей по комнате в Айове, любителей пива, «кетча» и музыкального пиратства. Оба — без высшего образования, у обоих — никаких связей с музыкальной индустрией, только какие-то дружки на низших позициях. Они подкупали их, чтобы пробраться на склад Wal-Mart и «сократить запасы» — так добывали материал для своих сливов.

Ранее несудимые, Сталер и Хакфелдт получили обвинения в заговоре — им светило пять лет в федеральной тюрьме без права на досрочное освобождение. Как почти все из APC, они признали вину и согласились сотрудничать в обмен на смягчение приговора.

Сталера и Хакфелдта привезли в вирджинский пригород города Вашингтон к Джаю Прабху. Джай Прабху — старший советник Отдела компьютерных преступлений Министерства юстиции, который вёл это дело.

Арестованные по подозрению в пиратстве совершенно ничего не понимали о том, что происходит. Ни тот, ни другой не считали себя преступниками, серьёзными уж точно. Конечно, Сталер с Хакфелдтом понимали, что теоретически их действия не очень законны, но ведь это же всё шуточки, а им тут шьют тяжкое преступление. Ещё их очень удивило, что главная мишень — APC, хотя существует множество других группировок, более заметных и вредоносных.

Ещё совершенно непонятно, почему с ними разбираются в Вирджинии (город Вашингтон, округ Колумбия, расположен в штате Мериленд, но на юго-западе граничит с штатом Вирджиния, — прим. пер.). Ни один из членов APC не проживает в этом штате, ни одного CD не утекло оттуда, а эфбээровский сайт-«горшок с мёдом» хостится во Флориде. Прабху объяснил это тем, что их обвиняют не в воровстве или мошенничестве, а в «заговоре с целью нарушения авторских прав». Ключевое слово здесь — «заговор», а согласно закону, если вы грабите банк в Нью-Йорке, то несёте ответственность в Нью-Йорке, если грабите в Монтане — то вас и судят в Монтане. Но вот если вы планировали ограбление нью-йоркского банка, находясь в Монтане, то судить вас могут в любом из этих двух штатов.

Закон устанавливает, что в случае с заговорами судебное преследование может проводиться где угодно, на что распространялся заговор.

Сталер и Хакфелдт всё равно ничего не поняли. Они же не приезжали в город Роанок, чтобы обсудить утечку в Де-Мойн (города в штатах Вирджиния и Айова соответственно, — прим. пер.). Тогда почему Вирджиния? Потому, что Прабху тут живёт. Потому, что близко к городу Вашингтону, офису Питера Вю. Потому, что жюри присяжных набирается, в основном, из законопослушных государственных служащих и потому, что местные присяжные чаще всего в стране выносят обвинительные приговоры. И потому, что когда-то, много лет назад, беседа Сталера и Хакфелдта через AOL Instant Messenger прошла по оптической линии через сервер AOL в Фолл-Черч, штат Вирджиния. Электронный импульс продолжался миллисекунду. И этого ничтожного по времени импульса оказалось достаточно, чтобы заговор «распространился» на Вирджинию. В случаях с преступлениями в цифровой сфере место отправления правосудия находилось там, где Минюст того хотел. В Александрии Сталер и Хакфелдт общались с Прабху по отдельности, но оба вспоминают одно и то же. Старший советник Отдела компьютерных преступлений Министерства юстиции — выходец из Юго-Восточной Азии, очень толстый, с козлиной бородкой и в ортопедических ботинках. С одной стороны от него висел американский флаг, по другую сторону — фотопортрет президента Джорджа Буша-младшего. За ним — белая доска, на которой нарисована схема настоящих целей «Операции: фастлинк»: группировка Rabid Neurosis. Наверху схемы — надпись маркером: «Kali».

Сталера и Хакфелдта Прабху допрашивал об RNS с пристрастием. Знают ли они кого-либо в этой группе? Нет. Имеют ли доступ к какому-либо из топовых сайтов? Нет. Откуда они доставали материал? Мы не знаем, сэр. У них там, сэр, всё жёстко, они с нами вообще не разговаривали. Мы вот только одно знаем про них: году так в 99-м они нас обошли, сливали круче. Мы вообще за ними никак угнаться не могли.

Прабху давил дальше. Каждая беседа продолжалась более двух часов, и он всё время повторял одни и те же вопросы. Но Сталер и Хакфелдт не лгали — они действительно не знали об RNS ничего вообще. Прабху не отступался. RNS, может, и хороши, но безупречными они быть не могут, и если эти парни ничего не знают, то кто-нибудь знает точно. Для Universal арест APC послужил очень слабым утешением, поскольку это были не главные, они — мелкие мошенники и на падение продаж никак не влияли. И тем временем уже у самой компании появились собственные юридические проблемы. Существовал такой упёртый генеральный прокурор штата Нью-Йорк по имени Элиот Спитцер, который грозил всей рекорд-индустрии расследованием, утверждая, что в его распоряжении есть некие свидетельства «подкупа». От инсайдеров Спитцер получил какое-то огромное количество страшных документов, из которых, как он утверждал, следует, что подкуп осуществлялся на систематической основе. Причём те, кто занимались продвижением артистов, давали взятки радио-диджеям, чтобы те ставили нужные песни в эфир.

Вообще, скандалы со взятками и подкупом — это хроническая проблема музыкальной индустрии. Они возникали каждый раз, как только промоутеры забывали, что бывает за взятки. На Warner Бронфман-младший только что подписал соглашение со Спитцером на пять миллионов долларов, и Моррис понимал, что, наверное, следующим

будет он. В марте 2006 года Спитцер добыл из недр компании Universal целый корпус переписки по электронной почте, которая доказывала, что за тяжёлую ротацию на радио в праймтайм компания расплачивалась подарками и деньгами. Вообще же, уровень коррупции оказался невысок: популярный «мерч» на пару сотен долларов — этого достаточно, чтобы соблазнить обычного радио-диджея. Некоторые специалисты задавались вопросом, а стоит ли вообще пресекать такие действия, если влияние радио всё равно ослабевает. То есть музыкальная индустрия умирает, а Спитцер их преследует за подарочные карты Amex стоимостью в \$300?

Но радио тогда всё-таки ещё могло сделать песню хитом, и в бизнес-стратегии Морриса оно играло не последнюю роль.

К тому же, взятки составляли только часть проблемы. Хуже, что Universal не брезговал, как говорят американцы, «искусственными газонами» — то есть подкупать людей, чтоб те звонили на радио и просили «поставить такой-то хит», который ещё не хит. Так создавали видимость популярности той или иной песни, хотя в действительности эту песню никто не знал. Кампании «искусственных газонов» охватывали определённую демографическую группу. Например, в 2004 году десятки радиостанций по всей стране начали получать звонки от «женщин 18-24 лет, чернокожих». ^[102] Ключевые рынки, Нью-Йорк и Чикаго в частности, заваливались фальшивыми заявками — до сорока в неделю — на несчастный сингл Ашанти «Rain on Me». Реально сильные, популярные артисты, вроде Эминема и Фифти Сента, в подобной поддержке не нуждались, их музыка сама создавала спрос. Поэтому юнивёрсаловские «фейковые хиты» ассоциировались в основном с менее значительными артистами, такими, как Ник Лшей, бывший участник бойз-бенда (имеется в виду группа 98 Degrees, — прим. пер.), хип-хоппер DMX и музыкальный проект беспутной звезды Линдси Лохан. По контракту Universal обязан был продвигать этих музыкантов, хотя их творчество эти усилия не оправдывало. Тут-то и требовался «искусственный газон», теоретическое обоснование которого в том, что если всех убеждать в том, что некая песня очень популярна, то, возможно, она действительно перепрыгнет через некий невидимый порог и на самом деле станет популярной.

Иногда так и случалось. В 2005 году Линдси Лохан снялась в фильме «Сумасшедшие гонки», римейке диснеевского «Фольксвагена-жука». Главная музыкальная тема фильма — песня «First», где героиня Лохан пытается обратить на себя внимание своего парня, которому не до неё. Никого особо этот высер не интересовал: «First» даже в чарты не попала. На MTV в первый уик-энд клип приняли сдержанно-тепло, но потом программу Total Request Live завалили заявками на песню. Среди спитцеровских мейлов-доказательств было одно, тема которого проливала свет на такую вот внезапную популярность:

«FYI (для вашего сведения): мы проплачиваем запросы, начиная с понедельника, на TRL для Линдси»: ^[103]

Песня вошла в топ-10 TRL, ротировалась там больше месяца, и, в результате юнивёрсаловских махинаций, альбом Линдси Лохан «Speak» ухитрился стать

«платиновым» (что гораздо хуже — многие несчастные с промытыми мозгами заплатили свои деньги, чтобы посмотреть «Сумасшедшие гонки»). Казалось, что хит можно сделать из ничего — достаточно только иметь телефонную базу фальшивых звонков и пару сотен долларов в подарочных картах.

Лично Моррис в документах не фигурировал. Universal уладила дело во внесудебном порядке, выписав чек на 12 миллионов долларов, так и не признавшись в преступлении. В таком стиле Спитцер «пресекал»: никого не сажал, и, кроме денег, никаких последствий. Но, во всяком случае, индустрия получила сигнал. Может быть, они смогут производить настоящие хиты, раз они уже в этом деле?

Но Моррис знал, что любой, самой отличной, песне требуется продвижение, и к этому он относился как к точной науке. Сначала пишется отличная песня. Это самое сложное, но Моррис разбирался — он сразу слышал потенциальный хит. Затем эту песню надо поставить на радио и телевидение. Поскольку эфир контролируют государственные монополии, то тут надо быть очень осторожным и не вступать в конфликт с законом. К счастью, радиостанции нуждались в вас так же, как вы нуждались в них. Наконец, альбом выпускается, развозится по магазинам, а люди, услышав по радио отличную хитовую песню, покупают весь альбом на CD.

Но теперь эта последняя ступенька сломалась, потому что целый альбом покупать совсем не обязательно. Даже если вы придерживались того атавистического предрассудка, что за музыку надо платить, то вы могли просто купить mp3-сингл в iTunes. Годами индустрия торговала песнями, которые даже их авторы не считали достойными, и теперь пришла расплата.^[104] Альбом, что называется, шёл «в нагрузку» к хиту: после того, как слушательнице запудрили мозги в программе Total Request Live, она, чтобы послушать свой любимый «First», должна была купить целый альбом Speak. А кому нужны 12 песен Линдси Лохан, когда и одной более чем достаточно?

Конечно, в своё время музыканты мыслили альбомами. Они писали целые произведения на четыре виниловых «пласта». Это были дни Эртегюна, время, которое Моррис вспоминал с нежностью. Led Zeppelin тогда готовили 12 песен для двух долгоиграющих виниловых пластинок, и это их целостное художественное видение. А ты садился дома рядом с вертушкой, надевал наушники, взрывал косячок и потом два часа слушал весь «Physical Graffiti» целиком, подряд. Но альбомный рок вымер в 80-е, пал жертвою MTV и плееров Walkman. И все последующие двадцать лет музыкальный бизнес жил хитами.

Особенно это касалось рэперов. Они делали совершенно взрывные синглы, но альбомы набивали порожняком: ленивые рифмы на недоделанных битах, бросовые песни неизвестных помощников-учеников и какие-то мутные приколы. Приятнее прослушать «In Da Club» шестнадцать раз подряд, чем один раз целиком «Get Rich or Die Trying». Уже никто не лежал на полу с наушниками на голове, все уже бегали по парку с пальцем на колёсике-переключателе. Никто не слушал рэп-альбомы целиком, даже сами рэперы. То есть для жанра, на который Universal поставил своё будущее, стратегия «хиты продвигают продажи альбома» менее всего годилась.

Моррис очень хорошо знал эту новую бизнес-модель — она, вообще-то, была не нова, просто давным-давно от неё отказались, но теперь она вопреки всему вернулась. Когда в 1963 году Моррис начинал работать ассистентом автора песен Берта Бёрнса на Laurie

Records, альбомы ещё считались определённой роскошью. Laurie, как и большинство лейблов в то время, в основном торговала семидюймовыми виниловыми синглами по десять американских центов за штуку. Моррис хорошо помнил то время и видел, что цифровые продажи по структуре напоминают всё ту же торговлю синглами. С учётом инфляции даже цена получалась та же самая. Формат альбома исчезал. Моррис его пережил.

Вот это-то и убивало музыкальный бизнес. Быстрее, чем пиратство в любом виде, и вернее, чем что-либо ещё. Моррис в своей жизни уничтожил достаточно нераспроданных релизов, чтобы понять: старая система работала не сверхэффективно. Напротив, в плохой год казалось, что лучше бы выпущенные тиражи сразу отправить на свалку и не связываться со сложной реализацией. С такой холистической, целостной точки зрения, цифровая система производила гораздо меньше отходов и довольно быстро предоставляла покупателям то, что они хотят. Единственная проблема заключалась в том, что эта система приносила гораздо меньше денег.

Этот экономический сдвиг начали ощущать и некоторые артисты Universal. Зачем подкупать какого-то нечестного диджея, чтоб тот поставил песню, когда её можно самостоятельно выложить в интернет? Зачем выпускать нормальный альбом, если на каждом этапе этой трудоёмкой схемы материал может утечь в сеть? Зачем вообще нужен альбом? Чего такого святого в 74 минутах музыки? Это же не вопрос эстетики, это просто на компакт-диск столько умещается. Так почему бы не выпускать просто отдельные песни?

В авангарде этой экономической модели оказался участник супергруппы Cash Money Millionaires Лил Уэйн. Уэйн и его лейбл Cash Money Records пребывали в бедственном положении. Расследование Спитцера показало, что даже сооснователь лейбла Cash Money, Бёрдмен, не гнушался давать взятки на радио за свою группу Big Tymers. Что гораздо хуже, многие звёзды лейбла изменили ему после длительной борьбы за роялти с Бёрдменом и Слимом. Альбом 2004 года «Tha Carter» должен был стать «камбэком» Уэйна, но за две недели до релиза он каким-то образом утёк из системы Universal, и поэтому в первый год даже не стал «золотым». Небольшим хитом стала песня «Go D.J.», но за пределами Нового Орлеана о Лил Уэйне уже мало кто вспоминал. Он почти что стал «отстоем», как его бывший друг Джувенайл. Его ждал ад забытых «лил»-рэперов: Лил Ромео, Лил Бау-Вау, Лил Сизар, Лил Кик...

Внешность Уэйна стала странной.^[105] Он отрастил волосы, заплёл дреды, забил всё тело бандитскими татуировками. Он постоянно курил траву, как нанялся, и подсел на сироп от кашля на кодеиновой основе. В его голосе появилось что-то пьяное и лягушачье, а музыка стала психоделической. В 2003 году он выглядел как обычный тощий подросток, читающий простые рифмы на простой бит. К 2005 он переделал себя в Разрисованного Мужика, а его странная музыка — с использованием вокальной обработки «автотюн» — звучала, как искажённая передача из космоса.

Он стал выкладывать всё своё творчество в интернет бесплатно. Безо всякого бюджета на рекламу, без ротаций на радио, к нормальному циклу выпуска альбомов он добавил «микстейпы» — два-три ежегодно. Традиционно, эти микстейпы — сборники разных песен — распространялись на улице с той целью, что так молодого артиста заметит лейбл. Но у Уэйна контракт с лейблом с 12 лет, так что ему от микстейпов ни

тепло ни холодно. С музыкальной точки зрения эти сборники оказывались просто великолепными, гораздо лучше его альбомов. Станные, весёлые, танцевальные, с умной, сложной многослойной лирикой — такое стоило не слушать, а переслушивать. Для сборников Уэйн заимствовал чужие биты, песни других рэперов, всё это он улучшал, иногда добиваясь поразительного результата.

Он выпустил «10 000 Bars», «Da Drought», «The Prefix», «The Suffix», «Blow...» — десятки «андеграундных» треков, за которые Уэйн не получал ни копейки и на которых никак не смог бы заработать, поскольку использовал фрагменты песен без очистки прав, то есть без разрешения, а за это его засудили бы.

В конце 2005 года Уэйн скооперировался с DJ Drama, продюсером без контракта из Атланты, чтобы сделать очередной микстейп под названием «Dedication». DJ Drama уже засветился: он сделал несколько микстейпов для начинающих перспективных рэперов из Атланты, T. I. и Young Jeezy. Выложенный в интернет в декабре, «Dedication» (исключительно в формате mp3) совершенно неожиданным образом раскрутил карьеры обоих артистов. Популярным релиз стал не благодаря радио, а благодаря блогосфере, в которой хип-хоп-знатоки оценили, насколько классным Уэйн вдруг стал. Об этом «новом» Лил Уэйне принялась писать вся пресса, начиная с задающих моду, вроде *Pitchfork* и *Vice*.

Пять месяцев спустя, Лил Уэйн вновь объединил усилия с DJ Drama для «Dedication-2». Этот микстейп оказался умным, забавным, оскорбительным, странным, сумасшедшим — таким, что просто завораживал. Сэмплы туда настрогали отовсюду — Outkast, Бигги, Нэнси Синатра, не заплатив никому ни цента. *Pitchfork*, *Rolling Stone* и даже *The New Yorker* назвали этот микстейп одним из лучших релизов 2006 года — похвальные отзывы таких уважаемых изданий для Уэйна были немыслимы ещё два или три года назад. Сливая свою собственную музыку, Уэйн перезапустил свою карьеру. Пока Джей Зи с Эминемом ныли по поводу «сливалыщиков», Уэйн воспользовался их же методом. Он успешнее, чем любой другой артист до него, обернул «хайп» в интернете в свою пользу. Его хвастливое самоопределение «лучший рэпер из живущих» начали принимать всерьёз.

Но mp3-революция ещё не завершилась: в 2005 году актуальная модель айпода стоила \$300 и считалась некой роскошью. Юные поклонники Уэйна не всегда себе могли такое позволить. Они всё ещё жили в эпохе «компактов», поэтому Drama сам «нарезал» CD и продавал их оптом через офисы в Атланте. Диски эти попали в местные музыкальные магазины, владельцы которых отчитывались о продажах через SoundScan, причём эти данные публиковал *Billboard*. Микстейпы Уэйна стали попадать в хит-парады даже несмотря на то, что в них использовались неочищенные сэмплы и что вообще-то это были не альбомы в строгом смысле слова.

Возрождение лейбла Cash Money разозлило руководство Universal. Права на дистрибуцию продукции лейбла ещё в 2004 году отдали фирме Motown, и им Моррис поставил управлять Сильвию Рон. Моррис нанял Сильвию Рон ещё давно, когда сам работал на Time Warner. На Elektra, подлейбле Warner, она преуспела, особенно в работе с фан-базами групп вроде Metallica и Phish. Она прекрасно всё делала, и Моррис её обожал. Но на Motown она явно не поняла, чем занимается Уэйн. «Эти микстейпы нас, как лейбл, очень беспокоили, — скажет она позже в интервью журналу *Rolling Stone*. — Это противоречит тому, чего мы ждём от наших артистов». Эта цитата и десятки других

подобных, показывают общее непонимание руководителей в музыкальной индустрии. И это вылилось в совершенно глупое событие год спустя, когда местные власти в сотрудничестве с Брэдом Баклсом в RIAA арестовали диджея Drama по подозрению в пиратстве. Они ворвались в студию диджея в Атланте и конфисковали тысячи его «нарезанных» CD с микстейпами. На этих CD стояла наклейка «Исключительно для рекламных целей», но на самом деле они продавались за наличные. А поскольку эти микстейпы содержали неочищенные сэмплы, то в глазах правосудия это всё выглядело как заговор.

Офицеры на месте сообщили диджею, что он арестован по обвинению в участии в преступной группировке. Этот ошибочный инцидент очень показателен. Drama перезапустил карьеру рэпера, который теперь у Universal был новой звездой и самым популярным рэпером, а RIAA организовала налёт на его студию. Некоторое время недоразумение сохранялось, но, в конце концов, Drama так и не получил формальных обвинений ни в каком преступлении.

На федеральном уровне спецагенту Питеру Вю тоже пришлось непросто. «Операция: фастлинк» и дело RNS за три года продвинулись незначительно. Может быть, он вообще уже потерял главную нить. В 2005 году после встречи с RIAA один сотрудник ФБР разослал внутренний меморандум, в котором указывал в качестве потенциального источника утечек завод в Кингс-Маунтин. Но, поскольку производство CD уже формально не относится к Universal, агенты по этому следу не пошли.

Вместо этого они решили применить довольно необычный способ. Лидер RNS, известный Питеру Вю только под ником Kali, общался, по-видимому, только с теми членами «Сцены», которые были инсайдерами и давно организовывали утечки. Так вот, что, если ФБР сам заработает такую репутацию? То есть начнёт — в сотрудничестве с рекорд-индустрией — сам сливать альбомы?^[106] Если Лил Уэйн может так делать, то почему федералам нельзя? Это такая же тактика работы агентов под прикрытием, в прошлом использованная для выявления наркогруппировок и мафии. С идеей ничего не вышло — рекорд-бизнес дал понять, что ни при каких обстоятельствах он не позволит ФБР сливать какой-либо альбом до релиза.

Оставалась только одна зацепка: пираты APC. Снова Прабху и Вю допрашивали тех, кто в 2004 году признавался виновными в заговоре. Они трясли дерево APC какое-то время, и, наконец, в начале 2006 года кто-то там все-таки сломался. Звали его Джонатан Рейес, житель тexasского городка Колледж-Стейшен, в сети известный как JDawg. Рейес установил контакт с членом Rabid Neurosis и подумал, что через общий FTP-сервер он сможет добыть IP-адрес подозреваемого. ФБР пошло по этому пути, и в конце 2006 года Вю, наконец-то, сообщил руководству хорошую новость: он перехватил интернет-соединение одного из членов RNS.

ГЛАВА 16

Oink разрастался стремительно. К началу 2006 года сайт насчитывал уже 100 тысяч пользователей и примерно миллион альбомов, то есть в четыре раза больше чем iTunes Store. Юзеры ежедневно загружали по 1 500 торрентов. Каждый альбом — в нескольких форматах. Вскоре Oink стал обладать полной, содержащей всю информацию, дискографией любого музыканта, кого ни назови. Если вам нужен самый неизвестный альбом любого забытого артиста пятого эшелона — вы найдёте его на Oink, причём во всех изданиях и переизданиях, включая промо-копии, семидюймовые сдвоенные-синглы и бонус-треки из японских изданий, о которых вы даже никогда не слышали.

К примеру, был такой Ник Дрейк. Он умер в 26 лет от передозировки лекарствами. При жизни (он умер в 1974 году, — прим. пер.) его песни почти не пользовались успехом. Так, последний альбом, «Pink Moon» (вышел в 1972 году, — прим. пер.), был продан тиражом всего в 5 000 экземпляров. Но его репутация крепла на протяжении 25 лет. Он стал «музыкантом для музыкантов», то есть его обожали знатоки и ценители, но почти не знала обычная публика. Но в 1999 году заглавным треком альбома «Pink Moon» озвучили рекламный ролик Volkswagen Cabrio, в котором молодые модники мчатся на машине в ночь под песню хронически депрессивного Дрейка, посвященную бессмысленности жизни. В финале — общий план: небо с логотипом Volkswagen вместо луны.

Фирме Volkswagen эта рекламная кампания ничего не дала: Cabrio в США пользовался таким слабым спросом, что через три года модель вообще перестали продавать. А вот на каталог Ника Дрейка она оказала колоссальный эффект: получилось, что на самом деле рекламщики продвинули на рынок не автомобиль, а музыку. За пару месяцев после выхода ролика в эфир было продано больше экземпляров альбома «Pink Moon» чем за предыдущую четверть века. [\[107\]](#)

А поскольку альбомы Ника Дрейка выпускал британский лейбл Island, то на тот момент весь бэк-каталог артиста принадлежал монстру под названием Universal Music Group. Тамашнее руководство быстро сообразило, что из такого подарка судьбы нужно извлекать выгоду.

И всё это можно изучить на Oink, где представлена просто-таки музейная экспозиция всего важного наследия Дрейка, из которой видно, как зарабатывали на его растущей посмертной популярности. Ни с чем не сравнимый архив этого сайта, к примеру, содержит «Pink Moon» «рипованный» аж с восьми разных релизов. С крайне редкого и ценного винилового первопресса 1972 года лейбла Island Records. Бокс-сет 1986 года от Hannibal Records. Издание 1990 года, Island, на компакт-диске. Переиздание 1992 года на компакт-диске от Hannibal Records. Очередное переиздание Island на компакт-диске, 2000-й год, уже после ролика Cabrio. Того же 2000-го года пере-пере-переиздание «Simply Vinyl» на 180-граммовом аудиофильском виниле. Рема-стированный CD 2003 года от Island Records. Наконец, винил 2007 года от Universal Music Japanese. Каждое из переизданий переведено во все форматы: FLAC, AAC, mp3. То есть одного этого альбома

в архиве — более тридцати вариантов.^[108] iTunes ничего подобного предложить не мог. Сетевой архив Oink размером и разнообразием превосходил всех, а способ распространения делал его совершенно неубиваемым. Но чем круче он рос, тем сложнее становилось его поддерживать. Алан Эллис теперь всё своё время тратил на сайт, из-за чего стал плохо учиться и вынужденно остался на «второй год». К лету 2006 года Oink набирал по 10 000 просмотров в день, а счета за хостинг выросли до нескольких тысяч долларов в месяц. Несколько раз Эллис на главной странице объявлял сбор средств, и сообщество откликалось более чем активно. В течение года армия Эллиса пожертвовала в общей сложности более 200 000 фунтов, то есть почти полмиллиона долларов. Люди любили Oink, и даже готовы были платить за него.

Прибыль стала расти. На главной странице сайта Эллис регулярно размещал честные отчёты о доходах и расходах. Но потом он сделал шаг неожиданный, а для своих критиков так и просто подозрительный. Дело в том, что, продолжая настаивать на некоммерческой природе сайта, он при этом за несколько месяцев наоткрывал на своё имя десять банковских счетов, куда перевёл из PayPal-аккаунта Oink весь доход.

Позже Эллис будет утверждать, что все эти переводы делались ради того, чтобы уменьшить риск. Он чувствовал, что ему грозит арест или заморозка счетов, поскольку PayPal уже проделывал нечто подобное с теми, кого обвиняли в нарушении авторских прав. Ему казалось, что чем больше у него счетов, тем меньше он потеряет, если один из них вдруг заморозят. И, кстати, не существовало никаких доказательств, что Эллис хоть что-то с этих счетов потратил на себя. Уже будучи королём пиратов, он продолжал жить как простой студент. Снимал квартиру вместе с сокурсниками, себе и своей девушке сам готовил еду из дешёвых продуктов, пользовался автобусом.

Но какими бы ни были мотивы Эллиса, закрытия счетов он боялся совершенно правильно. В мае 2006 года на ферму серверов, где хостился Pirate Bay, шведские власти устроили налёт. Отключили компьютеры, поддерживавшие сайт, арестовали его создателей. Первый в мире публичный торрент-сайт почернел — на секунду показалось, что революция торрентов получила смертельный удар. Но, занимавшиеся сайтом оказались людьми осторожными. Предвидя возможность такого рейда, они сохранили копии базы данных трекера в тайном месте, за три дня нашли резервный сервер и сайт ожил. Налёт на PirateBay попал взаголовки газет всего мира, его создателям грозила тюрьма, но тот факт, что сайт так быстро восстановился, ещё больше подогрел интерес народа к торрентам.

Эта шумиха пошла Oink только на пользу: он продолжил расти. Но спустя короткое время, стали поступать тревожные сигналы. Во всём мире владельцы авторских прав решили бороться сами, и стали нанимать юридические фирмы и частных сыщиков, чтобы выявлять нарушителей. Те, кто отслеживал юзеров по IP-адресам, сперва вели себя вежливо и никак не угрожали. Эллис получал незатейливые письма: вы-де нарушили авторские права тут-то и там-то, уберите, пожалуйста, соответствующие торренты. В отличие от парней с PirateBay, которым особую радость доставляло послать Спилберга куда подальше, Эллис не перечил. Он никогда не признавал, что обязан так делать, но просто отключал торренты, как сам говорил, «по доброй воле».

К моменту окончания Эллисом университета, в 2007 году, армия Oink составляла 180 000 бойцов. Среди рядовых оказалось несколько знаменитых музыкантов, например,

Трент Резнор (Nine Inch Nails), который в интервью признался, что очень активно пользуется сайтом — по его мнению, «самым лучшим музыкальным магазином в мире». [109]

Эллис согласился с подобным описанием. Занимаясь сайтом, он из обычного непоследовательного слушателя превратился в настоящего фаната. Он заходил на last.fm, чтобы поделиться со всеми тем, что он любит и, занимаясь три года сайтом Oink прослушал более 91 000 песен — это 6 000 часов. [110]

Вырос он и в другом плане. Работая над Oink, Эллис научился хорошо писать скрипты и базы данных — чему в институте не учили. После выпуска именно это, а не специальность по диплому, сделала его интересным для работодателей. Он устроился в химическую компанию в Мидлсбро IT-администратором с зарплатой в 35 тысяч фунтов в год. Устроившись, он начал сразу же вести на компьютере дотошный учёт своего месячного бюджета. Пожертвования юзеров Oink, которые к тому моменту составляли примерно \$18 000 в месяц, он в таблицу не вносил. Правда, для конечного потребителя пожертвования — это мелочь, потому что его, юзера, более всего заботили требования к соотношению загружаемой/выгружаемой музыки, при ограниченности раздаваемых файлов. Оставался единственный вариант: очень быстрая интернет-связь. Одни оплачивали ее из родительского кошелька, всем остальным это влетало в копеечку. Приходилось либо платить больше за широкополосное подключение, либо брать в аренду «сидбокс», частный сервер у компании-провайдера, за 20 баксов в месяц (что и делали тысячи «ойнкеров»).

А почему вообще люди платили деньги ради того, чтобы пользоваться Oink? Торрент — непростая технология, не каждый сразу освоит. Хорошего качества оцифровки добиться непросто, модераторы форумов — это настоящие фашисты, а загрузка на сайт хотя бы одного бита информации формально уже является уголовным преступлением. Многое из архива Oink также можно было найти на PirateBay и Kazaa, да и, наконец, проще же сервису iTunes заплатить, верно? Теорий тут масса. Классическая экономика скажет, что преимущество безграничного выбора для потребителя перевешивает проблемы хорошей оцифровки и риск быть пойманным. Поведенческая экономика обратит внимание на то, что юзеры уже привыкли получать музыку бесплатно, и теперь от этой привычки просто не откажутся. С точки зрения политической теории, тут диссиденты боролись против «новых огораживаний», то есть, защищали интернет от контроля корпораций. [111] Социолог объяснит, что людей привлекала главным образом, сама эксклюзивность Oink.

Лучшие ответы давал сам сайт. Многолюдные форумы Oink показывали, что в сообществе юзеров много эдаких «эллисов». То есть средний юзер — это технически подкованный, двадцати-с-чем-то-летний, мужского (преимущественно) пола студент университета или уже начавший работать на стартовой позиции. Правда, значительному числу юзеров не так повезло в жизни: таких как они Британское правительство называло аббревиатурой «NEET» (Not in Education, Employment, or Training) — то есть нигде не учится, не работает, не стажирруется. В тредах часто обсуждали концерты, нередко — наркотики. Один из самых оживлённых тредов шёл под темой, сформулированной просто — «Зачем ты пиратишь музыку?» Там тысячи разных ответов. «Ойнкеры» говорили про высокие цены, про ненависть к мейджор-лейблам, про зарождение нового

общества, политическую активность, а иногда и просто про «жаба душит». Другой тред — получше, поинтереснее — «посвящён фотографиям юзеров. В многочисленных селфи с вэбкамеры — коллективное лицо обычного музыкального пирата, который явно любит серьги в носу. Более всего притягивало народ к сайту просто само существование этих вот форумов. Люди там узнавали о новых технологиях, группах, непопсовых концертах, даже о том, как на самом деле функционирует музыкальный бизнес. iTunes — это просто магазин, супермаркет даже, а вот Oink — это сообщество.

Эллис сознательно культивировал такое отношение. У большинства частных трекеров ничего не получилось. Их операторы вели себя отстранённо, холодно, не особенно общались, в результате юзеры загружали недостаточно материала. В отличие от них, Эллис, напротив, общение поощрял, при этом требуя от юзеров повышать уровень знаний и музыкальных, и технических. Иногда казалось, что он продвигает чисто утопическую идею, правда, его утопия действительно воплощалась в реальность. Конечно, в результате всё равно выходило, что деятельность эта незаконна, но при этом она также очень ценна, производится совместными усилиями и находится в явной оппозиции к капиталистическому принципу «ты мне — я тебе».

Сам Эллис в ту пору жил жизнью простой, если не сказать монашеской. Снимал квартиру в каком-то дрянном городишке у чёрта на рогах, каждое утро долго ехал общественным транспортом на свою работу, где горбатился, на что всем было наплевать, затем возвращался в онлайн эдаким Святым Отцом. В интернете на файлообменных форумах инвайты на Oink стали большой редкостью, их даже продавали за деньги, чего, кстати, Эллис не поощрял. На тех же форумах всячески превозносили знаменитого Oink'a, анонимного предводителя пиратов.

Правообладатели тоже выказывали внимание, хотя и менее дружественное. К 2007 году общий почтовый адрес сайта постоянно забивался мейлами с требованием убрать то одно то другое. Теперь уже никто не изображал вежливость — угрожали юридическим преследованием. Артисты M. I. A., Go! Team и Принс добились того, чтобы их дискографии с сайта были удалены. Добились и другие, менее известные. «Звонки-розыгрыши TUBE BAR не являются публичной собственностью, права принадлежат Bum Bar Bastards LLC, эксклюзивный дистрибьютор — T. A. Productions, — говорилось в уведомлении. — Мы требуем прекратить распространение нашей интеллектуальной собственности, защищенной авторским правом».^[112]

Эллиса вся эта слава пугала. Oink стал слишком гигантским, и до таких размеров разросся он чересчур быстро. Юзеров слишком много, нового материала слишком мало. Самая частая жалоба новых приглашённых — «тут всё уже есть». Чтобы иметь право на свою долю скачиваний, лучшим способом представлялось каким-то образом проникнуть в цепь поставок рекорд-индустрии. Так на Oink стал появляться «утёкший» материал, подчас за недели до официального релиза. Его иногда сливал сам Гловер, иногда юзеры Oink, которые хотели скачивать бесплатно и много, за что сами должны были выкладывать в требуемой пропорции. В этом деле Oink начал обгонять даже RNS.

Эллис не входил в «Сцену» и не хотел проникать в цепь поставок рекорд-компаний. Он считал себя архивариусом, а не «сливальщиком», и понимал, что все эти игры с выкладыванием альбомов до релиза привлекут такое внимание, которое ему совсем не нужно. В попытке смягчить проблему, он начал обдумывать, какие бы ещё медиа

разрешить выкладывать. Телепрограммы и кино не годились, поскольку ими уже занимались другие частные трекеры, а между ними существовало негласное соглашение, неписаный закон: на чужую территорию не заходить. В конце концов, он решил, что надо позволить выкладывать аудиокниги.

Решение это представлялось непоследовательным для сайта, который спиратил чуть ли не всю записанную музыку, но тут Эллис просто пошёл по естественному пути. К тому времени Джоан Роулинг вот-вот должна была стать самым богатым автором за всё время существования чернил. Её семитомная сага про Гарри Поттера побила все рекорды продаж и была переведена на 67 языков, включая западнофризский и древнегреческий. Благодаря контракту на восемь фильмов с Warner Brothers, юных актёров Дэниэла Рэдклифа и Эмму Уотсон теперь знала каждая собака. Серия книг стала самой продаваемой историей всех времён, а кинофраншиза собрала самую крупную кассу в истории кинематографа. Такой же популярностью пользовалась и аудиокнига, начитанная всеми любимым британским комиком Стивеном Фраем — она стала самой продаваемой в своём сегменте.

История Джоан Роулинг никого не могла оставить равнодушным: разведённая женщина с детьми написала первую свою большую книгу, получая пособие. Первую книгу, «Гарри Поттер и философский камень» издали тиражом всего в одну тысячу, а теперь это издание стоит десятки тысяч долларов. Но героиня этой истории, прыгнув в «князи», могла замесить и «грязь», затмевавшую ее бизнес-чутьё. Глобализация сделала интеллектуальную собственность ещё более ценной, чем когда-либо прежде, а Роулинг явно знала, как выжать из успеха своей серии по максимуму. Она выступила в роли нового Уолта Диснея: то есть придумала персонажей, которые вошли в сознание народа, а потом заставила этих персонажей бесконечно зарабатывать деньги. К концу десятилетия она будет первым миллиардером среди писателей. И, как всегда у всех, ценность её интеллектуальной собственности могли подорвать пираты.

Делать грязную работу Роулинг наняла юридическую фирму Addleshaw Goddard. Специалисты по авторскому праву в этой фирме были людьми умными и явно с хорошими связями. В конце июня 2007 года Эллис получил запрос на обновление информации от Nominet, регистратора доменного имени и хоста сайта oink.me.uk. В присланном по электронной почте сообщении указывалось, что Эллис указал свои имя и фамилию, но в базе компании нет его адреса, обязательное наличие которого требует политика компании. Не мог бы он сообщить его настоящий адрес с индексом, исключительно для того, чтобы присылать счета. В противном случае, его доменное имя могут аннулировать.

Эллис отправил эти данные. Он вообще никогда не скрывался, и, вопреки лавине мейлов с требованием снять материал с сайта всё ещё искренне полагал, что не делает ничего незаконного. На следующий день Nominet прислал ему ответ, в котором благодарил за обновлённую контактную информацию и заодно уведомлял, что вся она передана юристам Джоан Роулинг.

Эллис страшно разозлился на Nominet. Он решил, что его права, защищённые британским Актом о защите данных, нарушены. Он тут же поменял регистрацию домена с oink.me.uk на oink.cd, то есть по-умному «увёл» адрес в Демократическую Республику Конго. Управлял он сайтом, конечно, по-прежнему из Великобритании, а серверы по-

прежнему находились в Голландии, но изменение означало, что его теперь стало невозможно найти в открытом реестре компаний. Он написал на главной странице причины, почему так сделал — довольно мутные, ссылаясь на «юридические» моменты. Но больше он ничего не делал, чтобы себя обезопасить, вероятно, потому, что продолжал быть уверенным в своей полнейшей невинности. Эллис аргументировал свою позицию тем, что на его сайте нет никаких файлов, что с формальной точки зрения верно. На Oink содержались только торренты, то есть пути к файлам, разбросанным по компьютерам всего мира. Если бы Эллис потрудились проконсультироваться с юристом, то тут же узнал бы, что с точки зрения закона тут нет никакой разницы. Но он не потрудились.

Юристы Роулинг передали полиции контакты Эллиса в тот же день, как получили их сами. Ещё они передали данные в IFPI — Международную федерацию звукозаписывающей индустрии. IFPI — это такая глобальная RIAA. Федерация лоббировала строгую защиту авторских прав в пользу глобальных торговых организаций, выдавала по всему миру «золотые» и «платиновые» диски и имела в распоряжении собственный отдел по борьбе с пиратством, укомплектованный тёртыми детективами из Интерпола и Скотланд-Ярда. Частные детективы не особенно интересовались какими-то там рассуждениями о природе собственности. Они просто видели сайт, который мощно «сливал» и собирал при этом дикое количество бабок. Юзернейм «Oink» ассоциировался у них не с революционером или идеалистом, а с вором.

Но если этот Oink и был преступником, то не очень умелым. До недавнего времени он управлял сервером из дома, причем его IP-адрес мог видеть кто угодно. Все действия на сайте автоматически записывались в логи, причём вся история выкладываний/загрузок конкретного юзера стояла прямо рядом с его именем и адресом электронной почты. Потратив две секунды на поиск в реестре доменов интернета, ты получал настоящее имя Oink'a: Алан Эллис. Это расследование завершилось самым лёгким арестом в истории онлайн-пиратства.

Во вторник 23 октября 2007 года Эллис встал до зари, чтобы подготовиться к очередному дню в своём загончике химической компании в Миддлсбро. Он принял душ (ванная комната в съёмной квартире общая), вернулся в спальню, где его девушка ещё не проснулась, и сделал то, чем занимался каждое утро. То есть вошел под администраторским логином в Oink, проверил логи сервера, прочитал ночные сообщения от своих заместителей, как тут вдруг дверь распахнулась, и в комнату ворвалась дюжина полицейских.

Одновременно были заморожены все десять банковских счетов Эллиса. В другом месте, в Манчестере, почему-то арестовали его отца по обвинению в отмывании денег. Компьютер Алана Эллиса представили в виде вещдока, как и голландские сервера, содержавшие IP- и email-адреса 180 000 членов Oink. В отличие от администраторов Pirate Bay, Эллис к такому повороту событий не готовился, и все торренты Oink просто перестали работать.

В течение часа полиция допрашивала Эллиса у него дома. Он отказывался говорить. Тем временем взошло солнце. Его решили везти в полицейский участок для дальнейшей беседы. А до того, чтобы продемонстрировать свою силу, полицейские предупредили об операции английскую жёлтую прессу, и репортёры уже с зари поджидали у дома Эллиса. Закованного в наручники, его вывели на улицу прямо под вспышки фотокамер.

ГЛАВА 17

Сумка Гловера наполнилась почти до отказа. К концу 2006 года, благодаря ему, утекло почти 2000 CD. Он уже не опасался, что его поймают, видя, как, в отличие от прежнего начальства Universal, новому менеджменту завода, поставленному EDC, вся эта безопасность совершенно побоку. Вопреки всем публичным жалобам компании на утечки, система поставок Universal теперь защищалась гораздо хуже, чем когда-либо. Непосредственно перед сменой владельца на заводе усовершенствовали производственную линию, так что теперь стало возможным производить миллион компакт-дисков в день. Но это оказалось последним улучшением. Завод считался мусорным активом, и управляли им соответствующим образом. После передачи EDC никакое новое оборудование не вводилось в эксплуатацию. Перестали нанимать новых работников. Текущий ремонт не проводили. Люди оказались демотивированы, многие стали подыскивать новую работу, но Гловер продолжал работать за сверхурочные. Он видел, что работа на линии упаковки стала ещё более сложной: теперь почти любой важный релиз выпускался в нескольких разных изданиях, с бонус-DVD, сложенными постерами и роскошным оформлением.

Для Kali это всё не имело значения. Его, как и Дага Морриса, волновали коммерческие вопросы. То есть самая важная утечка года — альбом, продавшийся самым большим тиражом. Важна только позиция в хит-параде и больше ничего. В 2006 году RNS снова осуществила топовую утечку года, пробравшись в Sony и выкрыв «Some Hearts», дебютный альбом победительницы реалити-шоу «American Idol» Керри Андервуд. К этой утечке добавились Rascal Flatts (американская кантри-группа, — прим.пер.), Джеймс Блант и Келли Кларксон. Показателен здесь разброс аудитории: деревенские и городские, юноши и зрелые женщины, подростки и их родители. Для мейджор-лейблов самой привлекательной в демографическом плане аудиторией считалась та, которая не знакома с файлообменом.

На этом RNS не остановилась. Кампания по внедрению была выполнена: теперь вся индустрия от самого крупного корпоративного игрока до мельчайшего инди-лейбла была усеяна агентами RNS. В 2006 году группировка слила более 4 000 релизов всех стилей и направлений. Имена в NFO в том году напоминали список приглашённых на церемонию «Грэмми»: Эйкон, Ани Дифранко, Барри Манилоу, Бет Мидлер, Бейонсе, Билли Рэй Сайрус, Боб Сегер, Built to Spill, Баста Раймс, Buzzcocks, Кристина Агилера, DJ Shadow, Элвис Косгелло, Foo Fighters, The Game, Ghostface Killah, Гуччи Мейн, Хилари Дафф, Hot Chip, Indigo Girls, Insane Clown Posse, Jars of Clay, Джимми Баф-фет, Джон Ледженд, Кенни Роджерс, Korn, LCD Soundsystem, Мадонна, Моррисси, My Chemical Romance, Нил Янг, Нелли Фуртадо, Ник Кейв, Nine Inch Nails, Oasis, Omarion, Pearl Jam, Фаррелл, Питбуль, Primus, Принс, Public Enemy, Регина Спектор, Рик Росс, Рианна, The Roots, Scissor Sisters, Шакира, Stereolab, Стинг, Тейлор Свифт, Three 6 Mafia, Тоби Кит, Тони Беннет, Tool и «Странный Эл» Янкович.

Деятельность группировки стала очень сложной, а многие члены RNS её просто переросли. В 1996-м, когда создавалась «Сцена», большинство участников были

тинейджерами. Теперь возраст тех пионеров — в прямом смысле, первопроходцев — приближался к 30 годам. Да и всё очарование здорово потускнело. К тому же с возрастом сливальщики становились менее ценными: они уже не могли работать на студенческом радио, а вместо музыкальной журналистики находили занятие поодходнее. Они становились осторожнее в отношениях с законом.

Если прослушивать в год сотни новых релизов, то рискуешь стать усталым циником. Все дело в бледности и неоригинальности, этой «униформе» саунда, который производили корпорации. Все их музыканты пели через автотьюн. Все авторы песен копировали последний крупный хит. Все треки записывал кто-либо из небольшой кучки продюсеров. Гловер считал, что рэп уже не тот. Тони Докери как будто заново родился: он теперь слушал только госпел. Саймон Тай ещё тусовался в чате, но ничего нового он не сливал уже несколько лет. Даже Kali, казалось, немного устал. И больше некого было побеждать.

Вместе с этим, как никогда, возрос риск. Кроме Интерпола, ФБР и антипиратских подразделений IFPI и RIAA существовало ещё как минимум четыре независимые команды следователей, которые стремились их поймать. В начале года Kali сообщил в чате Сондерсу, что собирается навестить в федеральной тюрьме нескольких старых друзей из другой группировки «Сцены». Сондерс почувствовал, что после этого визита Kali как будто чего-то испугался.

Пару дней спустя, Kali позвонил Гловеру и велел ему сделать нечто очень необычное: отключить пароль на беспроводном роутере. Kali объяснил это тем, что обычно ты так защищаешь себя от киберпреступников, но сейчас мы сами считаемся киберпреступниками. И если мы оставим наши беспроводные роутеры без защиты, то в суде мы можем сказать, что наши IP ничего не доказывают: в сети мог быть кто угодно. То есть если нас всё-таки поймают, то у нас есть очень благовидный повод всё отрицать. Гловер сделал, как было сказано, но счёл такую линию защиты крайне слабой, и списал её на манию преследования Kali. Вообще, ему уже здорово надоели все эти смехотворные предосторожности. Но другие члены группы решили, что это оправданное решение. Они понимали, что вызывают огонь на себя, а старые RNS-ники вообще стали открыто говорить о том, что пора бы это всё заканчивать. 2004, 2005 и 2006 годы стали поистине легендарными. RNS тогда — самая успешная музыкальная пиратская группировка в истории, настолько успешная и вездесущая, что многие конкуренты просто добровольно сдались. Уйди они сейчас — это будет уход на пике славы.

Гловер тоже подумывал о том, чтобы бросить «Сцену». Сливать он начал в 25, теперь ему 33. Внешне за эти годы он почти не изменился: всё это время — одна и та же причёска, те же футболки с принтами и голубые джинсы, на лице почти никаких возрастных признаков. Но к себе он стал относиться по-другому. Когда он вспоминал себя, молодого гонщика, он не понимал Гловера тогдашнего. Он не мог вспомнить, чем его так привлекали мотоциклы и зачем ему так уж нужен был пистолет. От того образа мыслей осталось только тату на руке: Смерть с питбулем. Теперь он считал эту картинку просто нереально идиотской.

Ему нравилась семейная жизнь. Несколько лет они с Карен растили детей от предыдущих браков, а теперь у них появился общий ребёнок. Ради малыша Гловер стал чуть меньше пропадать на работе. Стал чаще ходить в церковь. Он полюбил возиться

дома с детьми и не хотел этим всем рисковать. К тому же, его DVD-бизнес стал увядать. До «Сцены» добрались торренты: то есть материал, появившийся на топовом сайте, через пару секунд уже становился доступным всем. Гловер, несмотря на все свои связи, уже не имел никакого конкурентного преимущества, а доход от нарезки DVD упал до пары сотен баксов в неделю.

А тут ещё и Navigator. Он много лет мечтал иметь навороченную машину, но теперь, спустя всего два года после её покупки, почувствовал, что как-то глуповато ездить по Шелли со всеми этими неоновыми огоньками и неподвижными колпаками. На доходы от внеурочных смен, сбережений от DVD и пиратского киносервера, он купил другую машину, новый, полностью заряженный Ford F-150. Король парковки клуба Ваха готов был поменять свою корону на тапочки и грабли, как и пристало отцу семейства из пригорода.

Гловер поделился своими соображениями с Kali. «Мы с тобой, — говорил он по телефону, — годами занимались всей этой хернёй, нас так и не поймали, так, может, пора уже самим завязать?» К его удивлению, Kali согласился: для него «Сцена» тоже-де уже не так привлекательна, как когда-то. И он, чуть ли не единственный из группы, понимает, насколько серьёзны намерения правоохранительных органов уничтожить их.

Позднее, в январе 2007 года, загадочным образом исчез один из европейских топовых сайтов RNS. Находившийся в Венгрии сервер, хранивший терабайты пиратских файлов, вдруг перестал отвечать. Хостинг-провайдер не реагировал. И Kali сдался. Всё слишком непостоянно и привлекает слишком много внимания. Он приказал группировке закрыться. Последним её слитым альбомом, 19 января 2007 года, стал «Infinity on High» группы Fall Out Boy. Его утащил с завода Делл Гловер. NFO гласило:

Это наш последний релиз. Слушайте с удовольствием!

Просуществовав 11 лет и осуществив 20 000 утечек, RNS прекратила свою деятельность. Её последний день — это радость и печаль. Канал чата разрывало: десятки бывших за все годы участников высказывали уважение. Участники вспоминали былую дружбу и свои подвиги. Хотя почти все всегда оставались анонимами, многих уже связывали дружеские отношения. Участники выросли со «Сценой», для многих она была чем-то глубоко личным. Залогинившись под Stjames, Докери принялся перебирать ники, вспоминая псевдонимы далёкого прошлого. Ближе к финалу всем взгрустнулось, хотя они соглашались с тем, что пора уходить. И канал #RNS закрылся навсегда.

Так Гловер получил возможность оставить в прошлом всё детское. Он навсегда остался теневой фигурой, периферийным участником группы и её же самым ценным активом. Под конец он почувствовал облегчение от того, что, наконец-то, выбрался из-под власти Kali. Нормальная жизнь поманила его, и он пошёл ей навстречу.

А через три месяца вернулся. Какой-то непонятный зуд заставил. Хотелось участвовать. В апреле 2007 года он снова сливал CD с завода. С экономической точки зрения, это уже вообще не имело никакого смысла, но он просто не мог отпустить ситуацию. Канал чата уже не существовал, так что Гловер залогинился в мессенджер AOL и обратился к Патрику Сондерсу напрямую.

Сондерс знал, что есть такой Гловер, но они никогда не чатились. Вот ещё пример того, в какой изоляции Kali держал Гловера: хотя они входили в одну и ту же группу четыре года, Сондерс даже не знал сетевого ника Гловера. В приватном чате Гловер спросил, не может ли Сондерс связать его с другими группировками «Сцены». Сондерс сказал, что может и направил его к Rick-One, главе Old Skool Classics. Сондерс его представил и дал очень хорошие рекомендации.

Как-то об этом узнал Kali, который в июле снова позвонил Гловеру. Он тоже не мог всё это оставить. «Я слышал, ты снова в деле, — сказал он. — Ну и я тоже». RNS умерла, но слив продолжается. Создадим очень маленькую новую группу из самых проверенных и надёжных: ты, я, Докери и парочка европейцев. Может быть, KOSDK и Fish. Возможно, Сондерс. Будем дальше сливать под разными случайными названиями из трёх букв. Группа будет настолько тайной, что даже имени у неё не будет. Мы годами строили свою сеть, у нас есть доступ к лучшим топовым сайтам планеты, и нам просто невозможно сейчас всё это бросить.

Гловера обуревал скепсис. Не впервые он задавался вопросом: а почему вообще Kali всем этим занимается? Каковы его настоящие мотивы? Раньше, по крайней мере, он объяснял это жадной признания в онлайн-сообществе. Самому Гловеру оно было не нужно, но он понимал, что для определённого типа личности признание — это важно. Теперь, когда и это исчезло, что осталось, кроме какого-то смутного чувства самоудовлетворения? Теперь-то такое поведение можно объяснить лишь маниакальной привязанностью. Каждый из них пытался оставить «Сцену» дважды, каждый понял, что не может это сделать. По прошествии нескольких лет, Гловер не мог найти этому слов для объяснения. Возможно, он хотел оставить некий след. Может быть, хотел стать важной фигурой.

Kali объяснил, что они должны сделать ещё одну утечку. Точнее, две — альбомов, выход которых запланирован на одну дату. В большом мире всюду шло соперничество: Фифти Сент против Канье Уэста. Их альбомы «соревновались» — артисты договорились выпустить их в один и тот же день. В прессе они «разбирались» друг с другом, кто продаст больше, и Фифти пообещал уйти со сцены, если продаст меньше. Эта разборка попала на обложку *Rolling Stone*.^[113]

Kali, разумеется, понимал, что это — ерунда полная. Он-то лучше, чем кто-либо, знал, что оба артиста и продаются, и продвигаются одной родительской компанией: Vivendi Universal. То, что выглядело как олдскульный хип-хоповый «биф», на самом деле придумал Даг Моррис, чтобы повысить продажи. Ясно, что таким образом покупателей просто хотели заставить думать, что они такие умные, раз купили обе пластинки. Но Kali этим не проведешь, и он хотел, чтоб пиджаки в Universal это поняли. RNS всегда сливал каждый релиз обоих артистов, включая альбом Фифти Сента, про который мало кто знал, что он вообще существует. Группа, конечно, закрылась, но лично для Kali преследовать Фифти и Канье — дело святое, традиция. Итак, два альбома: «Graduation» Канье и «Curtis» Фифти. Гловер сказал Kali, что будет следить за ними.

Официальную дату релиза назначили на 11 сентября 2007 года, но первый тираж завод EDC отпечатал в середине августа. Гловер их достал через своих воров и послушал. «Graduation» оказался крайне амбициозной работой, с очень большим количеством разнообразных сэмплов от краутрока до французского хауса, с обложкой, которую

нарисовал знаменитый японский художник Такаси Мураками. Короче говоря, смелая попытка поженить попсовый рэп и высокое искусство. «Curtis» — менее выпендрёжный, в основном тяжелая клубная музыка с хитами «I Get Money» и «Ayo Technology». Гловеру понравились оба альбома, но тут он попал между двух огней, потому что от его решения зависела судьба этой «разборки» рэперов, вызвавшей такую шумиху. В общем, если он сольёт «Graduation» в пользу «Curtis», то Канье проиграет. Но если сольёт альбом Фифти Сента, то тому придётся завершить свою музыкальную карьеру.

Ещё он учитывал свое влияние на Kali. Они годами находились в каких-то кривых отношениях: недоверие, раздражение, нужда друг в друге. Гловеру это уже страшно надоело. И он решился. Он поступит так: один альбом сольёт через Kali, второй — через нового друга по имени RickOne в OSC. Гловер второй раз прослушал оба альбома. Выбор предстоял сложный. Наконец, он понял, что ему не нравится поза Канье и что вообще этот «Graduation» получился слишком странным. Он решил сливать этот альбом первым, через RickOne.

30 августа 2007 года «Graduation» появился на топовых сайтах «Сцены», причём автором утечки значились OSC. Через пару часов Гловеру позвонил страдающий Kali. Чувак, нас победили! Как это случилось? «Не знаю», — ответил Гловер. И соврал, что-де не видал ещё альбома на заводе. «Но, — сказал он, — зато уже есть «Curtis», сегодня видел. Скоро пришлю его тебе». 4 сентября 2007 года Kali слил «Curtis» «Сцене». Он пометил, что утечка от SAW — набор ничего не значащих букв.

Официально Universal выпустил оба альбома во вторник, 11 сентября. Несмотря на утечки, оба продавались хорошо: «Curtis» в первую неделю — 600 000, «Graduation» — почти миллион. Соревнование выиграл Канье, даром что Гловер его альбом слил первым. Для Гловера это стало сюрпризом: он только что провёл контролируемый эксперимент — как влияет на продажи носителей музыка, попавшая в интернет. И в результате оказалось, что альбом, слитый первым, продался лучше. В данном конкретном случае, по крайней мере. Но всё равно, результатом Гловер остался доволен. За те дни, что прошли со времени утечки «Graduation», Гловер полюбил этот альбом. Сам Канье ему по-прежнему не нравился, но он считал, что тот заслуживает победу. Да и Фифти в итоге никуда из музыки не ушёл.

И, насколько Гловер понимал, обоим рэперам продолжали платить хорошие деньги. Фифти носил в ушах бриллианты размером с пятицентовую монету и владел пакетом акций основателя Vitamin Water. Канье встречался с моделями и щеголял в оскорбительно огромном золотом ожерелье, стоившем, по слухам, 300 000 долларов. Два месяца назад Даг Моррис купил кондоминиум с видом на Центральный парк за 10 миллионов долларов. А Делл Гловер в это время работал на заводе по 3 000 часов в год, чтобы платить алименты, но победил их всех резиновой перчаткой и пряжкой ремня.

На следующий после релиза день Гловер отправился на работу на завод EDC. Он собирался отработать подряд две смены, всю ночь. Начал в 6 вечера: 6 часов обычной смены, потом 6 часов дополнительной, то есть закончил работу в 6 утра 13 сентября. Он уже собирался уходить, но тут его отозвал в сторонку коллега.^[114] Там снаружи кто-то. Какие-то неизвестные, никогда их не видал, около твоей тачки крутятся.

Идя по парковке в свете занимающейся зари, Гловер увидел трёх незнакомых мужчин, которые действительно осматривали его машину. Подойдя ближе, он достал из

кармана брелок с сигнализацией. Мужчины уставились на него, но никаких действий не предприняли. Тогда Гловер нажал на кнопку сигнализации, машина чирикнула, мужчины выхватили пистолеты и наставили на него, приказав поднять руки.

Мужчины эти, сотрудники офиса шерифа округа Кливленд, сообщили Гловеру, что в настоящее время в его доме ФБР проводит обыск, а они приехали, чтобы доставить Гловера по месту жительства. Гловер смотрел на мужчин. Брелок сигнализации он всё ещё держал в руке, поднятой вверх. Он спросил: «Это что, арест?» Нет, его не арестовали, но с ним вместе поедут к нему домой.

Двадцать минут до дома тянулись бесконечно. Полная путаница в мыслях. Приехав, он увидел безобразную сцену. Перед домом — полдюжины федералов в бронежилетах и отряд спецназа. Его соседка, которая недолюбливала полицию, орала, чтоб те убирались и не трогали семью Гловера. Они в ответ орали ей, чтоб ушла и из дому не высывалась. Заходя в дом, он заметил, что дверь выбита. Он прошёл на кухню — там сидела Карен Баррет с их ребёнком. Она плакала, злилась и, наверное, обвиняла его во всём.

Специальный агент Питер Вю представился и сказал, что искал он его очень долго. Больше пяти лет. Твой дружок Докери всё, что можно, уже нам выболтал, так что и ты, давай, рассказывай.

Гловер попросил показать ордер на обыск ФБР. Вю показал. Гловер внимательно прочитал, надеясь, что ордер не распространяется на его автомобиль. Если распространяется, то федералы залезут в его автомагнитоу и найдут там то, что, вероятнее всего, они и ищут: утёкший альбом Канье Уэста «Graduation».

ГЛАВА 18

К концу 2007 года продажи компакт-дисков упали до 50-процентного уровня от пика 2000 года, при том, что проводились кампании сильного снижения цен. Цифровые продажи легального mp3 ничего не восполнили. И маржа, и доход упали, и вновь Моррису пришлось увольнять сотни человек из всех отделов.

Тем временем подошёл к финалу «Проект: крышка». Инициированные RIAA, показательные судебные процессы над файлообменщиками никакого видимого результата не дали, вне зависимости от выигрыша и проигрыша. С большинством обвиняемых дело улаживали до суда. Небольшое количество дел закрыли, но одно из почти 17 000 довели до суда.^[115] 4 октября 2007 года суд признал виновной Джемми Томас из Брайнёрд, штат Миннесота, в нарушении авторских прав — с помощью Kazaa она скачала 24 песни. Суд обязал её выплатить рекорд-индустрии ущерб в размере \$222 000, по \$9 250 за каждую песню (Томас подала апелляцию).^[116]

Для юристов Universal эти решения суда стали обоснованием стратегии RIAA. То есть любого обычного гражданина, не обладающего никакими авторскими правами, можно засудить в пользу рекорд-компании, и суд обяжет его выплатить нереально огромный ущерб. Значит, подавайте в суд на обычных файлообменщиков, и обязательно выиграете дело. Решение по делу Томас стало знаком, поворотным пунктом в этой истории.

Но с финансовой точки зрения победа RIAA — это чистый фарс. Томас — мать-одиночка с двумя детьми, живёт в съёмной квартире, работает в индейской резервации Оджибве, и такое решение её просто разорит. Все понимали, что какие бы там ни принимались решения, всё равно реально RIAA получит только какие-то копейки. Также все понимали, даже юристы RIAA, что сама Томас очень плохо разбирается в компьютерах, что она обычный юзер, способный иногда что-то скачать из пиринговых сетей, и уж, конечно, у такого человека не может быть никаких связей с элитой «Сцены» или торрентов, с теми, кто реально правит миром музыкального пиратства. Она просто стала святым мучеником музыкальной индустрии.^[117]

А теперь сравните её деятельность с настоящим пиратом. За месяц до решения суда по делу Томас, ФБР, после попыток длиною в год, наконец, расколола команду Rabid Neurosis и схватила главного инсайдера «Сцены», Бенни Лайделла Гловера. Вот он — простой упаковщик на заводе, человек, сливший за восемь лет более 2 000 альбомов, человек, который разрушил музыкальную индустрию только ради того, чтобы повесить колпаки на колёса своей машины. Гловер вину признал и пообещал свидетельствовать против сообщников, если RIAA откажется от претензий на возмещение ущерба.

Проблемы на этом не закончились. Стали появляться полулегальные цифровые хранилища, например, Megaupload. Пиринговый файлообмен перешёл на торрент-сайты. На место RNS пришли другие конкурирующие группы. Война с пиратством напоминала борьбу с наркотиками: затраты колоссальные, а победить, скорее всего, не получится, несмотря на все угрозы уголовного преследования. Новый альбом Лил' Уэйна «Tha Carter III» первым заработал на славе после «Dedication», хотя и его слили — не Гловер, а кто-

то из продюсеров рэпера. Альбом утёк за несколько месяцев до релиза, и Уэйн на это отреагировал тем, что сделал ещё один, «промежуточный» альбом, который назвал просто — «The Leak» («Утечка»).

В промежутке между 2006 и 2008 годами Уэйн появился на, как минимум, двухстах треках в качестве «приглашённого артиста». Это не считая его микстейпов и альбомов. Вообще всё, что он наваял за этот период, учёту не поддаётся. Он был вездесущим, и поэтому попал в мейнстрим, и когда, наконец-то, вышла финальная версия альбома «The Carter III», то он оказалась хитом. Ну, типа.

Альбом «отгрузил» почти три миллиона экземпляров и стал самым продаваемым в 2008 году. Но этот его успех — едва половина того, чего достиг «Get Rich or Die Tryin'» всего пять лет назад. С такими объёмами продаж в 2000 году пластинка не попала бы даже в верхнюю десятку. В общем, альбом как формат вымирал. Даг Моррис, правда, далеко не бедствовал.

В ситуации, когда индустрия опускалась на дно, он продолжал зарабатывать почти 15 миллионов долларов в год. Он владел домом у воды в нью-йоркском районе Сайосет, с теннисным кортом, причалом для яхты и бассейном. Также владел квартирой в Сарасоте, а из его новой квартиры на Манхэттене открывался прекрасный вид. Он ездил в личном вагоне и летал личным самолётом, заседал в правлении Robin Hood Foundation (благотворительная организация, борющаяся с бедностью в Нью-Йорке, — прим. пер.) и Зале славы рок-н-ролла. Он относился к привилегированному сословию, жил в мире знаменитостей и всемогущих топ-менеджеров. Самые знаменитые музыканты планеты бросили бы всё ради краткой беседы с ним. Ему даже Стив Джобс перезванивал.

Работа на Universal к тому моменту принесла ему, в общем, более ста миллионов долларов, таким образом сделав его самым высокооплачиваемым среди GЕO мейджор-лейблов. Такое состояние привлекало внимание и за пределами замкнутого мира рекорд-бизнеса.

«Органы печати» индустрии, *Billboard* и *Variety*, всегда с ним обходились легко, но теперь, по словам Бронфмана, у него на спине словно мишень нарисовали. Популярная пресса тоже решила им заняться.

В конце 2007 года он согласился дать интервью журналисту *Wired* Сету Мнукину. В опубликованной статье Моррис выглядел как ничего не понимающий осколок прошлого века. Моррис, как всегда, пытался прятаться за своими хитами и настаивал, что ничего в прошлом менять не стал бы, и сейчас бы поступил так, как поступал. Мнукин позволил ему настаивать на этом.

«В рекорд-компании нет технических специалистов, — объяснял Моррис. — Журналисты всё время пишут, что рекорд-индустрия что-то упустила. Не упустила. Просто не знала, что делать. Вот тебе скажут: сделай своей собаке операцию на почке — что ты будешь делать?»^[118]

Я лично вызову ветеринара. Но Моррис считал, что такой возможности не существовало. «Мы не знали, кого вызывать, — говорил он, всё более распаляясь. — Я же не отличу хорошего технического специалиста от плохого. Любой, состряпавший свою чепуховую историю, меня бы облапошил». То, что Моррис так настаивал на своём, якобы, непонимании, говорит о многом. «Он не был готов заниматься бизнесом,

который до такой степени разрушен технологией, — считает ветеран индустрии, долгое время работавший с Моррисом. — У него просто другой тип сознания».

То, как Мнукин представил его в статье, Морриса взбесило. По его мнению, эта статья — ни что иное, как просто наезд на него, такой, который понравится подкованным в компьютерных технологиях читателям *Wired*, с цитатами, в которых вроде бы должна прочитываться тупость Морриса. Моррис считал, что мозги у него очень хорошие, во всяком случае для бизнеса, в котором он работает. Сравнение с ветеринаром, конечно, хромало. Лучше было бы поставить рядом рекорд-бизнес и тот, в котором трудился Мнукин, то есть журналистику — а это, наверное, единственная отрасль, которая пережила переход на «цифру» ещё хуже, чем даже музыка.

Вообще-то, в интервью Моррис ничего не выдумал. Его действительно облапошили чепуховыми историями. Он видел, как и Vivendi, и Universal выбрасывают на ветер десятки миллиардов долларов. Акционерам этих компаний было бы лучше, если б менеджеры вообще ничего никогда бы не слышали об интернете. Сам Моррис выбросил десятки миллионов долларов на предприятия вроде PressPlay, который заработал ноль центов. Общая сумма капиталовложений в технологию угрожала показать немислимое: А — капитал, который он привлёл, — мог оказаться больше, чем В — капитал, который он вернул. Такого Моррис бы никогда не допустил. Ну, и на самом деле: как бы по-другому он мог поступить? Если б в рекорд-бизнесе какой-нибудь другой управленец высшего уровня придумал какой-то способ, пошёл бы другим путём, может быть, создался бы пример и образец. Но упадок музыкальной индустрии повлиял на всех игроков, от крупнейших корпоративных лейблов до самых мелких независимых. Когда-то Моррис был стражем у ворот, который мог вас пропустить в профессиональную студию для записи, на завод, в сеть распространения. Но теперь ничего этого вам уже не нужно. Студия сегодня — это Pro Tools, завод — программа сжатия mp3, дистрибуция — торренты. Вся «индустрия» теперь помещается в ноутбук.

Моррис оставался безукоризненным защитником культурных трендов. За последние два года его лейблы подписали Рианну, Рика Росса, Тейлор Свифт, Леди Гагу и, что самое прекрасное, Джастина Бибера. В технологиях Даг Моррис не разбирался, зато он знал, как сделать мировую суперзвезду из никому не ведомого youtube-лабуха с завитыми волосами. Он этим занимался уже двадцать лет. Universal делала всё правильно, делала всё, что требуется от рекорд-компании: вложиться в крутой талант, вырастить его и обыграть всех конкурентов.

Но теперь-то что ещё от Морриса требуется — быть гуру технологии? И если так, то что, по логике вещей, Карлхайнц Бранденбург должен подписывать Лил Уэйна? А Сет Мнукин должен изобрести читалку Kindle?

Может, и так. Но ясно одно: это интервью — низшая точка карьеры Морриса. Он стал именно что мишенью, объектом карикатур и бесконечного «флейма» в интернете. Сайт *Gawker*, с характерной сдержанностью перепечатывавший посты из чужих блогов, назвал его «Самым тупым начальником в рекорд-индустрии».^[119] Эту злобу разделяли многие нанятые им работники, среди которых были талантливые люди, отказавшиеся ради работы с ним от предложений Кремниевой долины. «Он сделал из нашей компании посмешище, — скажет позже Ларри Кенсуилл, в то время заведовавший развитием

диджитал-направления в Universal. — Причастные к этому бизнесу люди сильно обиделись».

Крики о том, что Моррис уже стар и ничего не понимает, достигли крещендо. Ему исполнилось 69 лет. Политика Vivendi обязывала начальников уходить на пенсию в 70 лет, и, хотя с его отставкой можно потянуть ещё пару лет, но он от неё не свободен. Моррис уже начал учить своего преемника, Лусиена Грейнджа, отвечавшего за Британию. В 2010-м — это ещё два года — ему крышка. Для его критиков любой дедлайн слишком далёк.

Но спасение ждало Морриса за углом. Может быть то, что Мнукин его принародно опозорил, сыграло в его пользу, выбив из него всё самодовольство. Может быть, общественное негодование заставило его изменить курс. Он, конечно, всё это отрицает, но после выхода того интервью в *Wired*, он начал вводить инновации как никогда ранее. Какими бы ни были его мотивы, но принятые им в следующие годы решения заложили экономический фундамент будущей рекорд-индустрии.

Всё началось, когда он в очередной раз пошёл в гости к внуку. Там он провёл небольшой эксперимент в определённой возраст-ной группе. Спросил внука, откуда тот берёт музыку. Внук ответил, что, хотя, конечно же, он никогда ничего пиратского не скачивал — дед, зуб даю, — но альбомов и даже цифровых синглов покупал довольно мало. Он-де просто на компьютере своём смотрит YouTube. Вскоре они уже вдвоём сидели перед монитором.

Смотреть рэповые клипы с дедом — это похоже на сюжет ситкома. Но в данном случае большинство этих самых клипов именно Моррис одобрил и профинансировал. Поискав немного, остановились на любимом клипе для них обоих — «In Da Club» Фифти Сента. Внук любил эту песню за «кач», дед — за то, что она продалась тиражом в восемь миллионов. Сюжет видео довольно продвинутый. В ночном клубе сидит Фифти, вокруг него пляшут красавицы, в руках у которых фужеры с дорогим коньяком. Периодически камера отъезжает за стену, и оказывается, что весь этот «клуб» — декорация в стенах некоего «Центр продвижения артистов Shady / Aftermath», тайной лаборатории, в которой облачённые в белые халаты Эминем и Дре через зеркальное стекло наблюдают за клубной «движухой», стараясь её усовершенствовать.

Идею эту можно было бы продолжить. Камера пролетает над пустыней и попадает напрямик в офис Морриса в Нью-Йорке. Он же настоящий покровитель всей этой культуры, он же выписывал чеки, которые обналичивали и Кёртис, и Андре, и Маршалл. Глядя клип в комнате внука, он замечает одну интересную деталь: рядом с окошком клипа — квадратики с рекламой. Реклама — чушь полная: добавки для снижения веса, ипотека и мамочкин способ уменьшить пузо. Но присутствие таких рекламных роликов означало то, что кто-то где-то в Кремниевой долине получил некие деньги, свою долю за демонстрацию рекламы на его, Морриса, материале, которым он занимается 15 лет. И ему никто ничего не заплатил.

На следующий день Моррис вызвал своего помощника Зака Хоровица. Состоялась замечательная беседа.

— Они продают рекламу, — сказал Моррис.

— Кто? — спросил Хоровиц.

— Да все они. Сайты! Ставят рекламу на наши видео.

— Даг, — возразил Хоровиц, — Но ведь наши клипы — бесплатные, их снимали для промоушна.

— И чего они промоутируют теперь? — спросил Моррис. — Альбом «Get Rich or Die Trying»? Но он вышел четыре года назад.

— Даг, мы эти видео отдаём бесплатно.

— Больше не отдаём, — заключил Моррис.

И приказал Хоровицу составить ультиматум всем крупным сайтам: отчисляйте нам восемь десятых с цента за каждый просмотр любого нашего клипа, или мы все их заберём. К концу 2007 года тысячи клипов на YouTube превратились в чёрные прямоугольники, а все артисты из ростера Universal исчезли с крупных сайтов, размещавших видео.

Изъятия затронули не только официальные, лицензированные музыкальные клипы, но и миллионы любительских поделок, где использовалась музыка артистов Universal. Ваш офигенно смонтированный под песню «Sixpence None the Riches» романтический момент в отношениях Росс и Рейчел, ваша нарезка свадьбы Брэда и Шерон под пение Джоша Гробана — всё теперь без звука. Реакция комментаторов YouTube оказалась совершенно ожидаемой. В тысячах тредов Морриса лично поносили последними словами за жадность.

Но то, что так разозлило публику, привело артистов Морриса в восторг, потому что сайтам, размещавшим видео, ничего не оставалось делать, как пойти на переговоры. Они, в итоге, стали отчислять Universal значительную долю доходов от рекламы. С помощью нескольких запугивающих писем, натканных его юристами, Моррис сделал несколько сотен миллионов долларов практически из ничего.

Мр3-революция застала его врасплох, но, в конце концов, чему-то научила. Он твёрдо решил, что ничего подобного с ним больше не произойдёт. Он стал искать похожие источники дохода. Реклама на стриминге — новый рубеж, возможность исправить ошибки прошлого. Моррис теперь следил не только за чартами, но и за главным показателем интернета, условной единице под названием «Цена за тысячу показов» (cost per thousand, CPM). Смысл этого показателя — сколько рекламодатели готовы платить за тысячу просмотров. Тариф CPM определяется текущими электронными аукционами, и цены варьируются от долей цента до сотен долларов. Тарифы CPM для видео особенно высоки: в среднем, 30 баксов за штуку.

Моррис всё лучше и лучше понимал всю эту новую экономику, и в результате придумал свой видеосервис — Vevo. Видеоклипы решили использовать для промоушна альбома много лет назад, ещё на заре эры MTV. Моррис такой подход не считал слишком правильным, но теперь появилась возможность перевернуть ситуацию. В течение 2008 и 2009 годов он руководил созданием централизованного хранилища видеоклипов — 45 000 роликов за сорок лет. С рождением Vevo видеоклипы стали представлять собой самостоятельный актив, ценный сам по себе: подчас клип зарабатывал больше, чем альбом, который он вроде бы должен рекламировать.

Сайт презентовали в декабре 2009 года на крутой вечеринке в Нью-Йорке. Обычно Моррис сторонился прессы, но тут решил привлечь внимание всех, кого только можно. Вечеринка удалась. Сказали речи Эрик Шмидт, CEO Google, и вокалист U2 Боно. Выступили Леди Гага и Адам Ламберт. Рианна пришла в спортивном плаще с вырезом до

пупа. Тимберлейк в кепке и роговых очках напоминал юного разносчика газет. Янг Джизи — в солнечных очках и бриллиантовых серьгах, с бейсболкой, свёрнутой на 135 градусов вправо. Потрясающая девятнадцатилетняя Тейлор Свифт нежничала с помятым Джоном Майером, тридцати двух лет от роду. Пятнадцатилетнему Джастину Биберу понадобился сопровождающий. Семидесятилетнему Клайву Дэвису — тоже. И хозяин всего этого — Даг Моррис, седой, в костюме в булавочную полоску, обнимает за талию Мэрайю Кери. Доступ к сайту Vevo торжественно открыли прямо на вечеринке, и гигантское число посетителей тут же его обрушило. Всё, правда, быстро пришло в порядок — на сайте, не на вечеринке — и дело стало приносить доход.

Потенциал для заработка оказался, выражаясь языком Морриса, 'yooge' — огромный. Тридцатисекундные рекламные ро-лики, показываемые до клипа Джастина Бибера «Baby», который в следующие несколько лет набрал более миллиарда просмотров, принесли более тридцати миллионов долларов. Реклам-щики также вложились в разные сложные сервисы. Например, они по браузеру отслеживали будущие покупки юзера. Если после просмотра ролика в стиле «призыв к действию» юзер покупал, допустим, наушники Beats by Dre или футболку #YOLO с актуальной надписью, то Vevo получал дополнительные деньги. Сорок лет назад заказы принимал клерк в офисе без окон, сегодня автоматические веб-трекеры соединялись с гигантским электронным мозгом.

Наконец-то, дожив до семидесяти, Моррис ударился в инновации. Vevo взял работы более 10 000 артистов за три десятка лет — то, что всегда списывалось как расходы на промоушн — и превратил их в быстрорастущий прибыльный центр. Vevo стал самым популярным каналом на YouTube, и постепенно критика в адрес Морриса поутихла.

Увеличение синдицированных рекламных доходов отражало и другие перемены в музыкальной индустрии. Долгое время экономисты полагали, что бюджет на развлечения у обычного потребителя стабилен, то есть если он перестал тратить на одно, то будет тратить на другое. И, действительно, тенденции концертного бизнеса вроде бы подтверждали этот тезис. Люди перестали покупать альбомы, но начали стадами ходить на масштабные музыкальные фестивали.

Vonnaroo, Coachella и другие известные фестивали с разными знаменитыми хедлайнерами создали эдакий бесконечный Вудсток. В результате в Северной Америке с 1999 по 2009 год продажи билетов на концерты утроились. На турах многие музыканты стали зарабатывать больше, чем на альбомах.

В то же самое время, благодаря рекламщикам и продюсерам, делавшим музыку с сэмплами, серьёзно вырос паблишинг-бизнес. Исторически лицензирование (то есть использование музыки в рекламе, кино и так далее, — прим. пер.) не смешивалось с продажами альбомов, поскольку доход шёл авторам и владельцам авторских прав, а не исполнителям. Паблишинг всегда считали скукой, но после смерти Майкла Джексона в 2009 году оказалось, что в этом деле за прошедшие двадцать лет произошли серьёзные изменения. Дело в том, что 25 лет назад Джексон, в лучах славы после суперуспешного альбома «Thriller», подсуетился и сумел купить авторские права на внушительную часть битловских песен за беспрецедентные 47 миллионов долларов.^[120]

Те колоссальные деньги, что заплатил Джексон — при том, что Маккартни не особенно в них нуждался, да и The Beatles по-прежнему пользовались популярностью — оказались крайне выгодным вложением. За следующие 25 лет стоимость битловского

каталога, с учётом того, что за него заплатили «живыми» деньгами, увеличилась более чем в двадцать раз. Каталог по маржинальной доходности опередил американский фондовый рынок 3 к 1, в то время как доллар за этот период обесценился на 60%. Вскоре после смерти Джексона его доля битловского каталога оценивалась в более чем миллиард долларов.

В ответ на эти перемены менеджеры рекорд-компаний стали настаивать, чтоб их артисты подписывали так называемые контракты «360 градусов». Такой контракт обеспечит лейблу процент не только от продаж альбомов, но также и от концертов и паблишинга. Артисты и их менеджеры возражали, считая, что рекорд-компания пытаются получить прибыль с тех сфер, к которым они исторически никогда не имели отношения. Хотя контракты по схеме «360 градусов» — штука спорная, но всё же артистам даже в цифровую эпоху лейблы всё ещё нужны, и многие, вопреки своему здравому смыслу, их подписывали.

Так выглядела индустрия в середине 2010-х, когда Моррис, после 47 лет в этом бизнесе, наконец, решил уйти. В частных беседах он ворчал про передачу власти, но на публике делал хорошую мину. Десять лет работы на Vivendi были непростыми, не всегда гладкими и даже катастрофическими подчас — как посмотреть. Но, как бы то ни было, за десять лет падения доходов, экономических проблем и массовых увольнений, Universal ни разу не закончил год с убытком. На самом деле возврат на инвестиции Морриса в первом десятилетии нулевых был просто прекрасным. В сумме «В» больше «А». Ни один другой мейджор-лейбл не мог похвастаться таким результатом.

Вероятно, именно поэтому, когда пошли слухи о скорой отставке Морриса, Стив Джобс стал звонить ему всё чаще и чаще. И вскоре сделал предложение: уходи из Vivendi к нам в Apple. Сделаем свой лейбл iTunes, станем сманивать артистов агрессивно, и ты будешь управлять самым великим музыкальным лейблом всех времён и народов.

Джобс хотел создать экономику этого бизнеса с чистого листа. Исторически крупные сделки в рекорд-индустрии — это когда один лейбл перекупает артиста у другого путём обещания больших авансов за грядущие альбомы в счёт будущих роялти. После выпуска альбома аванс вычитается из роялти, и в течение какого-то времени деньги лейбл возвращает себе. При такой системе артисты получали какой-то удивительно низкий процент с продаж — начинающие так вообще процентов 8. При таких ставках артист будет годами отрабатывать аванс, а большинство так никогда его и не «отобьёт» полностью. Вот почему музыканты так часто жаловались на то, что из роялти они «ни цента не видали». С точки зрения лейбла, правда, это означало, что артист получил колоссальный аванс, но выпустил альбом, который провалился. Рынок, завязанный на авансах, был крайне рискованным, и вот в этом-то и состояла тайная причина, почему большинство артистов получало такие маленькие роялти. Дело в том, что самые большие затраты любого лейбла составляли не печать, не дистрибуция и не маркетинг. Самая большая статья расходов не отображалась ни в каких контрактах. Эта статья расходов — провал, и платили по ней самые успешные. Победители и звёзды фактически оплачивали провал тех, кто не добился успеха. То есть для лейблов система авансов — это способ устранить риск финансовых потерь, переложив их на весь пул артистов.

Джобс же считал, что такой подход устарел: и лейблам не стоит ввязываться в рискованные проекты, и музыканты явно хотят более крупную долю. Придуманый им

лейбл iTunes Music не предложит артисту никакого аванса, но роялти будут делиться ровно пополам, по 50 процентов лейблу и артисту, причём с первого же дня продаж. Абсолютно прозрачная и честная экономическая модель, при которой никто никого не должен содержать.

Это было сильное предложение, которое для Морриса могло бы стать окончательным ответом его критикам. Ибо если он такой уж тупой технофоб, то почему самый главный инноватор в мире всё пытается его заполучить? Но в то же время Моррис понимал, что предложение это он принять не сможет. Во-первых, с идеей Джобса он не соглашался. По его мнению, для артистов, особенно начинающих, чек с крупным авансом несёт символическое значение — это обряд посвящения, это знак надёжности. Без такого «пряника» Apple толком не сможет заинтересовать новых артистов. Моррис подозревал, что хоть артисты частенько ныли, но по большому счёту система больших авансов с вычетами из роялти устраивала их так же, как и лейблы.

Стратегические разногласия затмило совсем уж трагическое обстоятельство: Джобс в то время находился при смерти. Он похудел, щёки ввалились, голос стал резче. После долгого периода ремиссии вернулся рак поджелудочной железы, теперь давший метастазы. Каким бы соблазнительным ни казалось предложение фирмы Apple, но Моррис не рискнул его подписывать. Лично Джобс ему нравился, но он опасался, что со смертью этого харизматичного лидера «эппловский» рекорд-лейбл тоже закончится. После ряда бесед он вежливо отклонил предложение.

Не один Джобс, правда, хотел перевернуть традиционную экономическую модель рекорд-бизнеса. Примерно в то же время в офис Морриса в Нью-Йорке пришёл Шон Картер, то есть Джей Зи, который захотел избавиться от своего авансового бремени. Давным-давно Моррис подписал с Картером контракт на несколько альбомов с исключительным правом на доходы от всех будущих его произведений. Теперь же Картер предлагал выкупить себя и получить 100 процентов дохода со своего грядущего альбома, «The Blueprint 3».

Моррис согласился, потому что карьера Картера ему оптимизма не внушала. Два последних альбома продались плоховато, к тому же рэпер уже приближался к такому возрасту, когда почти у всех музыкантов коммерческая жизнеспособность снижается безвозвратно. Моррис уже сталкивался с подобным, поскольку имел дело с большими звёздами на закате их славы. Ещё в 1980-м он на Atlantic Records заключил одну из своих самых крупных сделок — с Питом Таунсендом. Таунсенд, который создал рок-оперы группы The Who «Tommy» и «Quadrophenia», по праву считался одним из самых выдающихся авторов песен в истории рока. Но к концу 80-х, когда Таунсенд уже перевалил за сорокалетний рубеж (родился в 1945 году, — прим. пер.), всё его волшебство куда-то исчезло. В честном и откровенном разговоре о карьере Таунсенда Моррис спросил гитариста, что с ним стряслось. Тот ответил, что теперь он просто смотрит на мир другими глазами. В молодости он хотел только выпивать, тусоваться и снимать девок. Сейчас же при мысли о сексе он думал: «Боже, только бы дочь моя не подцепила СПИД».

Моррис опасался, что то же самое происходит с Картером. В 2008 году тот женился на попсовой суперзвезде Бейонсе и отказался от своего имиджа шикарного сутенёра. Музыка всегда была забавой молодых, а благопристойному Картеру скоро сорок. Моррис

обычно держал своих артистов строю в рамках контракта и всегда сохранял свои доходы с будущих альбомов, но в данном случае он захотел сделать исключение.

Разговор вскоре перешёл на цифры. За отказ от доходов «The Blueprint 3» Моррис хотел шесть миллионов долларов. Картер готов был дать пять. На обычных переговорах стороны сошлись бы на середине, но эти переговорщики не были обычными людьми. Вскоре они нашли компромисс: решили разыграть этот миллион в «орёл-решку».^[121]

Даже для Морриса это было чересчур опрометчиво, но он играл деньгами Universal. Картер платил из своего кармана, но он всегда был игроком. К тому же, это для подавляющего большинства людей миллион долларов — сумма, которая изменила бы всё в их жизни, а для Картера с Моррисом этот уровень уже давно пройден. Так что, отчего бы и в орлянку не сыграть? Хотя Моррис проработал почти пятьдесят лет в этом бизнесе, но он понятия не имел, сколько именно может стоить «The Blueprint 3»,

Жизнь всегда не соответствовала предсказаниям. Не оправдывались лучшие расчеты финансистов Морриса, а он сам видел выигрыши «тёмных лошадок» и крах того, чему прочили безусловный успех. Одна цифровая технология спасла его бизнес, следующая — разрушила, а очередная, третья, похоже, снова спасёт. Несколько раз он сам содействовал радикальным переменам в американской культуре. Он более, чем кто-либо другой обладал чутьём на то, что реально возможно в жизни, и именно это безграничное ощущение потенциала не давало ему стареть.

Итак, на кону стоял миллион баксов. Моррис протянул руку вперёд и щелчком пальца подкинул монетку в воздух.

ГЛАВА 19

Вскоре после ареста Эллиса правительство Её Величества огласило, что намерено преследовать его в судебном порядке за обман. Банковские счета, полные денег, сочли доказательством того, что Эллис использовал Oink в качестве средства личного обогащения. Арестовали Эллиса всего два месяца спустя после задержания Гловера на парковке, хотя эти события между собой никак не были связаны. Они стали результатами двух отдельных расследований: «Операция: фастлинк» в США и «Операция: Королевский ковчег» в Великобритании.

Обвинения вызвали волну ответной реакции. На самом ли деле Эллис — мошенник? Но если так, то он, получается, самый честный мошенник в мире. Его отца обвиняли в отмывке денег, но это недоразумение оказалось ошибкой следствия и все обвинения быстро сняли. Из документов Эллиса стало ясно, что, хотя Oink за три года получил более 200 000 фунтов стерлингов пожертвований, сайт еле выходил в ноль, а к концу существования счета за хостинг выросли до 6 000 фунтов в месяц. Все оставшиеся деньги отправлялись в «кубышку», откуда Эллис брал деньги на покупку более мощных серверов. Хотя крупные суммы на счетах и вызывали подозрения, но не было никаких доказательств того, что Эллис хотя бы что-то потратил на личные нужды.

Он был любителем в самом прямом смысле этого слова. Он просто на самом деле очень любил и музыку, и технологии. Таковы же были юзеры его сайта. Ребята-фанаты, а никакие не преступники. Через 48 часов после закрытия Oink появились два новых сайта: Waffles.fm и What.cd, управляемые бывшими админами Oink. Доменные имена этих сайтов — в Федеративных Штатах Микронезии и Демократической Республике Конго, соответственно. Хотя, конечно, реально сайты хостились не в этих далёких странах. Их следы вели к подставным, неизвестно чьим компаниям в Панаме. После налётов на Oink и Pirat Bay самым важным стало сохранять анонимность. Создатели новых сайтов не хотели повторять ошибок Эллиса.

За несколько лет архив музыки на What.cd разросся больше, чем Oink на пике.^[122] Среди его торрентов находилось более 45 версий альбома «Pink Moon» и 15 гигабайт аудиокниги «Гарри Поттера» — 154 часа, 103 CD, которые читает Стивен Фрай, все 4 224 страницы от корки до корки. Торрент-траффик мощно рос по всему миру, по некоторым подсчётам в прайм-тайм он составлял целую треть интернет-траффика. Так что, какими бы не были цели Короны в преследовании Эллиса, она их не добилась, даже, напротив, эффект оказался обратным, как после расправы над Pirate Bay: торрент-технологии в очередной раз бесплатно прорекламировали.

Но защитники авторских прав сочли это вопросом правосудия. Голландский сервер проверили надлежащим для суда образом. Обнаружили огромное количество информации о тех, кто загружал файлы на Oink, сделали акцент на тех, кто сливал материал до релиза. Корона представила это как триумфальную победу, жёлтая пресса принялась врать насчёт того, что-де Oink «является самым главным в мире источником слива ещё не выпущенной музыки». (А настоящий главный в мире источник слива ещё не выпущенной музыки в это время сидел дома в Северной Каролине и ждал суда.

Следствие по его делу ещё шло. Вю до его ареста ничего не говорил репортёрам, так что единственное сообщение, в котором был упомянут Гловер — это пресс-релиз ФБР, последняя строка, которую никто не прочитал).

До суда Эллис надавал всяких разных интервью, в которых отрицал свою виновность. Он всё время настаивал на том, что управление торрент-трекером не есть нарушение закона, поскольку Oink лишь предоставлял ссылки на пиратский материал, а собственно музыку не хранил. С подобной интерпретацией закона не соглашался даже его собственный барристер, адвокат, имеющий право выступать в высших судах, Алекс Штейн, специалист по делам об интеллектуальной собственности. Он бы посоветовал своему клиенту признать свою вину в нарушении авторских прав. Но Эллиса именно в этом преступлении никогда не обвиняли. Вместо этого обвинители предъявляли банковские счета, инкриминируя Oink мошенничество и вымогательство. За такое преступление могли дать десять лет. Здесь Штейн выстроил сильную линию защиты.

Слушания начались 5 января 2010 года. Прокурор — Питер Мейкпис, олицетворение британского судебного пафоса в парике. Его тактика, в основном, состояла в том, что он вызывал Эллиса на место свидетеля и там по любому поводу обзывал его лжецом. Но, правда, делая так, он показал, что сам очень плохо понимает факты, фигурирующие в деле, к тому же иногда просто явно гордится своим невежеством. Обсуждая материал, который хостился на сайте, он раз сто повторил про какой-то «ансамбль Пятьдесят Центов», а после того, как ему сказали, что сайт переставили на Linux, он начал такой разговор:

Мейкпис: Значит, где они находились?

Эллис: По-моему| в Канаде. Где именно — не знаю.

Мейкпис: И населённый пункт называется Линакс?

Эллис: Я не знаю. [\[123\]](#)

Такой вот суд шёл десять дней. В финале Штейн, произнося заключительное слово защиты, видел, как члены жюри присяжных кивают головами. Он был уверен, что у его клиента шансы есть. Мейкпис в заключительной речи заявил, что «Oink был подобен роботу в фильме „Терминатор-2“», но все эти его киноанalogии оказались неубедительными. Попытка представить Oink беспредельщиком-киборгом, которым управляет патологический лжец, желающий из своего штаба в городе Линакс, Канада, обобрать честных членов «Ансамбля Пятьдесят Центов», никак не клеилась с существующей реальностью. Когда 15 января 2010 года присяжные удалились на совещание, им не понадобилось даже двух часов, чтобы вынести вердикт «невиновен».

Выйдя из зала суда, победитель Штейн сообщил своему клиенту, что по его, профессионального юриста, мнению, Эллису просто очень крупно повезло. Эллис не спорил. Штейн сказал, что сейчас у Эллиса есть два пути. Первый: выйти к толпе журналистов британской жёлтой прессы и объяснить всем этим людям, зачем он сделал то, что сделал. Второй: пройти чёрным ходом, кинуть прессу вообще и в общественной жизни никогда не появляться. Эллис выбрал второе. Он поехал обратно в Миддлсбро на автобусе, а, приехав домой, принялся зачищать свои следы в интернете.

Основателям Pirate Bay так крупно уже не повезло. Они, скандалисты, не нравились никому. А их прокуроры проделали домашнюю работу на отлично. Так что в ноябре 2010 года три основателя сайта получили тюремные сроки от четырёх до десяти месяцев. Свартхолм Вари, автор того самого любовного письма компании DreamWorks, в попытке избежать экстрадиции сбежал в Камбоджу (позже он отсидел два года).^[124]

Но, несмотря на тюрьму и бегство отцов-основателей, сайт процветал, и в следующие годы ему суждено было оставаться главным пиратским порталом в сети.

Подобная устойчивость к потрясениям неслучайна: торренты самоорганизовались в сложные группы с очень чётко определённой иерархией. Они не раскрывали своих настоящих имён, действовали под псевдонимами и сделали интернет-пиратство более простым. Они прекрасно знали, что совершают незаконные действия, но не переставали этим заниматься, хотя никаких очевидных доходов с этого не имели. И хотя закон считал их преступниками, всё большее количество людей видело в них кого-то вроде политических диссидентов.

В начале 2006 года в Швеции образовалась новая партия: Пиратская. Не относящаяся ни к левому, ни к правому крылу политического спектра, партия эта требовала отмены законов о защите авторских прав и полной амнистии всех юзеров, обменивавшихся файлами. «Пираты» поняли, что в интернете нет и не может быть того, что в экономике называется «ограниченность ресурсов», поэтому какой-нибудь студент вроде Эллиса в своей комнатке может создать самый гигантский музыкальный архив в мире. Единственным спасением для владельцев авторских прав будет, таким образом, воссоздание дефицита путём ограничения предложения. И, как заметил много лет назад Алан Гринспен, создать такие условия под силу только государству.

«Пиратов» это беспокоило: они уже не раз видели, до каких пределов способны пойти правительства в сотрудничестве с корпорациями, дабы выжить в новом цифровом мире. «Пираты» указывали на суд над Джемми Томас и налёт на Pirate Bay. Они указывали на процессы, в которых истцом выступала RIAA и на то, что на какое-то время музыкальная индустрия фактически получила право рассылать повестки в суд. Они говорили о «тройных» программах, которые корпорации создают для слежки, и о секретных программах массовой слежки правительств, о всё возрастающих ограничениях провайдерами на содержание трафика, который идёт по их «трубам». И они указывали на то, насколько для держателей авторских прав желательно — а, точнее, очень нужно — превратить интернет в полицейское государство.

В печатных материалах, изданных к кампании, «Пираты» представляли свою точку зрения в жёстких выражениях: «Невозможно усилить запрет на некоммерческий файлообмен без нарушения прав человека». ^[125] Люди их слышали, особенно молодёжь. В начале 2009 года Швеция провела выборы в Европейский парламент, на которых Пиратская партия Швеции набрала более 200 000 голосов — долю в семь процентов. В следующие пять лет два «пирата» получили места в совете Евросоюза. ^[126]

Конечно, учитывая, что в Европарламенте 751 место, эта доля не обеспечивает никакой реальной власти. Но, тем не менее, она бросает вызов тем теоретическим и моральным основам, на которых веками стояло законодательство об интеллектуальной собственности.

Лоббистам медиа-индустрии удалось увеличить срок копирайта — от изначальных 14

лет ^[127] его можно продлевать буквально до сотен лет. ^[128]

Таким образом, вместо того, чтобы стать «общественным достоянием» (то есть произведениями, которые можно исполнять и записывать бесплатно, — прим. пер.) большая часть культурного наследия стала принадлежать транснациональным корпорациям. Два парламентария-«пирата», пусть никем и не поддерживаемые, попытались перевернуть эту систему. Их предложение состояло в том, чтобы, наоборот, сократить копирайт всего до пяти лет, а на программное обеспечение и биотехнологии вообще отменить патенты. Смысл в том, чтобы публичная собственность процветала и в интернет-эпоху была доступна всем.

Это всё звучит как полное сумасшествие, но на самом деле это не совсем так. Тот же файлообмен пиратскими mp3, например, подстегнул развитие рынка мобильных устройств: так, развитие смартфона идёт непосредственно от Napster. «Пираты» считали, что этот опыт можно перенести на многое, а «искусственный дефицит», создаваемый государством, затруднит инновации во многих областях. Помимо этого, они заметили и нечто более радикальное: те трудности с увеличением капитала, которые последние десятилетия испытывали высшие руководители музыкальной сферы вроде Дага Морриса, существовали и во многих других сферах. В цифровом мире изобилия получать прибыль становилось всё труднее и труднее.

Эту мысль позднее чётче и короче сформулирует Изабелла Каминска, блогер издания *Financial Times*. Она просто «перевела» доводы «Пиратов» на язык экономических терминов. Рассуждая о неспособности центральных банков обеспечить рост, Каминска чётко определила факторы, которые заставили Морриса сократить операционный бюджет на более чем 50 процентов:

«Отрицательные коэффициенты — следствие мирового изобилия (созданного бурным развитием технологии), и тренд, который не может остановить никакой, даже самый сильный, Центральный банк... Чтобы удерживать положительные коэффициенты, придётся спрятать от людей всё, что им нужно, и повысить цену. Тактику «искусственного дефицита», веками применяемую для таких случаев, сейчас гораздо труднее провести в жизнь, потому что из-за либерализации технологии создалась «коллаборативная экономика», которая обходит норму доходности». ^[129]

Вполне возможно, что мог существовать и другой мир. Просто слишком сложно оказалось его построить: помимо Швеции, Пиратская партия получила серьёзную поддержку только в одной-единственной стране — в Германии. ^[130] Там за несколько лет Партия зарегистрировала 30 000 членов, выигрывала выборы на государственном уровне в 2011 году и грозила посадить своих членов в Бундестаг.

Бранденбург с неодобрением наблюдал за подъёмом Пиратской партии Германии со своих аристократических высот во Фраунгофере. И Бернхард Грилл тоже. Хотя они уже не работали вместе, но мысли их двигались в одном направлении. Оба считали, что для экономики идея Пиратской партии — это цианистый калий. Если применить идеи «пиратов», то существующие соотношения инвестиций и доходов изменятся до неузнаваемости. В таком мире прибыль компаний вроде Microsoft и Adobe сократится

вдвое, а всякие Universal и Warner Music Group разорятся сразу. Музыканты, писатели и вообще вся творческая интеллигенция потеряют место на рынке и должны будут искать покровителей. А следующее поколение изобретателей, скорее всего, переквалифицируется в консультанты.

В каком-то смысле отцами Пиратской партии являются сами Бранденбург с Гриллом. Это же было их решением выпустить mp3-кодировщик в интернет в свободный доступ, что послужило катализатором золотого века нарушения авторских прав, что сделало их богатыми, а музыкальную индустрию сгубило на корню. Но то же самое решение послужило катализатором также политического процесса, который теперь угрожал их благосостоянию. Отсутствие дохода с программного обеспечения означало бы отсутствие дохода от лицензирования mp3. Отсутствие дохода от лицензирования mp3 означало бы, что германское государство недополучило бы сотни миллионов, а на месте белоснежного кампуса Илменау, где работает Бранденбург, до сих пор паслись бы коровы.

ГЛАВА 20

На следующий день после обыска в доме Гловер снова пошёл на работу. А что ему ещё оставалось делать? У него — запланированная смена, формальных обвинений в преступлении ему не предъявляли. Подъехав к КПП, он показал пропуск на транспортное средство, заехал, нашёл свободное место, поставил машину. Выходя из машины, он встретился со своим боссом, Робертом Бьюкененом.

На заводе Бьюкенен работал много лет на руководящей должности. Гловера он любил, считал работником способным и прилежным. Это он продвинул по службе Гловера, рабочего линии упаковки, и они вместе играли в пейнтбол. Сейчас, однако, явно что-то пошло не так. ФБР с Бьюкененом связалось, но само задержание происходило в пересменок, то есть сотни работников это всё видели.

«Делл, — сказал Бьюкенен, — не заходи на завод; мы с тобой друзья, но ты под следствием, и лучше тебе пойти домой, мне кажется». В тот день нога Гловера ступила на заводскую землю в последний раз — в течение недели его уволили. Докери тоже уволили, а спустя несколько недель — и Карен Барретт. DVD-бизнесу Гловера пришёл конец. ФБР конфисковало его компьютеры, DVD-«резак», жёсткие диски и PlayStation. Не взяли только сумку с ворованными компакт-дисками, потому что они ничего не стоили, даже как вещдоки уже были не нужны.

Беседа со спецагентом Питером Вю проходила тяжело. Гловер признался, что воровал с завода CD, риповал их и отсылал Kali. Вю «прессовал» его, пытаясь вытащить любую информацию про этого Kali. Гловер сообщал всякие разрозненные детали, которые ему самому удалось выяснить за все эти годы. Но Вю нужно было имя, а имени Kali, с которым он сотни раз говорил по телефону, Гловер не знал.

Но в тот же день Kali сам позвонил. Говорил живо, нервно.

«Это я, — сказал Kali. — Слышь, похоже, федералы до нас добрались». Вю предусмотрел возможность звонка и проинструктировал Гловера, что делать в таком случае: говорить так, как будто ничего не случилось. Гловер стоял перед выбором: «включить дурака», впутать Kali и пойти на сотрудничество с ФБР в обмен на смягчение наказания или предупредить Kali.

У Kali с Гловером история взаимоотношений была непростой. Много лет они общались анонимно, и никто в «Сцене» об этом не знал. Иногда они полагались друг на друга, Гловер ждал общения с Kali, временами даже думал, что они могли бы стать настоящими друзьями. В иное время Гловер видел, что Kali им манипулирует и изолирует его именно для того, чтобы иметь над ним полный контроль. Гловер, со своей стороны, беспрестанно подвергал опасности всю группу своим DVD-пиратством. А с утечкой «Graduation» просто совершил предательство. В общем, все эти отношения теперь сошлись к одному разговору. «Kali, — сказал Гловер, — ты опоздал. Меня замели вчера. Прикрывай лавочку». «Ок, я понял», — ответил Kali. «Спасибо тебе большое», — добавил он и повесил трубку.

В следующие несколько месяцев ФБР совершило еще несколько налётов. К Гловеру и Докери добавились Патрик Сондерс и Саймон Тай, которых «приняли» в Нью-Йорке.

Взяли 44-летнего Эдварда Мохана, радио-диджея из Балтиморы — он много лет состоял в группе RNS. Взяли 26-летнего Мэттью Чоу из Миссури-Сити, штат Техас — этот работал на низшем уровне, «риповал» диски по вторникам, а также придумал тот марихуанный листик, эмблему ASCII, которая украшала старые NFO группы. Взяли Ричарда Монтеджано, также известного как Rick-One, главу Old Skool Classics, которым Гловер слил «Graduation». Наконец, взяли они некоего мужчину, которого считали Kali, человека, чья деятельность стоила рекорд-индустрии десятки миллионов долларов и превратила RNS в самую изощрённую пиратскую операцию в истории. Это был Адил Р. Кассим, 29-летний американец индийского происхождения, IT-администратор, заядлый курильщик травы, любитель рэпа, проживавший в пригороде Лос-Анджелеса с мамой.

Стратегия расследования ФБР принесла свои результаты. Благодаря члену APC по имени J-Dawg, вышли на IP-адрес некоего Патрика Сондерса, известного Рейесу только как Da Live One. В ноябре 2006 года ФБР начало «прослушивать» его интернет-связь в Трое, Нью-Йорк. Поначалу слежка ничего не давала, поскольку по распоряжению Kali Сондерс шифровал все свои сообщения с помощью популярного шифровальщика Blowfish. Команда Вю попросила коллег-федералов, дешифровщиков, взломать этот код, но те сказали, что это невозможно. Тем не менее, Вю продолжал сидеть на прослушке следующие три месяца и дождался момента, когда, наконец, Сондерсу стало лень шифровать.

Хотя в Нью-Йорке Сондерс клубился все выходные, но всё же считал, что не должен забывать свои обязанности в RNS. Он подключился к своему компьютеру по удалённому доступу через виртуального клиента и обсудил с несколькими членами группы расписание ближайших утечек. Исходящий трафик его компьютера кодировался Blowfish, а входящий — нет, и теперь, в конце 2006 года, после пяти лет расследования, Вю впервые смог заглянуть в RNS-чат. Но победа его оказалась недолгой: не позднее, чем через месяц Kali закрыл группу. В этом смысле Kali выбрал почти идеальный период времени — Вю собрал информацию только чтобы привлечь одного Сондерса, и больше никого. Из-за царившей в чате анонимности Вю просто не знал, кого разрабатывать. И, на самом деле, он всё ещё не подозревал о существовании Гловера. Оставалось одно: трясти Сондерса. В начале февраля 2007 года ФБР наведальсь в квартиру в Трое. Поначалу Сондерс резко отрицал, что знает что-либо о группе. Но ордер на обыск позволял федералам конфисковать компьютер и отправить в город Куантико (Академию ФБР, — прим. пер.) для получения улики для суда. И они вскоре появились в виде расшифровки канала чата #RNS в последний день существования группы. Сентиментальный Сондерс сохранил его. Вю использовал этот материал как средство давления на Сондерса, и тот, напуганный перспективой пятилетнего срока в тюрьме, сломался. Да, он — один из самых идеологически мотивированных участников группы. Он выступает за свободное распространение программного обеспечения и считает, что копирайт — это давно устаревшее изобретение начала XVIII века. Но, как это часто бывает с интернетовским бахвальством, все эти убеждения рассыпались в прах, столкнувшись с грубой реальностью.

Напуганный тюрьмой, Сондерс для ФБР оказался столь же ценным приобретением, каким был когда-то для RNS. 5 марта, подписав соглашение о сотрудничестве со следствием в обмен на смягчение приговора, Сондерс целый день рассказывал Вю о

залогинившихся в последний день чата RNS. В тот день там «чатились» сорок ников. Сондерс рассказал всё, что знал про каждого из них. Иногда мало что мог рассказать: где примерно живёт юзер, сколько лет или просто какие-то незначительные детали биографии. Но Сондерс ощущал даже какую-то гордость, что, проведя тысячи часов в интернете с этими юзерами, он не знал ни одного настоящего имени. А страсть Докери постоянно менять ники, причём использовать имена прежних членов группы, всё запутала окончательно. Но всё равно у Вю появился материал, с которым можно работать. Он велел Сондерсу информировать его, если кто-нибудь из RNS попробует снова войти с ним в контакт, и, конечно, в апреле ему написал Гловер, который хотел войти в другую группу.

Сондерс, глядя на это сообщение, тоже оказался перед выбором. Он впервые общался с главным сокровищем группы, парнем настолько засекреченным, что его даже не упоминали в последнем чате. Он понял, что как только Вю получит этот IP-адрес, то вскрыет всю сеть. Любое действие его компьютера теперь отслеживалось, и на секунду Сондерс задумался: резко прервать беседу — разлогиниться или, может, вообще вырвать шнур из компьютера, таким образом послав сигнал держаться подальше юзеру, известному ему только как ADEG.

Но он поступил иначе. Он сдал IP-адрес фэбээровцам. И с этого дня IRC стала для Сондерса средством для предательства. Вю затребовал подписчиков Time Warner, и вскоре ему впервые на глаза попало имя Бенни Лайделла Гловера. Теперь всё стало просто. А если бы Гловер ушёл из пиратов, как он и собирался сделать в январе, возможно, его вообще никогда бы не поймали.

И Kali тоже оказался слишком жадным. Безымянные группы, которые он создавал после RNS, включали только самых надёжных друзей, но в их круг входил и Гловер, чей арестованный компьютер выдал логин домашнего сервера Kali. Так Вю получил второй IP-адрес Time Warner, через который вскоре вышел на личный аккаунт в Гранада-Хиллс, Калифорния, зарегистрированный на Билкиш Кассим — маму Адила.

В конце концов, Вю поймал Эдварда Мохана, Мэттью Чоу и Саймона Тая. Этих «замести» оказалось очень легко, поскольку они своих личностей никак не скрывали. Чоу, в частности, открыто сообщал о своём участии в группе RNS, которая, с его юридически неквалифицированной точки зрения — он сам это признавал — никаких законов не нарушала. Его Вю вычислил по адресу электронной почты, которым он поделился со всеми участниками группы: chow@mattchow.com.

Но общий ущерб разделился не одинаково. APC потеряла 18 человек, RNS — только шестерых. В своей настойчивой склонности к анонимности Kali оказался настоящим пророком, а его решение уничтожить группу пришло как раз вовремя. Себя он, наверное, не спас, но спас рядовых членов: «вторичных риповщиков», японских охотников за экспортом, британских журналистов, итальянских братьев Incubo, шведского оператора топового сайта Tank, фермера из Оклахомы KOSDK, гавайского аквариумиста Fish, Al_Carone, Navoc, Crash, Yeschat, Srilanka... Никого из них так никогда и не нашли.

Заявление Министерства юстиции по делу Гловера подчёркивало масштаб преступления. Свою позицию старший советник Джай Прабху объяснял тем, что RNS являлась преступной организацией, действовавшей в интересах своих членов. Он показывал, что вся экономика топовых сайтов была основа-на на постоянном нарушении

авторских прав, потому что члены группы получали доступ к материалам «по бартеру», таким образом сознательно нарушая закон. Он подчёркивал, как именно и почему RNS является преступным заговором:

Действуя не как кампания друзей, увлекающихся музыкой, группа действовала как бизнес не ради денежной прибыли, но ради доступа членов ко всем когда-либо существовавшим материалам, защищенным авторскими правами.

В обвинении он сформулировал свою мысль ещё чётче:

RNS была самой вездесущей и знаменитой пиратской интернет-группировкой в истории.

Этот вывод звучал как грубая лесть, но цифры его подтверждали. За И лет RNS слила 20 000 альбомов. Данные основаны на расследовании ФБР, внутренней базе RIAA и NFO-файлах группировки. Во всём этом царстве ужаса главным сокровищем, ключевым игроком был Гловер, это ФБР теперь хорошо понимало. Украденная им музыка сливалась на топовые сайты по всему миру, откуда попадала в частные трекеры, вроде Oink, и публичные, как Pirate Bay, LimeWire и Kazaa. Это именно с его mp3-файлов делались сотни миллионов, если не миллиарды копий. Учитывая лидирующую позицию компании Universal на рынке в то время, получается, что почти любой юзер в возрасте до 30 лет, у которого есть iPod, хранит в своём плеере файл Гловера. Гловер стал чумой для индустрии, героем для андеграунда и королём в «Сцене». Он — самый великий музыкальный пират всех времён и народов.

Гловер устроился работать в магазин Wal-Mart. Место непрестижное, с бонусами так себе, но, как всегда, он брался за любые сверхурочные. Месяцы, оставшиеся до суда, прожил он плохо. На нём висела ипотека и долг по кредитной карточке. Карен снова забеременела. Экономический спад уже явно усиливался. Но хоть работа была. В феврале 2009 года случилось неизбежное: Entertainment Distribution Company объявила себя банкротом. Завод в Кингс-Маунтин закрыли, сотни человек уволили, производственную линию продали в Латинскую Америку. Работники оформили пособие по безработице и ждали от будущего непонятно чего, как раз в то время, когда Америка переживала самый глубокий в своей новой истории экономический кризис. Гловеру запретили общаться с бывшими коллегами, так что о закрытии завода он узнал через вторые руки.

9 сентября 2009 года Гловер сдался федералам в суде восточной Вирджинии. Ему предъявили обвинение в одном преступлении: заговор с целью нарушения авторских прав. Месяц спустя он признал себя виновным. Решиться признать себя виновным оказалось сложно, но Гловер думал, что его шансы на оправдание невелики. Четырнадцать лет спустя после подписания им расписки для PolyGram «Нетерпимость к воровству», эту расписку признали в суде в качестве доказательства. Докери, любитель поболтать, рассказал Вю всё. Компьютеры и жёсткие диски Гловера содержали массу улики. В результате «Операции: фастлинк» признали виновными всех. Сотни обвинительных приговоров получились в результате соглашения обвиняемого о

признании вины, а максимальный срок для нарушителей авторских прав составил пять лет тюремного заключения. Те немногие, кто пытались бороться, проиграли.

Когда ему предъявляли обвинение в суде в Вирджинии, Гловер впервые в жизни увидел Адила Кассима. Только взглянув, он сразу понял: это Kali. Кассим — скромный, чисто выбритый, с короткой стрижкой. Одет в со вкусом подобранный пиджак и спокойный галстук. Коренастый, с заметным животиком. Кожа почти такая же тёмная, как у Гловера.

В супермаркете узнали о суде и тут же уволили Гловера. Так он стал чёрным безработным, обвиняемым в совершении уголовного преступления, беззащитный посреди самого серьёзного экономического кризиса последних семидесяти лет. Впервые в жизни он стал волноваться из-за денег. Они для Гловера всегда были сущностью проходящей, всегда быстро обменивались на что-то полезное вроде воздухозаборника на капот. Теперь, лишившись работы и ожидая пачки счетов из суда, он переосмыслил свою расточительность. Он очень нуждался в деньгах, и, хотя понимал, что тюрьмы не избежать, подозревал, что срок скостят, если сотрудничать. В такой отчаянной ситуации он решил свидетельствовать против Кассима.

В такой помощи ФБР нуждалось. Конечно, Кассим соответствовал представлениям Гловера о том, как может выглядеть Kali. Южноазиатское происхождение, курит траву, живёт с мамой в Калифорнии. Патрик Сондерс тоже независимо, по крупицам собрал эти детали и даже заметил, что у него с Kali дни рождения рядом — они просто отмечали их в сети. То есть они ровесники. По документам у Кассима с Сондерсом разница менее чем в две недели. Как и многие влиятельные члены «Сцены», и Кассим, и Сондерс принадлежали к первокурсникам 1997 года (я, кстати, тоже).

Но это всё были случайные улики. Под такое описание тысяча человек подойдёт. В результате налёта на Гранада-Хиллс в 2007 году Кассим и его мать оказались в наручниках, но при обыске, на который существовал ордер, ничего особенного не нашли. Единственный компьютер, который обнаружили федералы — ноутбук без какой-либо криминальной информации. По ходу обыска наткнулись на марихуану и кальян, но дело шить не из чего. В разговоре с Вью Кассим почти ничего не сказал. И единственный из захваченных членов RNS, он не признался в том, что состоит в группе.

Гловер заподозрил, что Кассим выбросил все доказательства после их разговора. Но если так, то от всего избавиться ему точно не удалось. На записанной CD-болванке, найденной в его комнате, ФБР обнаружило резюме, а в его «Свойствах» Microsoft автоматически добавил имя создателя документа — Kali. К тому же абонентский отчёт показывал, что Деллу Гловеру он звонил сотни раз, а в его мобильнике хранился номер мобильника Гловера. Правда, в списке контактов тот был указан только как «D.».^[131]

Кассим продолжал настаивать на своей невинности. Поскольку он никак не объяснил, зачем звонил Гловеру, то позже его адвокат утверждал, что одного только CD недостаточно, чтобы связать этого нереального компьютерного Kali с живым человеком по имени Адил Кассим. И хотя FTP-логины у Гловера показывали, что пиратский материал загружается по IP-адресу, зарегистрированному на мать Кассима, невозможно доказать, что это делал именно он, потому что теоретически это мог делать кто угодно. Но, в конце концов, федералы достали его беспроводной роутер, и оказалось, что он даже паролем не защищен. Кассим пользовался той же «незащищённой беспроводной»

защитой, о которой Гловер говорил с Kali по телефону.

Мэттью Чоу тоже сопротивлялся. Даже федералы признали, что его участие в RNS было минимальным. Он уже много лет назад перестал быть активным членом, а та музыка, которую он сливал, приобреталась им на CD в магазине совершенно законным образом. Главное, что сделал Чоу для RNS — это эмблему листика марихуаны ASCII, ту, что использовалась в старой NFO группы. А это, в общем-то, не могло служить доказательством участия в групповом преступлении. Тем не менее, дело на него оказалось серьёзным. Ещё при первом общении с ФБР он подписал показания, в которых признаётся, что являлся членом группы.

Оба дела передали в суд. Интересы Кассима в суде представлял специализировавшийся на хакерских делах Доминго Ривера, который сам себя окрестил «Адвокатом интернета». Для адвоката Ривера обладал необыкновенно глубокими техническими познаниями: он служил в морском флоте США в качестве инженера-программиста, позже работал специалистом по кибернетической безопасности в Министерстве внутренней безопасности США. Он уже несколько раз выстраивал линию защиты, отталкиваясь от незащищённого беспроводного соединения, и количество его оправданных клиентов внушало доверие.

Чоу сам нанял адвокатов — двух парней из Хьюстона по имени Джордж Мёрфи и Терри Йейтс.^[132] В преступном мире Техаса Мёрфи и Йейтс были просто легендами — их уважали и за харизму, и за необычные методы работы. Йейтс, например, очень круто воздействовал на жюри присяжных. Он — такой вечный житель Хьюстона с ослепительной улыбкой и приятным медленным тexasским произношением. Йейтс и Мёрфи сразу решили, что юрисдикцию дела надо перенести из Вирджинии. Утверждение ФБР о том, что микросекундного электронного импульса достаточно для установления юрисдикции, их не убедило. Федеральный судья с их доводом согласился, и дело перенесли в Хьюстон. Хотя оба адвоката не умели программировать и впервые взяли за дело о нарушении интеллектуальной собственности, теперь они играли на родной земле.

Во время отбора присяжных сторона обвинения отводила всех, кто когда-либо загружал музыку из интернета, пусть даже легально. Ривера, Мёрфи и Йейтс таких тоже отметали. То есть в жюри присяжных не попал ни один человек моложе сорока лет. Самое важное в истории американского уголовного правосудия дело о музыкальном пиратстве решалось особенной группой тexasцев средних лет, которые всё ещё жили в эпоху компакт-дисков.

Слушания начались 15 марта 2010 года в федеральном суде города Хьюстон. Выступление Гловера как свидетеля получилось очень слабым»^[133]

Хотя он и был уверен, что Кассим и есть Kali, но, когда Ривера его передопросил, он вынужден был признать, что никаких конкретных доказательств у него нет. Он мог его узнать по голосу, но Кассим не выступал в суде в соответствии с Пятой поправкой к Конституции США, которая разрешает гражданину не свидетельствовать против себя. Ривера её обратил в свою пользу. Странное дело: ФБР не представило записей с голосом Кассима, а тот за пять дней процесса не вымолвил ни слова.^[134] Следующим пошёл Сондерс. Он тоже слабо выступил. Знал ещё меньше Гловера. Он тоже никак не сумел связать Кассима с Kali, с которым он, кстати, даже никогда по телефону не разговаривал. В ходе показаний Ривера выложил свой аргумент «незащищённого беспроводного», что

Сондерс счёл полной ерундой. Они принялись спорить, как два компьютерных «ботана», и развели такой «срач» насчёт определения владельцев IP-адресов, что судья приказал им успокоиться.

После своего неудачного начала Гловер занервничал. Он всё ещё пребывал в уверенности, что Кассим и есть Kali, но уже сомневался, что жюри присяжных в это поверит. Может, Кассим реально сумеет выиграть дело? А если так, то, может, и Гловер мог выиграть? Видимо, зря он решил признать себя виновным — от этого признания теперь никак не откажешься, и зря согласился свидетельствовать.

Суд продолжался ещё четыре дня. Атторней Министерства Юстиции Тайлер Ньюби, один из заместителей Прабху, вызвал в суд ещё дюжину свидетелей, включая Питера Вю. В качестве доказательства приводил многие страницы залогиненных на сервере. Представил список слитых компакт-дисков. Представил отчёты телефонной компании, из которых следовало, что Гловер звонил на мобильник Кассиму сотни раз, и что это тот же самый мобильник, который был у Кассима на момент ареста. Ривера всё время оспаривал все эти доказательства, однако не мог дать убедительного ответа на некоторые вопросы вроде такого: а зачем, собственно, Адил Кассим поддерживал отношения на расстоянии с неким упаковщиком CD на заводе?

Суд завершился 19 марта. Присяжные совещались пять часов и вынесли вердикт: Кассим невиновен. Из сотен судебных процессов, начавшихся в результате «Операции: фастлинк», этот приговор стал первым оправдательным. Гловеру просто не ве-рилось, что он сядет, а Кассима освободят. И вся его невиновность основывается на беспроводном роутере.

Гловер сильно разозлился. Не на Кассима, на себя. Не стоило ему подписывать сделку. Не стоило ни в коем случае разговаривать с федералами. Стоило нанять хорошего адвоката. Надо было рискнуть. Линия защиты по «незащищённому беспроводному» принесла отличный результат.

Она принесла? В конце концов, судили не только Кассима, и Мэттью Чоу тоже оправдали, хотя тот сам признался, что состоял в группе. А если и Чоу невиновен, то это значит, что присяжные обратили внимание на ещё что-то, помимо незащищённого роутера. Даже хотя Ривера и Сондерс спорили о тонкостях определения IP-адресов, Иейтс и Мёрфи пошли совершенно другим путём. Они не хотели грузить присяжных всякой технической болтовнёй и вместо этого остановились на формулировке юридического термина «заговор». Нормальные заговорщики от своих действий получают определённую выгоду, а в случае Чоу никакой выгоды нет. Не существует никаких доказательств, что участие в RNS принесло ему какие-либо деньги. На самом деле он деньги тратил: сам покупал компакт-диски. И что конкретно он за это получал? Пиратские фильмы, которые в большинстве случаев и так везде лежали бесплатно? Иейтс разъяснил присяжным, что ни в каком заговоре Чоу не участвовал, он просто тусовался в сети с друзьями.

И это оказалось эффективным доводом. В разговорах после суда несколько присяжных сказали, что хотя они и понимали вероятную вину подсудимых, но они были совершенно не согласны с жестокостью грядущего наказания, поэтому решили смягчить приговор. Юридическим языком такое называется «нуллификация». Нуллификация обозначает одну необычную тонкость американской правовой системы, и тонкость эту

прокуроры и судьи стараются не афишировать. Нуллификация — это такая прерогатива присяжных, когда они, признавая доказательства, отменяют закон, который считают несправедливым. И вот именно это стало причиной оправдательного приговора Чоу и, похоже, для Кассима тоже.

Более десяти лет Rabid Neurosis копали ходы в сеть поставок индустрии. Они прочёсывали eBay в поисках промо-дисков. Они подкупали диджеев на радио и работников магазинов. Они запускали своих «кротов» на склады, телевидение, студии. Они даже на заводы пробрались. В год они сливали по 3000 альбомов всех стилей и направлений. Во всём мире существовала их сеть из агентов, проникающих в тыл противника, и распространителей. В тёмных уголках интернета они «ныкали» свои трофеи, защищая их кодом, который невозможно взломать. Пять лет команда экспертов ФБР и небольшая армия частных детективов пытались проникнуть в группу — ничего не вышло. Пираты нанесли рекорд-индустрии серьёзный ущерб, измеряемый во многих миллионах долларов.

Но 19 марта 2010 года присяжные суда штата Техас, которых специально отобрали из неподвинутых пользователей, решили, что законы, которые запрещают пиратство, соблюдать не обязательно.

ЭПИЛОГ

Через полгода после суда над Адилом Кассимом я впервые встретился с Карлхайнцем Бранденбургом лично. В то время ему было 53 года. Седая борода выделяла его, делаю похожим на какого-то странного волшебника. Он продолжал работать директором в фраунгоферовском Институте цифровых медиатехнологий в Ильменау, где считался таким добрым покровителем. Студенты о нём отзывались с восторгом. Своих детей у него не было, единственное чадо — это mp3.

С развитием сервисов интернет-стриминга вроде Spotify смерть mp3 не за горами. Дитер Зайтцер, научный руководитель диссертации Бранденбурга, ещё 30 лет назад предвидел эти перемены. Он с самого начала рассматривал mp3 как средство стриминга, а не сохранения данных. Но в Spotify используется не формат mp3, а его альтернатива — не требующий лицензии, открытый Ogg.

Бранденбург и Грилл давно подозревали Ogg в воровстве их запатентованных технологий, но тем патентам уже более 20 лет, так что их срок действия истекает. Технология сейчас бесплатная. Это музыка денег стоит.

Но Бранденбург вряд ли на что-то жалуется: он по всем меркам богат и успешен. Плоды его озарений можно найти везде, где продаётся электроника. И предок всего этого — плеер на пять песен MPMan, заказанный много лет назад Saehan International. У Бранденбурга такой до сих пор сохранился. Правда, он уже в нерабочем состоянии: батарея давно испортилась и ни в одном современном компьютере нет 20-пинового разъёма для передачи файлов. Но почему-то Бранденбург, человек «совершенно не сентиментальный» насчёт технологии, его всё ещё не выбросил.

Дагу Моррису тоже повезло. В той «орлянке» с Джемом Зи он выиграл, сэкономив компании Universal миллион баксов. Но после альбома «The Blueprint 3» у Джея Зи начался новый взлёт карьеры. Продажи альбома немолодого уже рэпера значительно превзошли все ожидания, и к концу 2010 года именно Шон Картер вышел победителем.

Vivendi решила ускорить процесс выхода на пенсию, и в начале 2011 года Морриса с должности генерального директора Universal Music Group перевели на позицию советника с очень ограниченным кругом ответственности.

За двадцать лет работы на Warner, Seagram и Vivendi Моррис заработал более 200 миллионов долларов. Даже в последний год, при полном крушении музыкальной индустрии, он «поднял» больше десяти миллионов баксов. Можно ли сказать, что ему платили слишком много? Возможно. Корпоративные отчёты показывают, что Люсьен Гренж, его воспитанник и преемник на посту генерального директора Universal Music Group, зарабатывал только половину от этой суммы. Но с другой стороны, может быть, и не слишком много, раз услуги Морриса оставались крайне востребованными. Прямо как эхо его давнишнего увольнения из Time Warner в 1995 году, неугомонного Морриса теперь так же почти сразу купили конкуренты. Он стал генеральным директором в Sony Music Entertainment. 72-летний Моррис, сам признававший свою техническую отсталость, будет заниматься артистами и репертуаром компании в новом веке. В конце того же года Universal поглотил другого мейджора — британский музыкальный

конгломерат EMI (часть каталога EMI отошла Universal, но часть — Warner, — прим. пер.). Таким образом, Большая Четвёрка превратилась в Большую Тройку: 80 процентов индустрии звукозаписи оказались под Universal Music Group, Warner Music Group и Sony Music Entertainment. Всеми ими Моррис успел поруководить в разное время.

Поскольку артисты и лейблы искали новые способы получения прибыли, то возрастала важность вирусных роликов, авторских прав, сервисов стриминга и системы фестивалей. В 2011 году, впервые с момента изобретения фонографа, американцы потратили больше денег на живую музыку, чем на записанную. В 2012 году продажи музыки в «цифре» в Северной Америке превысили продажи компакт-дисков. В 2013 году доходы от подписок и стриминга с рекламой впервые превысили один миллиард долларов.

Творческие индустрии боролись на рынке лицензий для стриминговых медиа. Apple купила Beats, заплатив Доктору Дре и Джимми Айовину по полмиллиарда долларов каждому. Появился Google Play. Удвоенный рост показали Spotify, Rhapsody, Deezer, Rdio и Pandora. Шли войны за покупку для стриминга каталогов The Beatles и Led Zeppelin. Лидировал Vevo, набиравший в месяц по пять миллиардов просмотров и до сих пор растущий на 50 процентов в год. Моррис теперь понимал, что вот именно за это, не за что-то другое, его имя и останется в истории.

Но стриминг не решил всех проблем, да и не мог. Стриминговые платформы перманентно теряли деньги: они платили огромные суммы за лицензии, чтобы привлечь первичных клиентов, при этом артисты с миллионами прослушиваний получали в итоге чеки на пару-тройку сотен долларов. В 2013 году, при в общем радостной экономической картине, общие доходы рекорд-индустрии снова упали на сей раз на самый низший уровень за три десятка лет. Исследования показали, что новые подписчики Spotify перестали скачивать пиратку более или менее полностью. Но они и альбомы покупать перестали. Лейблы теперь вели изматывающую войну на два фронта: со стриминг-сервисами по одну сторону и пиратами по другую.

Артисты принялись экспериментировать. Леди Гага продала миллион альбомов за неделю, установив на свой «Born This Way» цену в 99 центов. Бейонсе эксклюзивно через Apple выпустила совершенно неожиданный «визуальный» альбом-эпоним, где к каждой песне прикручен видеоклип. Том Йорк (Radiohead) убрал все свои работы со Spotify, а альбом «Tomorrow's Modern Boxes» выложил на BitTorrent. Тейлор Свифт тоже изъяла свои записи, а потом сумела за месяц продать почти два миллиона экземпляров своего альбома «1989», из которых большую часть — на компакт-дисках в мегасторах.

Розничная торговля дисками по-прежнему провоцировала утечки, но индустрия уже действовала гораздо более предусмотрительно. Канье Уэст много лет служил излюбленной мишенью для RNS. В 2011 году он нанёс ответный удар. Журнал *Billboard* подробно рассказал о «почти военной операции», которую Канье спланировал, дабы защитить свой альбом-коллаборацию «Watch the Throne». ^[135] Чтобы он не утёк, жёсткие диски с «мастерами» хранились в специальных ящиках Pelican, и ящики эти никогда не ускользали от взоров студийных звукоинженеров. Открывались ящики только биометрическим сканированием, а готовые «мастера» отвозились на заводы под тщательным надзором. В результате пираты получили альбом только в очередной вторник, в день начала продаж в магазинах.

Конечно, самым простым способом избежать утечек было бы вовсе отказаться от компакт-дисков. Но даже в 2013 году, после 17 лет психоакустической неразберихи, индустрия не могла себе такого позволить, потому что в США более трети её доходов шли от продаж физических носителей, а в глобальном масштабе — более половины. Последний в США крупный завод по производству компакт-дисков находился в Терре-Хот, штат Индиана, и индустрия всё ещё рассчитывала на него. Когда диски доставляются в магазины, то сеть распространения уже невозможно контролировать — она слишком разветвлённая. Новые «сценические» группы вроде CMS, MOD и CR мечтали о короне RNS. Ни одной из них не удалось даже близко достигнуть величия RNS, и музыкальная «Сцена» начала хиреть.

Адил Кассим устроился работать IT-администратором и съехал от мамы. Опасаясь гражданского иска от RIAA, он отказывался общаться с прессой. Через своего адвоката Димонго Ривера он продолжал делать заявления, что не имеет отношения к интернет-персонажу «Kali». Его доверенное лицо, Мэттью Чоу, так же отказывался общаться с прессой и даже удалил свой профиль на фейсбуке. Информатор Патрик Сондерс тюрьмы избежал, получил условно и, в конце концов, устроился работать помощником юриста. [136] Саймона Тая, в прошлом координатора «риповщиков» RNS, в преступлении так и не обвинили. [137] Тони Докери недолго отсидел в тюрьме, после чего устроился в ночную смену в мотель Шелби Super 8. Брюс Хакфелдт и Джейкоб Сталер, пираты APC из Айовы, получили условные сроки и занялись тяжёлой атлетикой.

Алан Эллис продолжал жить затворником. После суда над Oink он не дал ни одного интервью, а все следы его пребывания в интернете исчезли. У меня не получалось выяснить, где он сейчас работает и живёт. В конце концов, после нескольких месяцев стараний, я, наконец, получил от него единственное письмо про его историю с Oink: «Это часть моей жизни, которая, к счастью, в прошлом».

И, наконец, Делл Гловер. В марте 2010 года его отправили в нестрогую тюрьму, где ему надлежало отсидеть три месяца. «Федеральный отель» оказался сносным — скорее тоска, чем ад — в июне Гловер вышел на свободу. Ему запретили общаться с бывшими сообщниками: так закончилась их с Докери дружба. Поскольку он всё ещё находился на условно-досрочном, то волновался, сумеет ли найти работу. Но вскоре Гловер, мужик пробивной, устроился устанавливать решётки на грузовики на фабрику Freightliner в Кливленде, Северная Каролина.

Мы с ним познакомились в 2012 году. Он, вернувшись из тюрьмы, стал качать железо и в зал ходил чётко по расписанию. Набрал двадцать фунтов мышцами. Но хотя его тело стало большим и грозным, судя по старым фотографиям, лицо его теперь расслабилось. Когда он вспоминал прошлое, то иногда ухмылялся по-старому, но эта ухмылка вскоре сменялась отечески нежным выражением. Мне кажется, он вообще так и не понял, на какой риск шёл, занимаясь пиратством. Ему просто что-то было нужно, и он этого добивался. Как бы то ни было, но общение с американской системой исполнения наказаний для него бесследно не прошло. Так, когда он рассказывал какие-то смачные подробности из этой истории, он подходил к окну, отодвигал занавеску и осматривал квартал — как будто там федералы, которые снова ждут его промаха.

К концу года он задумался: а нет ли какого другого способа зарабатывать деньги, полегче, чем смена в 16 часов на конвейере? Капитал теперь глобальный, перемещается

от Нью-Йорка до Монреаля, в Париж и Японию. А работа застряла на местном уровне, в городе Шелби, штат Северная Каролина, и вот эта географическая разобщённость, как Гловер начал понимать, и создаёт неравенство. Он записался в вечернюю школу с целью получить степень бакалавра информационных технологий. Работать стал меньше, жизнь стала стабильнее. Регулярно посещал службы в баптистской церкви. Navigator свой продал с колпаками и всеми делами. Покупателя нашёл на Craigslist.

Правда, подработку сорокалетний Гловер не оставлял, называя себя «жестянщиком». За небольшие деньги делал простенький ремонт компьютеров, ставил друзьям программы, пожилым — беспроводные роутеры (обязательно с паролем). Форматировал «харды» и переустанавливал подвисшие операционные системы. За двадцать баксов мог взломать iPhone.

Подработка продвинулась и до оптических дисков. Если у вас не работал Xbox, PlayStation, Wii или Blue-ray-плеер, то вы звали Гловера, который починял их за небольшую денежку. Обычно кто-то ставил один диск поверх другого в дисковом или же лазер перегорал, то есть весь этот простейший ремонт требовал только отвёртку и запчасти. Ну, то есть сломанный CD-плеер он бы тоже починил.

По мере развития технологий все эти приборы оставались в прошлом. Любовь Гловера к устаревшей технике и мне близка — стараясь сохранить свою фонотеку, я не выбросил ни одного жёсткого диска. С 1997 года их накопилось девять штук, а каждый последующий — ровно в два раза вместительней, чем предыдущий. Самый ранний, всего на два гига, хранил самые первые мои пиратские файлы. А вообще на всех дисках у меня более 100 000 mp3.

На то, чтобы собрать все эти файлы, у меня ушло 17 лет. Потом появился облачный сервис, и вся эта фонотека лишилась смысла. К тому же страсть накопительства иссякла, заниматься этой фонотекой с каждым годом становилось всё труднее, а старые диски уже просто переставали работать с новыми системами. Наконец, я сдался: купил подписку на Spotify и, взглянув в глаза реальности, сказал себе, что весь этот мой музыкальный архив — это просто свалка медленно размагничивающегося дерьма.

Как я избавился от неё? Погуглил «уничтожение жестких дисков сервисы» и вскоре уже привёз диски в полиэтиленовом пакете на некий склад в Куинсе.^[138] Я рассчитывал, что заплачу какие-то деньги, но мастер сказал, что такую ерунду он и бесплатно сделает. Мы прошли через весь склад, который арендовали множество фирм, в конец помещения, где была небольшая выгородка за сеткой-рабицей. Там мастер надел защитные очки и взял пневматический строительный пистолет. Потом он брал жёсткий диск из моего пакета, клал на верстак и делал полдюжины пробойн. Закончив, подносил пробитый диск к уху и тряс, чтобы по характерному шороху понять, что магнитный диск разбит. Так постепенно он перебил все мои диски, пока в пакете ничего не осталось. Закончив, он взял диски и бросил их мусорный контейнер, где уже валялись тысячи таких же «хардов».

ОБ ИСТОЧНИКАХ

Методу расследования меня научил один частный детектив. Он говорил так: «Начинаешь с документа. Потом показываешь этот документ людям и спрашиваешь их о нём. И повторяешь эти действия до тех пор, пока у тебя не закончатся либо люди, либо документы». Начав с интервью для электронного журнала *Affinity*, цитаты из которого есть в этой книге, и потом в течение четырёх лет повторяя процесс, как советовал тот детектив, я нашёл десятки людей и десятки тысяч документов. Полный их каталог займёт множество страниц, выдержки приводились на протяжении всей этой книги. Главные интервью для этой книги дали Карлхайнц Бранденбург, Роберт Бьюкенен, Брэд Баклс, Леонардо Кьярильоне, Эрнс Эберляйн, Кит П. Эллисон, Френк Фоти, Харви Геллер, Бенни Лайделл Гловер, Бенни Гловер-младший, Лоретта Гловер, Лейн Грант, Том Грассо, Бернхард Грилл, Брюс Хэк, Юрген Херре, Брюс Хакфелдт, Джеймс Джонстон, Ларри Кенсуил, Карлос Линарес, Анри Линде, Даг Моррис, Джордж Мёрфи, Тайлер Ньюби, Харальд Попп, Эйлин Ричардсон, Доминго Ривера, Хилари Розен, Джонни Райан, Патрик Сондерс, Дитер Зайтцер, Джейкоб Сталер, Алекс Стейн, Саймон Тай, Стив Ван Бюрен, Терри Йейтс и Элизабет Янг.

Список документов гораздо обширнее. К годовым отчётам Fraunhofer IIS добавлены собственные учётные записи Института, в частности — вебсайт, посвящённый истории создания mp3, на котором есть короткие видео с интервью всех первых членов команды разработчиков. Ещё один исторический взгляд на mp3 — от Telos Systems, а «официальная» история этого формата дополнена отчётами и пресс-релизами от MPEG, ISO, AES и разных патентных организаций, причём самым важным в исследовании стал MPEG-архив Леонардо Кьярильоне на Chiarglione.net. Ранние демонстрационные версии L3Enc, Winplay3 и других ушедший в историю программ середины 90-х нашлись на разных андеграундных сайтах (не один раз оказывалось, что из пиратов получают самые лучшие архивариусы).

Информация о природе и структуре «Сцены» взялась по большей части из судебных документов, протоколов и доказательств, представленных Минюстом во время слушаний, собранных на разные warez-группы, в частности RNS, APC и RiSC-ISO. К этому добавлено сильно отредактированное дело ФБР на Патрика Сондерса, оно получено самим Сондерсом в соответствии с Актом о свободе информации. Протоколам суда соответствует, а иногда их и превосходит «чёрная бухгалтерия» самой «Сцены». Многочисленные сайты для проверки плагиата/дубликатов и утёкшие базы данных предоставили миллионы NFO-файлов, но только после того, как Тони Седерберг создал Srrdb.com, они все оказались на одном ресурсе. Также бесценными оказались неустанные труды других интернет-историков, в частности, Джейсона Скотта и всей команды Internet Archive.

Жизнеописание Делла Гловера основано на десяти интервью, которые я брал у него по телефону или лично на протяжении трёх лет. Я подкрепил детали его истории старыми фотографиями, показаниями в суде, доказательствами Минюста, письмами поддержки от родных, друзей и соседей, постами в фейсбуке, корпоративными отчётами

Vivendi Universal и Glenayre, протоколами арестов от шерифа округа Кливленд и личным посещением завода в Кингс-Маунтин. Подробности о утёрших CD сравнивались с NFO-файлами RNS и по возможности сверялись с физическими доказательствами — самими дисками, которые Гловер до сих пор хранит.

История взлёта и падения сайта Oink's Pink Palace написана почти полностью на основании моего собственного опыта: я был активным юзером сайта, а также и других андеграундных трекеров (всё только для моего исследования, конечно). То, что я сам знал, подкрепил доказательствами, показаниями и судебными документами по делам о европейских торрентах, в частности делом Алана Эллиса в Великобритании и основателей Pirate Bay в Швеции. Историческая информация об этих сайтах также взята из совершенно потрясающих репортажей на torrentfreak.com, а несколько документальных фильмов, в частности TPB: AFK, помогли мне сформировать моё понимание этого мира.

Детали взлётов и падений музыкальной индустрии описаны на основании цифр продаж *Billboard*, RIAA и IFPI, плюс корпоративных данных Warner Music Group (в различных инкарнациях), MCA, Seagram, Apple, Sony и Vivendi Universal за несколько десятилетий. Ещё один взгляд на события — из анализа индустрии, произведённого Bain&Company, Nielsen Company, Institute for Policy Innovation, Townsend-Greenspan & Co и ныне несуществующим U.S. Office of Technology Assessment. Информация о нарушениях в музыкальной индустрии — взятки, установление цены на диски и т. п. — получена от Федеральной комиссии по торговле и из офиса Генпрокурора штата Нью-Йорк. Информация о структуре RIAA, её финансировании и принятии решений — из открытых налоговых документов, интервью, показаний в суде и доказательствах, представленных на многочисленных гражданских судебных процессах. О жизни музыкантов я узнавал из многочисленных профессиональных публикаций и видеоматериалов. Хотелось бы особо похвалить документальный фильм Адама Бхала Луга о Лил Уэйне, «The Carter» (2009).

Информация о карьере, заработках и имуществе Дага Морриса — из корпоративных документов и открытых отчётов, плюс из его собственных выступлений разных лет. В частности — выступление в 2007 году на PBS' CEO Exchange и его важная лекция 2013 года в Бизнес-школе Оксфорда. Контекст также обеспечили фотоматериалы агентства Getty Images — 2 203 снимка Морриса на вечеринках, а также его выступление в Конгрессе в защиту текстов песен в стиле рэп. Естественно, головокружительная карьера Морриса привлекала внимание прессы, о нём много писали, так что тут я обязан работе других журналистов, особенно в отношении бешеной реорганизации музыкальной индустрии в 1995 году. Хотя я по мере возможности старался дополнять их труды собственными изысканиями, но оригинальных репортажей своего времени ничем не заменить. Конкретно, я воспользовался публикациями Джеймса Бейтса, Конни Брука, Дэна Чернаса, Фредерика Деннена, Фреда Гудмена, Роберта Гринфилда, Уолтера Айзексона, Стива Ноппера, Марка Ландлера, Джозефа Менна, Сета Мнукина и Чака Филлипса. Чем больше я изучал жизнь Морриса, тем больше меня впечатляли хватка и навыки расследования «старой гвардии» газетных и журнальных репортёров. Давайте поддерживать эту традицию.

БЛАГОДАРНОСТИ

Эту книгу я писал почти пять лет, и список тех, кто помогал мне, очень длинный. Меня поддерживали и направляли несколько профессоров Школы журналистики Колумбийского университета, в частности Сэм Фридман, Келли Макмастерс, Кристен Ломбарди, Джон Беннет и члены Lynton Fellowship. Моя особая благодарность — Джиму Минцу и Шейле Коронел, которые преподали мне лучшие уроки.

Журналистика — это работа с полным погружением в материал, а мои источники были удивительно отзывчивы и добры. Карлхайнц Бранденбург в Ильменау — просто верх гостеприимства. Как и Бернхард Грилл в Эрлангене. Во Франунгофере Маттиас Розе и Сусанна Ротенбергер организовали мне полдюжины интервью, а ещё помогли вытащить из канавы взятую мной напрокат машину. В Sony Даг Моррис щедро делился своими мыслями и временем, так же как Джули Суидлер и Лиз Янг.

В Нью-Йорке бесценной информацией меня снабжали Патрик Сондерс и Саймон Тай. И, наконец, более всех мне хочется поблагодарить Делла Гловера за то, что своей удивительной историей он поделился с миром.

Никогда не забуду тот день — это ещё был мой день рождения по счастливому совпадению — когда мой агент Крис Перрис-Лемб вытащил мою рукопись из пачки бумаг и сказал, что её, в общем, напечатать можно бы. Я был тогда писателем никому не известным, безо всяких премий и призов, в 34 года попытался сделать побочную карьеру, не имея ни трибуны, ни имени, ни опубликованных книг.

Но Крис решил — может, головой ударился, не знаю — что новым его клиентом буду я, и это решение изменило мою жизнь. Без его делового чутья и редакторской помощи книга бы не получилась. Прошу читателя простить этот елей в духе Рода Тидуэлла (чрезвычайно болтливый спортсмен-резонёр из фильма Камерона Кроу «Джерри Макгуайер» (1996), за роль которого актёр Куба Гьюдинг-младший получил «Оскара», — прим. пер.), но он правда настолько прекрасен. И столь же хороши Уилл Робертс, Энди Кифер, Ребекка Гарднер и вся команда Gernet Company.

С издателем мне тоже повезло. Аллисон Лорентцен из Viking Press сперва очень сильно рискнула, поставив на меня, а позже милостиво посвятила все свои выходные мне, читающему рукопись вслух только ради того, чтобы мой невроз успокоился. Она — прекрасный редактор. Другие люди из команды Viking тоже прекрасны: Диего Нунес, Мин Ли, Джейсон Рамирес, Николас Ловеккьо, Лидия Хёрт, Сара Дженет, Линдзи Преветт, Уитни Пилинг, Андреа Шульц, Брайан Тарт, Клер Феррано и Кэтрин Бойд.

По другую сторону океана, в издательстве Bodley Head, работали потрясающие люди Стюарт Уильямс, Ванесса Милтон, Керсти Хоуарт, Джо Пикеринг, Дэвид Бонд и Джеймс Пол Джонс (особенно мне понравилась читка британских дел, давайте повторим как-нибудь). Конечно, не могу забыть фактчекеров Джилл Малтер и Дакуса Томпсона, которым пришлось пробираться через тысячи страниц заметок и напоминать мне время от времени, что нет, столица Северной Каролины — это не Шарлотта. Дополнительную работу по проверке фактов провёл Лев Мендес из The New Yorker, редакторы которого, Уиллинг Дэвидсон и Дэвид Ремник, любезно опубликовали отрывок этой книги.

Дружить с писателем непросто. Друг из писателя, строго говоря, дерьмовый. Поэтому я хотел бы прилюдно выразить признательность близким людям, которые годами слушали (ну, или делали вид, что слушают) мои жалобы насчёт этого проекта. Это Робин Респот, Дастин Киммел, Джош Моргенстерн, Дэвид Граффундер, Эллиот Росс, Брайан и Кимберли Барбер, Лора Гриффин, Дэрил Стейн, Дан Д'Аддарио, Пит Битти, Брайан Джойнер, Лиса Кингери, Дэн Дюрей, Брайан и Кристи Бёрлингем, Бернардо де Соуса э Сильва, Лорен и Руи Мескита, Джейми Робертс, Беверли Лианг, Атосса Абрахамиан и Джихае Хонг. Супер-спасибо моему духовному брату Дэниелу Кингери за почти два десятка лет дружбы и любви. Супер-супер спасибо Аманде Уирт, без чьего терпения, доброты и поддержки эта книга никогда не была бы написана.

Наконец, моя семья. Здесь мне повезло больше всех. Мой отец, Леонард Уитт, сам много лет работал журналистом и меня подталкивал писать. Моя мама, Дайана Уитт, библиотекарь по образованию, она даже составила алфавитный указатель для этой книги. Но именно сестра Эмили Уитт показала мне, что всё это возможно. Она сама отличный репортёр, оригинальный мыслитель и, вообще, одна из моих любимых современных авторов. Она всегда будет меня вдохновлять.

Примечания

1

Когда я стал качать более качественные файлы с пиратских торрентов, альбомы стали занимать больше места.

2

Конкретно—база данных Scene NFO содержит данные с 1982 года.

3

В разные годы различные, так называемые релиз-группы Сцены использовали разные спецификации битрейта и оцифровки. Сравнивая их с метаданными ID3, зашитыми в файле, можно понять, где и когда создан mp3-файл.

4

Все цитаты — коллег из Фраунгофера. Последняя — Зайтцера.

5

Подробнее см. Eberhard Zwicker, Richard Feldkeller, «The Ear as a Communication Receiver» (Acoustical Society of America, 1999).

6

Фраза на демонстрационном компакт-диске фирмы Philips, 1982 года: «Чистый идеальный звук — навсегда». Этот диск содержал песни Элтона Джона. Dire Straits и голландской Swing College Band.

7

Цифровая информация накапливается в «битах»: единицах двоичной системы счисления, 0 и 1. Битрейт компакт-диска - 1411,2 килобита в секунду (kbps). Другими словами, на одну секунду цифрового стереозвука требуется 1 411 200 бит. Первая цифровая телефонная линия в Германии передавала данные на 128 kbps, то есть 128 000 битов в секунду. Получается, что CD в 11 025 раз был «шире» этой линии. С консервативным инж подходом Зайтцер округлил число.

8

Алгоритм Бранденбурга с технической точки зрения работал так: он повторял операцию с источником аудио много раз до тех пор, пока не достигался нужный битрейт. Каждое повторение упрощало информацию, то есть для записи использовалось меньше битов. Для создания mp3 на 128 kbps требовалось больше подходов, чем для 256 kbps, поэтому его качество всегда будет ниже.

9

Подобно Ньютону, Джонстон заявлял, что первым нашёл этот путь, и довольно резковато и упрямо рассказывал о публичной презентации, которую он провёл в 1984 году в Торонто, на которой представил концепцию бесконечного кодирования, предвосхитившую идею Бранденбурга примерно на два года. Но AT&T не осознало ценности его исследований, а Бранденбург подал заявку на патент первым.

10

Возможно, что MPEG — один из самых странных комитетов по стандартизации на свете. То, что он так долго существует, зависит от работы только одного человека — эксцентричного итальянского инженера по имени Леонардо Кьярильони. Хотя за последние 25 лет он посвятил 10 000 часов времени своей жизни управлению комитетом, Кьярильони никаких денег не требует — ни за патенты, ни за свою работу. Свою мотивацию он описывает в каких-то метафизических терминах: «MPEG — это мост, соединяющий человеческое существо с остальным миром».

11

Техническое описание формата и результатов стокгольмского теста можно найти в

«MPEG/ Audio Subjective Assessments Test Report», International Organization for Standardization, 1990.

12

В добавок, к сделке с MPEG Фраунгофер сделал некоторые инженерные уступки, чтобы порадовать Thomson и AT&T. Окончательное технологическое решение соединяло различное сэмплирование звука с методами сжатия, и соединяло их как будто скотчем, только компьютерным. Сварливый и несдержанный на язык Джеймс Джонстон поклялся не ругаться матом, поэтому описал mp3 как «Гибрид. Ну. или вот это слово, которым называют незаконнорожденного».

13

Термин mp3 не имел широкого применения до появления операционной системы Windows 95. До неё, после оглашения результатов MPEG, mp3 называли Layer 3. Для простоты я буду везде использовать термин mp3, хотя это и не точно.

14

См., например. Karlheinz Brandenburg. «MP3 and AAC Explained», доклад, представленный на 17-й Международной конференции AES по высококачественному аудиокодированию. Синья, Италия, 2-5 сентября 1999 года.

15

Окончательное официальное решение стандарта Европейского цифрового радиовещания датируется маем 1995 года.

16

Технически собственность завода находится в Гровере, штат Южная Каролина. Однако все бывшие сотрудники в разговоре со мной говорили, что он в Кингс-Маунтин и только так.

17

До того в других странах компания BMW производила только запчасти, а завод в Спартанбурге стал первым предприятием полного цикла.

18

Личные впечатления автора, подкрепленные сайтом недвижимости Zillow.

19

Mark landier, «The Perks of a Music Man», *New York Times*, 10 июля 1995 года.

20

Chuck Philips, «Universal Music Chiefs Winding Comeback Tail», *Los Angeles Times*, 12 мая 1999 г. Цитата Морриса «Я был чем-то средним между Нилом Седаккой и Бобби Дарином. Сейчас это кажется довольно пресным, но так играли в 1962 году»

21

Классический взгляд на Эртегюна изложен в публикации George W. S. Trow. «Eclectic, Reminiscent. Amused. Fickle, Perverse». *New Yorker*, 29 мая и 5 июня 1978 г.

22

Robert Greenfield, «The Last Sultan: The Life and Times of Ahmet Ertegun» (New York: Simon&Schuster, 2011). 313.

23

См. Frederic Dannen, «Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside the Music Business» (New York: Vintage, 1990).

24

Из интервью Морриса. Эту байку он рассказывал на протяжении многих лет. См.

также Greenfield, «last Sultan». 313. (Книга про Ахмета Эртегюна, прим. пер).

25

См., например, James Bates, «Music Maven: Dough Morris Has Set The tone for the Dinosaur-toiive Rise of Atlanta, *Los Angeles Times*. 8 апреля 1994 года. Про Морриса там сказано, что ему «пришлось много лет дожидаться своего шанса».

26

Полностью история описана в Frederic Dannen, «Showdown at the Hit Factory», *New Yorker*, 21 ноября 1994 года.

27

Лерри Кенсуил, интервью автора.

28

Марк Натан из интервью Майклу Ласхоу для сайта *Taxi*, независимой AAR-компании: «Директоры A&R отвергли Hootie and the Blowfish, считав их просто барной группой. Но ассистент отдела исследований... всё время сообщал, что эта группа, Hootie and the Btowftsh, продаёт по 50-100 дисков в каждом магазине обеих Каролин. Когда отчеты о продажах попали к Дагу Моррису, он спросил: «А что это за группа такая, Hootie and the Blowfish?». Один A&R-директор ему объяснил: «Да это просто барная команда, мы их отвергли». Даг сказал: «Так, пусть кто-нибудь быстро все переиграет, потому что тут дело верное».

29

Fred Goodman, «Fortune's Fool: Edgar Bronfman Jr., Warner Music, and an industry in Crisis» (New York; Simon & Schuster, 20Ю), 79.) Гудмен говорил, что шутку придумал Денни Голдберг, он же её произнёс тихо, в сторону, а потом Айовин уже повторил её громко. Он цитирует Айовина в качестве источника.

30

Steve Knopper. Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age (New York: Free Press. 2009), 61.

31

Боб Доул, «Речь кампании Доула», видео C-SPAN от 31 мая 1995 года.

32

Моррис до сих пор хранит эту фотографию. Она стоит в офисе Sony у него на кофейном столике.

33

Чёрч скончался в 2012 году в возрасте 56 лет от рака мозга. На посвященной ему страничке на сайте Telos - тёплые воспоминания о нём родных, друзей, коллег.

34

Необязательно компакт-диск: алгоритм Бранденбурга позволял работать с любым источником звука.

35

В настоящее время - Technicolor SA

36

Это устройство собрал Роберт Фридрих, специалист по «железу» из Фраунгофера

37

Самый первый принт страницы сайта, сохранившийся в Internet Archive, датируется августом 1996 года. Грилл полагает, что его более ранние версии выглядели примерно так же.

38

«Пожалуйста, пришлите 85 немецких марок» — реальная фраза из файла `readme.txt`, который скачивался вместе с ранней версией LZEnc.

39

Сегодня называется Hughes Communications.

40

Это описание основано на ранних «скринах» *Yahoo!* из *Internet Archive*, 17 октября 1996 года.

41

Цитаты из *Affinity #3*, «Spot Light». «NetFraCk» отвечает на вопросы «Mr. Mister». Интервью датировано 19 августом 1996 года. Файл можно найти на `textfites.com`, но чтобы прочитать его понадобится эмулятор DOS. Благодарю Джонни Раяна (Университетский колледж Дублина) за это примечание.

42

Эта формулировка взята из Peter C. Newman, «The Bronfman Dynasty» (Toronto: McClelland & Stewart, 1978).

43

Подробнее см. Connie Bruck, «Bronfman's Big Deals». *New Yorker*, 11 мая 1998 г.

44

Goodman, «fortune's Fool», 81. Time Warner и Моррис, в конце концов, договорились между собой и встречный иск был отозван.

45

там же, стр. 81.

46

Моррис сменил на этом посту Ала Теллера, который уволился «по разногласиям философского характера». В тот же день Майкл Фукс, уволивший Морриса из Time Warner, тоже потерял место. Таким образом, Моррис пересидел четырёх своих боссов, включая Эртегюна на Atlantic и Роберта Моргадо на Warner. Подробнее см. Chock Philips. «Company Town: Music Industry Shake-Up», *Los Angeles Times*, 17 ноября 1995 г.

47

На лейбл Cash Money внимание Морриса впервые обратили его специалисты по A&R Джоселин Купер, Марк Натан и Дино Делвейл. Подробнее см. Dan Charnas, «The Big Playback: The History of the Business of Hip-Hop» (New York Penguin, 2011), 574.

48

Моё личное впечатление от Морриса, когда он прослушивал нового артиста в своём офисе Sony.

49

Точная цитата о Бронфмэне, определение, которое придумал один из неназванных управленцев индустрии развлечений: «Он прям пиньята какая-то! Ударь его, и деньги посыплются». Bruck, «Bronfman's Big Deals», 77.

50

В 1709 году британский колумнист Джозеф Аддисон жаловался в журнале The Tatler, что «кучка негодяев, которых мы, писатели, называем пиратами, перепечатывают новые книги, стихи и проповеди в меньшем формате и продают дешевле, в точности как воры поступают с краденым».

51

Распространение сразу в одном пакете L3Enc и WinPlay3 стало благоприятным для начала применения этих программ. Для сравнения: домашние CD-проигрыватели и домашние устройства для копирования CD разделяет промежуток в 14 лет

52

См., например, пособие по mp3 Digital Audio Crew, 30 августа 1996 года.

53

Особенно Хилари Розен, которую поддерживали Кенсуил, Бранденбург и Грилл.

54

Даже сейчас некоторые особенные звуки способны сбить с толку психоакустический mp3-кодировщик. Особенности вызывают кастаньеты.

55

Нил Янг сам признавался, что от гитарных примочек давно оглох наполовину, но здесь у него донкихотская миссия.

56

Информация об mp3-патентах MP3licensing.com, интервью с Бранденбургом и Линдом, Европейским патентным офисом и мои сведения.

57

Nullsoft в итоге стал лицензиатом Фраунгофера, но только после того, как Winamp получил широкое распространение и после угроз суда.

58

Конституция США даёт Конгрессу право «поощрять развитие наук и ремесел, обеспечивая на определенный срок авторам и изобретателям исключительное право на их произведения и открытия», Статья I. раздел 8, пункт 8.

59

Имеется в виду Хеннинг Юргенсен. Он до сих пор проживает в Северной Каролине.

60

В научных трудах встречается «теория рутинной активности». Учёные-криминологи вместо треугольника рисуют диаграмму Венна, где середина — преступление.

61

Из более чем ста судебных разбирательств по поводу «Сцены», которые я изучил, женщины обвиняются только в двух. Однако в 90-х короткое время существовала группа GLOW - Gorgeous Ladies of Warez, «Шикарные warez-дамы».

62

С середины по конец 90-х IRC-пираты предпочитали File exchange Protocol более распространённому File Transfer Protocol.

63

Из речи Айовина на церемонии в USC: «Я понял, что сильная неуверенность может стать мощнейшим мотиватором, самым сильным энергетическим напитком. И это старый добрый страх».

64

Goodman, Fortune's Fool, 141.

65

См. John Jurgensen, «Just Asking: Decoding iay-Z», *Wall Street Journal*, 21 октября 2010. Песню эту он, правда, исполняет до сих пор.

66

Этот продюсер — Ланс "Ан" Ривера. В 2001 году Картера признали виновным в том, что он ударил его ножом, и приговорили к условному сроку на три года.

67

Позже коалиция генпрокуроров, возглавляемых Элиотом Спитцером, постановила рекорд-индустрии вернуть \$143 млн наличными и товаром. Рекорд-лейблы, как всегда, вины за собой не признали.

68

Joseph Menn, «All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning's Napster», (New York: Crown Business, 2003,164).

69

Это вспоминает Эйлин Ричардсон, бывшая CEO компании Napster. Когда одна большая звезда позже попробовала предложить Napster сделку, Ричардсон сказала, что Джон Феннинг удвоил ставку: «Пусть она со своим миллионом баксов идёт в жопу». Интервью автора.

70

См., например, Dan Tynan, «The 25 Worst Tech Products of All Time», *PC World*, 26 мая 2006 года.

71

Компании располагались в алфавитном порядке, поэтому иск назвали по первой, A&M Records.

72

Томми Моттола из Sony тоже получал хорошее вознаграждение, но в 2003 ушёл со своего поста.

73

Цифры RIAA и мои расчёты. По материалам Майкла Дегусты, сделавшего великолепный анализ самых больших в истории доходов рекорд-индустрии. См. «These Charts Explain the REAL Death of the Music Industry», *Business Insider*, 18 февраля 2011 года.

74

Frank Rose. «The Civil War Inside Sony», *Wired*, ноябрь 2002.

75

Charles C. Mann, «The Heavenly Jukebox». Atlantic, сентябрь 2000 года.

76

Mark Boal, «Leonardo's Art», Brill's Content, август 2000 года.

77

По данным SEC. Френкел обладал 522 661 акцией AOL, которые тогда торговались по \$112.

78

Fraunhofer Annual Report, 2001 год.

79

См., например, лекцию Бранденбурга на Techfest 2012, ИТ, Бомбей, Индия.

80

Крис «Монти» Монтгомери, возглавлявший разработку стандарта Ogg, позднее назвал такие действия «защитным рэкетом». Выступающий за открытые источники, Эбен Моглен заметил, что «обвинения в нарушении авторских прав не имеют никакой юридической силы, так что от таких заявлений не будет никакого эффекта». См. далее Jake Edge, «Xiph.org's Monty on Codecs and Patents», Lwn.net 9 ноября 2011 года.

81

А вас интересует, верно? Самые первые файлы Фраунгофера использовали одинаковое количество бит на протяжении всей композиции, даже в частях, где очень мало информации. Это была кодировка с постоянным битрейтом. В конце 90-х исследователи в аудиоконпании под названием Xing поняли, что лучше для сложных фрагментов использовать больше битов, а для простых — меньше. Так появилось то, что назвали переменным или плавающим битрейтом. Xing создал плеер с таким принципом. В большинстве современных mp3 используется плавающий битрейт.

82

Именно такой комментарий кто-то оставил в фейсбуке под фотографией Гловера с ребятами из Quad Squad.

83

Позже Чейни Симса признали виновным в хранении краденого, преступлении средней тяжести.

84

Frank Pellegrini, «What AOL Time Warner's \$54 Billion loss Means», *Time*, 25 апреля 2002.

85

40 гигабайт вмещает iPod третьего поколения, выпущенный в апреле 2003 года.

86

Andy Reinhardt, «Steve Jobs on Apple's Resurgence: Not a One-Man Show», *BusinessWeek*, 12 мая 1998.

87

Карлос Линарес, свидетель-эксперт, назначенный RIAA, в разговорах со мной постоянно употреблял этот термин для описания этих судебных процессов.

88

В 2011 году во время суда над LimeWire RIAA заявила претензии на 75 триллионов долларов — эта сумма больше, чем совокупный ВВП всех стран мира.

89

Намеренная заливка файлов-подделок называлась '*spoofing*'. Таким образом недолгое время RIAA пыталась снизить ценность пиринговых сетей, наполняя их файлами-подделками.

90

Примеры показаны в прекрасном документальном фильме, деньги на который собирали краудфандингом: «TPB AFK: The Pirate Bay Away from Keyboard», реж. Саймон Клоуз (Nonam1, 2013). Доступен легально на торрентах.

91

Ответ опубликован на сайте Pirate Bay в августе 2004 года, подписан: «Как всегда вежливый, Anakata». Anakata -это сетевое имя Свартхольма.

92

Сейчас называется Тисайдский университет.

93

Чтобы быть точным: он настаивал на том, чтобы у mp3 был битрейт минимум 192 kbps или выше

94

Позднее Эллис разрешил «рипы» кассет, виниловых пластинок и сетевого стриминга.

95

Неделей ранее Келли сам слил первый куплет песни, прерывая юзеров небольшим «превью» ремикса. Обычно он такого не делал.

96

Семнадцать человек из них пошли на сотрудничество. Единственный воздержавшийся, Барри Гитартс, признан виновным и провёл в тюрьме полтора года.

97

Из NFO для утечки EGO 2002 года альбома «Ноте» Dixie Chicks.

98

Подробно это описывается в книге «Fortune's Fool» Фреда Гудмена.

99

EDC, в конце концов, была приобретена Glenayre Technologies, фирмой,

занимавшейся беспроводными мессенджерами. Glenayre затем была переименована в EDC.

100

См. *Billboard*, «Red Hot Chili Peppers, OTSA, T. I. Rock for Zune», 11 ноября 2006 года. Его точные слова: «Эти устройства — просто хранилища для ворованной музыки, они это знают, и пора за это расплачиваться». Такое заявление Моррис сделал, когда сам пытался войти на рынок mp3-плееров. В обмен на лицензирование музыки Моррис предлагал Microsoft платить Universal процент за каждый проданный Zune. Поскольку акции Zune упали, то почти никакого дохода Моррис не получил, при том, что аналогичная сделка с Apple принесла бы ему состояние.

101

Главный критик - Боб Лефзец, автор популярного блога про индустрию «Lefsetz Letter». Моррис называл его «птичка чирикающая».

102

Мейл, отправленный 11 июля 2003 года, в котором содержался заказ такой кампании. Использован в качестве доказательства офисом Генерального прокурора штата Нью-Йорк. Стоимость этих поддельных звонков — \$ 1750.

103

Мейл, отправленный 18 июня 2005 года, представленный в качестве доказательства офисом генерального прокурора штата Нью-Йорк. Имена и фамилии отправителя и получателя изменены.

104

Совсем плохой ситуация оказалась для уже состоявшихся популярных групп. Бывший гитарист Eagles Джо Уолш вспоминает, как на них давили «пиджаки», требуя следующий альбом после их колоссального бестселлера, «Creates Hits»: «Рекорд-компанию бы устроило, даже если мы там будем пердеть и рыгать. Их одно волновало: когда у нас будет альбом? Они выпустили бы всё, потому что это был их корпоративный четвертак». *History of the Eagles*, реж. Алисон Элвуд (Jigsaw Productions. 2013).

105

Больше об этом периоде жизни Уэйна можно узнать из фильме «The Carter», режиссёр Адам Бхала Лоу (003 Entertainment. 2009).

106

Идея мелькает в ФБР-файле дела Патрика Сондерса, полученном по Акту о свободе информации. Идею загубил руководитель Отдела компьютерных преступлений, делясь опытом с представителями индустрии. Файл очень сильно отредактирован, так что из него не ясно, делало ли ФБР такое ранее.

107

См. «Rock Star Back from the Dead», Birmingham Post (Великобритания), 7 апреля 2000 года.

108

FLAC, аббревиатура Free Lossless Audio Codec, это открытый стандарт, созданный теми же, кто сделал Ogg. Поскольку FLAC не использует психоакустические методы, то достигает только 60-70% сжатия. Однако, поскольку кодировка осуществляется без потери данных, то файл можно «разжать» до оригинального аудио.

109

Ben Westhoff, «Trent Reznor and Saul Williams Discuss Their New Collaboration, Mourn OiNK», Vulture, 30 октября 2007 года. Трент Резнор далее объясняет, что поддерживает искусство, и что группе Radiohead за свой экземпляр альбома In Rainbows заплатил 5 000 долларов.

110

Аккаунт Эллиса на Last.fm тогда удалили.

111

James Boyle, «The Second Enclosure Movement and the Construction of the Public Domain» (Creative Commons, 2003)

112

Имейл, представленный в качестве доказательства по делу.

113

Evan Serpick, «Kanye vs. 50 Cent», *Rolling Stone*, 6 сентября 2007 года.

114

Им был Джерри Суинк, рабочий эксплуатации.

115

Позже, ещё несколько обвиняемых довели дело до суда, все проиграли.

116

Дело «Virgin Records America, inc против Томас-Рассет» оказалось бесконечным. Судья в первом суде отменил решение о взыскании \$ 222 000 и назначил повторные слушания. На втором суде Томас вновь признали виновной и присудили ей выплату совсем нереальных \$ 1,92 миллиона за 24 скачанные песни. Тот же самый судья назвал эту сумму «огромной и шокирующей» и снизил её до \$54 000. Томас отказалась платить и подала апелляцию. Чтобы уточнить размер ущерба, провели третье слушание. Жюри назначило \$ 1,5 млн, эту сумму снова снизили до \$54 000, которые Томас снова отказалась выплачивать. Она обратилась в судебную инстанцию выше, которая восстановила те же самые \$ 222 000. Томас затем подала апелляцию в Высший суд Соединённых Штатов, который её отклонил.

117

См. Nick Pinto, «Jammie Thomas-Rasset The Download Martyr», *Minneapolis City Pages*, 16 февраля 2011 года.

118

Seth Mnookin, «Universe's CEO Once Called iPod Users Thieves. Now He's Giving Songs Away», *Wired*, ноябрь 2007 года.

119

Позднее формулировку смягчили до «Даг Моррис: правда ли, что он самый тупой начальник в рекорд-бизнесе всех времён и народов?» Mary Jane Irwin, *Gawker*, 27 ноября 2007 года.

120

Более подробное обсуждение см. в Stephen Gandel, «Michael Jackson's Estate: Saved by the Beatles», *Time*, 1 июля 2009 года.

121

Свою версию событий Картер излагает в песне «Run This Town».

122

Здесь же была осуществлена заветная мечта всех пиратов. «Океан, полный шаров для боулинга» Джерома Сэлинджера утёк именно здесь. Так же, как и отсканированные в высоком разрешении все 2 438 страниц 52-фунтовой кулинарной книги Натана Мирхволда «Modernist Cuisine».

123

Из стенограммы судебного заседания. «Alan Ellis and Matthew Wyatt proceedings», 13 января 2010 года.

124

Проблемы с законом у Свартхольма Вари продолжают и в настоящее время. Они никак не связаны с Pirate Bay. В Швеции и Дании его обвиняют в хакерских атаках на правительственные и корпоративные базы данных. В октябре 2014 года в ходе судебного разбирательства в Дании его признали виновным и приговорили к трём годам тюремного заключения.

125

Christian EngstrOm and Rick Falkvinge, «The Case for Copyright Reform» (Creative Commons. 2012), 1.

126

И никого из них не переизбрали. В настоящее время в Европарламенте заседает только один «пират»: представитель Германии Юлия Реда.

127

Американский Акт о защите интеллектуальной собственности 1790 года обеспечивал 14 лет защиты с возможностью продления еще на 14 лет, если автор жив. За образец был взят исторический прообраз англо-американского авторского права, так называемый Закон Анны, принятый в 1710 году в Британии.

128

В законодательстве США это определяет Акт о продлении срока авторских прав, также известный как «Акт Сонни Боно» по имени его автора и «Акт о защите Микки-Мауса» по имени того, кто от него больше всех выиграл. Согласно закону, увеличен срок копирайта до 70 лет после смерти автора, и ещё большая защита — в отношении коллективного авторства. Закон прошёл при широкой двухпартийной поддержке.

129

Izabella Kaminska. «Counterintuitive Insights That are only now making the Mainstream Now [sic]». FT Alphaville, 26 апреля 2013.

130

В 2013 году «пираты» получили три места в Парламенте Исландии. В 2014 году в Чехии «пирата» избрали на должность мэра маленького городка.

131

В телефоне также хранился IP-адрес Гловера.

132

Это дело Джордж Мёрфи и Терри Йейтс позже назовут своим самым любимым из всех вообще. «Поджопники с первых же секунд».

133

Например, когда Гловер сказал, что до суда имел краткий разговор с Кассимом, Ривера опроверг это показание, сказав, что в то время находился рядом с Кассимом и никакого подобного разговора не было.

134

Неясно, существовала ли вообще такая запись. Адвокат Гловера позже сказал ему, что ФБР прослушивало его мобильник, но на суде Министерство юстиции об этом не упомянуло.

135

Steven J. Horowitz, «Protecting the Throne», Billboard, 20 августа 2011.

136

Также он заплатил сервису DeleteMe за уничтожение всех своих следов в интернете. Я нашёл его в базе агентов по розыску должников/преступников.

137

Тай женился на дочери пастора, крестился в христианскую веру и считает всё вмешательством Господа.

138

Если точнее, то это Guardian Data Destruction в Лонг-Айленд-Сити. Настоятельно рекомендую.