

Валерий Писигин

**Очерки
об англо-американской
музыке
пятидесятих и
шестидесятих годов
XX века**

Том 3

Сельцо Михайловское–
Москва,
2005

В.Ф.Писигин

Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века. – Москва — Сельцо Михайловское, 2005. – Т.3.

Редактор С. А. Брезицкая

ISBN 5-98179-013-X

© В.Ф.Писигин, 2005 г.

*Конец шестидесятых был
каким-то совершенно
особенным временем,
это была эпоха
фантастических взлетов,
умопомрачительных карьер:
любой, даже самый средний
музыкант мог оказаться
на неимоверной высоте
просто благодаря тому,
что в воздухе
витали флюиды
благотворных перемен...
...Легковесность
первой половины шестидесятых
уже изрядно действовала на
нервы, а что шло на смену, -
мы тогда еще не знали.*

Из интервью Роберта Планта
журналисту Джо Смиту.

ФОЛК-ВОЗРОЖДЕНИЕ

книга третья

Folk'n Rock

*Посвящается Григорию Явлинскому,
моему другу и заядлому битломану*

предисловие

Что означает слово «фолк», кажется, ясно. Буквально оно переводится как «народ» или «народный» и в нашем случае вырастает в понятие «народная музыка». Сложнее определиться с дефиницией «рок» и уж совсем немислимо договориться о «роке» как о понятии. Мой дед, родившийся еще в позапрошлом веке, относил к року всё, что носило длинные волосы и орало на непонятном для украинца языке (дед называл это действо «*гугли-мугли*»). Не многим отличается представление о роке и у составителей авторитетного Музыкального словаря Гроува:

«Область современной массовой музыки. Строго говоря, термин “рок-музыка” относится к стилю, который возник в середине 1960-х. Рок-музыка в более широком понимании включает также рок-н-ролл (rock and roll, букв. “раскачивайся и крутись”), получивший широкое распространение в конце 1950-х — начале 1960-х. Как в рок-н-ролле, так и в музыке стиля рок используется электронное усиление голоса и инструментов, а инструментарий обычно состоит из солирующей электрогитары и ритмической секции (*т.е. бас-гитары и барабанов — В.П.*). Рок-н-ролл и композиции в стиле рок создают ритмическое и тембровое напряжение (*драйв, англ. drive*), побуждающее слушателей к немедленному ответному самовыражению: пританцовыванию, подпеванию, выкрикам и т.п.»¹

Едва ли подобные утверждения удовлетворят многочисленную аудиторию любителей рок-музыки, так как ей пришлось бы смириться с тем, что к этому жанру можно отнести всякого, кто возьмет электрогитару, а за ударные посадит своего приятеля.

Так что же такое рок? И возможно ли спустя четыре десятка лет с момента его зарождения дать точное толкование этого явления, да такое, чтобы с ним согласились миллионы приверженцев рока и тысячи его скрупулезных исследователей во всем мире? Ответу сразу: нельзя! Должно пройти еще немало лет, а то и десятилетий, прежде чем потомок, свободный от пелены мифов и лишенный

ностальгических переживаний, сможет должным образом оценить явление, современниками и свидетелями которого мы являемся. И все же поскольку я посмел обратить внимание читателя на синтез фолка и рока, то осмелюсь поделиться собственным взглядом на рок-музыку.

Рок — явление социальное не меньше, чем музыкальное; его зарождение и развитие относится к конкретному месту и времени. Место — Британские острова и Северная Америка. Время — шестидесятые годы XX века. Мы никогда не выясним, кто первым начал играть рок, и ни за что не определим, благодаря чьим усилиям рок-н-ролл воплотился в рок, но та музыка, которую еще с конца сороковых во множестве играли и пели черные ритм-энд-блюзовые музыканты, например Элмор Джеймс (Elmore James), Кларенс Браун (Clarence “Gatemouth” Brown) или Хаулин Вулф (Howlin’ Wolf)², вполне подходит под категорию «рок». Да что лукавить — это и есть его стандарты!

Не проще определить и конец эры рока.

Когда-то, стоя посреди размалеванных надгробий на кладбище Пер-Лашез, я считал таким «концом» — смерть Джима Моррисона (Jimm Morrison)³. По прошествии нескольких лет я уверился, что конец рок-музыки наступил годом раньше — вместе со смертью Джими Хендрикса (Jimi Hendrix). Еще через какое-то время конец эры рока стал ассоциироваться у меня с Вудстокским фестивалем, который я ещё недавно считал апофеозом движения⁴. С годами «конец» стал отодвигаться вглубь шестидесятых, а уже работая над книгой, я понял, что этот «конец» и вовсе не в листках календаря, а внутри меня и по мере взросления (правильнее «старения») я сам определяю дату «конца эры рока», все дальше отодвигая его к тем временам, которые у меня еще не так давно ассоциировались с его зарождением...

Вспоминаю, как за стойкой бара на Пенни Лейн в Ливерпуле я расспрашивал стареющих завсегдатаев, когда для них закончилась эпоха Beatles. Они, выросшие в одной среде с битлами, не задумываясь, отвечали, что таковая завершилась сразу после того, как Beatles покинули Ливерпуль. То есть для них, обитателей Пенни Лейн и частых посетителей the Cavern, битлы «закончились» еще в 1963 году, в то самое время, когда для остального мира они только-только «начинались»!⁵ Все это только на первый взгляд парадоксы сознания.

В действительности – мы сами определяем временные рамки того или иного явления, даем ему название и присваиваем статус, мы очерчиваем круг кумиров, друзей, учителей... и, если движемся в правильном направлении, к концу жизни обязательно останемся в одиночестве, лишенные иллюзий, разочарованные и разубежденные. В награду нам – утешение молодых, будто мы стали «мудрыми»...

Но вернемся к року. Итак, его временные рамки ограничены исключительно шестидесятыми. Это значит, что все рок-музыканты родились в предвоенные, военные и первые послевоенные годы и в полной мере реализовали себя до тридцати лет (а может и до двадцати пяти!). Рок – музыка молодых и для молодых... Академическую (классическую) музыку можно играть до глубокой старости, и мы знаем немало великих пианистов и скрипачей, которым почтенный возраст только помогал открывать тайны высокого искусства. Благотворно сказывался солидный возраст и на джазовых музыкантах. Великие блюзмены Дельты продолжали играть до глубокой старости, вызывая восторги публики и интерес у издателей, и я нахожу, что именно тогда они были наиболее глубоки и выразительны. Про фольклор и говорить нечего: здесь именно возраст позволяет постичь смысл творчества.

Иное дело – рок. Его гармония и пластика доступны только молодым, неискушенным, находящимся в начале пути, не прошедшим терни жизни. В этом смысле рок близок поэзии, столь же безрассудной и открытой, потому и доступной юности. Философия рока построена на новых, доселе неслыханных и «неудобных» вопросах, на вызове старшим и дерзости к сильным мира сего, но по своей сути – она наивна и невинна. Вот почему после тридцати рок-музыкант выглядит нелепым, после сорока – глупым, после пятидесяти – смешным, на седьмом десятке – и вовсе жалким: он пытается во что бы то ни стало сохранять прежнюю форму, демонстрирует узнаваемую пластику, но главное – иначе он не рок-музыкант – он все так же задает вопросы, с той же наивностью, хотя ответы на них известны его детям или даже внукам. Он все еще бросает вызов эпохе, след которой простыл!

Мы говорили о времени, теперь обратимся к месту.

Подлинный рок мог быть только англоязычным и, следовательно, исполнялся музыкантами, выросшими на англо-американской культуре. Конечно, нам известны рок-музыканты других стран и континентов, но все они лишь более или менее удачные

эпигоны англо-американского рока, и главным все же у них было прилагательное: датский, голландский, шведский, японский, латиноамериканский, немецкий, польский, венгерский, русский и так далее. И дело не в том, что в среде всех этих бесчисленных «роков» не было талантливых музыкантов (они там были), а в том, что сама структура рока выросла из англо-американского музыкального и культурного наследия, малой части которого мы посвятили два предыдущих тома. Ирландские и шотландские баллады, старинные английские песни, американские олд-таймы, черные спиричуэлсы и, конечно, блюзы – вот основа рок-н-ролла, а значит, и рок-музыки. Потому-то она и зародилась в Америке и Англии, а не в Польше или Испании. Достаточно услышать, как семейное трио из Йоркшира the Watsons поет старинную песню «The North Country Maid», чтобы понять, откуда взялась рок-музыка⁶.

Мы говорим о музыкальных структурах, но не менее важен и сам язык. В мире нет «красивых» или «некрасивых» языков, но есть те или иные представления о них, а представления наши возникают по мере знакомства с культурой того или иного народа. Так, оригинальные библейские тексты, прочитанные на языке народа давшего миру Священное Писание, позволяют полнее ощутить истинную красоту (и даже смысл!) Слова Божьего; а декламированные на латыни оды Горация приблизят к непостижимой античной эстетике. Только итальянское оперное пение даст представление о подлинной красоте человеческого голоса, и поющий по-английски Марио Ланца – непереносим. Русская литература, прочитанная не по-русски, будет и понята не по-русски и, значит, перестанет быть русской: оттого самый русский из русских – А.С.Пушкин – непереводим и непонимаем нерусскими!.. И так каждый народ подарил миру, то есть нам с вами, свой язык, свою родную речь, тем самым подарил самого себя.

Рок был рожден англоязычной средой, точнее, был порождением этой среды, не искусственным, но гармоничным следствием развития английской речи. В этой связи правы те, кто утверждает, что не доллары, тем более не фунты, не Голливуд и не ядерные бомбы способствовали выдвижению английского языка на первые роли во всем мире во второй половине XX века, а всемирный успех Beatles и рок-музыки, к которой обратилось послевоенное поколение. Владимир Маяковский вовсе не шутил: «Я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин!» Не шутили и десятки миллионов молодых

людей во всем мире, когда бросились учить английский: им разговаривал, пел и кричал, признавался в любви и ненависти — Джон Леннон! А кроме него по-английски пели Билли Холидей, Элла Фитцджеральд и Луи Армстронг, звезды эстрады с Фрэнком Синатрой во главе и великие рок-н-роллышники, на английском пел Элвис Пресли! А в глубине этого англоязычного взрыва, в его эпицентре, там, где расщепляются атомы, звучали тихий голос Элизабет Коттен (Elizabeth Cotten), властное пение Джинни Робертсон (Jeannie Robertson), звонкий голос Джин Ритчи (Jean Ritchie), приглушенный хрип старых рыбаков из Норфолка, жесткая правда Лидбелли (Leadbelly) и утонченная лирика Вуди Гатри (Woody Guthrie), а кроме них — голоса тысяч и тысяч фолксингеров, сторителлеров, блюзменов, современных трубадуров, поэтов-песенников, смелых экспериментаторов и новаторов. Все они пели, говорили и думали по-английски. Вот почему рок, рожденный в англоязычной среде, может исполняться только по-английски и иной языковой среде неподвластен: всякий другой язык, упакованный в жесткие формы рока (они довольно ограничены), не будет в гармонии с музыкальной структурой жанра, и имеющий уши тотчас это признает. Если же немцы, шведы, поляки, венгры или русские станут выдавать рок на английском, то это будет все тот же англоязычный рок,... только исполняемый иностранцами, так как немцы, шведы, поляки, венгры или русские, перейдя на английский язык, тотчас утратят свою национальную идентичность.

Еще один вопрос, который требует уточнения или разрешения, когда заходит разговор о рок-музыке: тождественны ли понятия «рок-музыка» и «поп-музыка»? То есть: в действительности ли рок является «областью современной массовой музыки», как утверждается в Музыкальном словаре Гроува?

Дискуссии по данному вопросу можно отвести несколько томов, но так ничего и не решить, потому что, к счастью, нет единого взгляда ни на рок, ни на поп-музыку. Во всяком случае, та рок-музыка, о которой пытаемся вести речь мы и которой посвящен настоящий том, не принадлежит к массовой культуре, хотя поклонников у нее — миллионы во всем мире. Я не причисляю к поп-музыке рок шестидесятых, включая и Beatles. Если бы было иначе и лучшие представители рока были всего лишь частью индустрии развлечений и удачным коммерческим проектом — их бы уже давно забыли, как и

канувших в небытие мегазвезд семидесятых, восьмидесятых, да и девяностых. Трех с половиной десятков лет вполне для этого достаточно. Между тем интерес к рок-музыке шестидесятых не ослабевает, тиражи изданий не уменьшаются, энциклопедии и справочники по данной теме всегда востребованы, а коллекционеры с особым рвением собирают оригинальные виниловые издания. Селекция и качественный отбор наследия рока идет полным ходом и, полагаю, завершится в течение ближайшего двадцатилетия, после чего установятся каноны. Важно и то, что сегодня происходит осмысление тех процессов, в центре которых оказалась рок-культура. Так что происходящее сегодня – не дань моде.

Когда мы говорим о Фолк-Возрождении, то имеем в виду не только возрождение интереса у послевоенного поколения к своим корням и традициям, к своим песням и танцам. Пятидесятые и шестидесятые показали, что Фолк-Возрождение — это, прежде всего, *возрождение самого народа, самой нации*⁷. А в случае с рок-музыкой – оно ознаменовалось приходом нового, послевоенного поколения, которое через рок осознало, самоощутило, идентифицировало себя в фальшивом и опасном мире и, как могло, заявило о себе. Вот почему я считаю рок шестидесятых не частью поп-культуры, не «областью современной массовой музыки», а неотъемлемой частью англо-американского Фолк-Возрождения.

Тема настоящего тома – соединение фолка с роком, или, точнее, привнесение в фолк элементов рока. Буквально: это когда фолк-музыкант обращается к року, но не наоборот, потому что в последнем случае возникает надуманная, искусственная конструкция, и я в этом случае почти не встречал чего-то стоящего. «Почти» - это значит, что кое-что все-таки было, и об этом речь впереди...

Из биографий британских фолк-музыкантов шестидесятых мы видим, что их обычный путь к фолк-сцене проходит через пластинки родителей и музыкальные радио-передачи, через участие в уличной или школьной скиффл-группе (в Америке в джаг-бэнде) и увлечение Лонни Донеганом (Lonnie Donegan), и только затем происходит переход к фолку... В первой половине шестидесятых музыканты-одиночки доминировали на фолк-сцене Британии и Америки. Они совершенствовались сами и повышали порог требовательности молодой аудитории. Нетривиальные аранжировки старинных баллад и песен, синтез разных культур и исторических эпох, включение

необычных для Западной Европы инструментов, овладение сложными техническими приемами игры на гитаре – все это было характерным для выдающихся гитаристов Фолк-Возрождения.

В Великобритании таковыми были Дэйви Грэм (Davy Graham), Мартин Карти (Martin Carthy), Виз Джонс (Wizz Jones), Берт Дженш (Bert Jansch), Джон Ренборн (John Renbourn), Робин Вильямсон (Robin Williamson), Майк Херон (Mike Heron)... В Америке - Сэнди Булл (Sandy Bull), Джон Фэхей (John Fahey), Дик Розмини (Dick Rosmini), Фред Джелач (Fred Gerlach), Робби Башо (Robbie Basho), молодые белые блюзмены и фолксингеры с Гринвич Вилледж. Все эти музыканты популяризировали фолк и в огромной степени способствовали его синтезу со стремительно распространяющимся роком. А рок в пору своей юности был столь завораживающим, притягательным и демократичным, что пленял блюзовых, джазовых, даже академических музыкантов и прочих, кто увидел в нем не моду или коммерческое предприятие, а прогрессивный образ жизни. Тогда все, в сравнении с роком, выглядело отсталым и архаичным. Всякий авангард превратился в старый провинциальный балаган, на который мало обращали внимание. Оставалось либо игнорировать рок, упрекая в непрофессионализме его героев, уповая на то, что это поверхностное и временное явление, либо в нем участвовать. Новое поколение, еще вчера сидевшее у ног фолксингера и внимавшее каждому его аккорду, сорвалось с места и устремилось за теми, кто бесцеремонно позвал идти за собой.

«Раза три я убежал из дома, но полиция исправно доставляла меня обратно. После одного из таких побегов я медленно поднимался по ступенькам к ожидавшей меня матушке. На кухне работал радиоприемник – и до меня донеслась мелодия. Это была “Love Me Do”. Я понятия не имел, кто такие Beatles. Я всего лишь услышал губную гармошку. А я уже играл на гармонике и слышал достаточно много кантри и фолк-музыки. Но тут я застыл и сказал себе: “Я хочу делать такую музыку!”»

Эти признания принадлежат шотландцу Доновану Литчу (Donovan Leitch), ученику и поклоннику Берта Дженша, к середине шестидесятых уже всемирно известному музыканту. То же самое могли сказать (и говорили) миллионы сверстников Донована во всем мире. Боб Дилан впервые услышал битлов по радио, находясь в автомобиле, и тотчас попал под их обаяние, определив для себя

дальнейший путь. Даже Дэйви Грэм включил в свой репертуар аранжировку песни битлов! Оказалось, выходцы из Ливерпуля, Бирмингема и Манчестера, эти необразованные провинциалы, над которыми еще вчера высокомерно хихикали взрослые дяди и тети, вызвали процессы поистине планетарные; а когда на американском Западе, в Калифорнии, возникла настоящая рок-республика – стало ясно, что распахнулись двери, которые уже не закрыть. И все, кто еще только мог двигаться, устремились к этим дверям, включая королевских особ, премьер-министров, президентов и «живых классиков». Отреагировали даже за железным занавесом, где полоумные партийные ортодоксы позволили отечественной эстраде усилить громкость, а её забавным персонажам разрешили ходить по сцене взад-вперед. Так что отрицать влияние молодого рока на развитие фолка середины шестидесятых нельзя: и мерсибит, и саунд Сан-Франциско сыграли в этом роль не меньшую, чем Ширли Коллинз (Shirley Collins) и Дэйви Грэм с их альбомом «Folk Roots, New Routes...», с которого, как считают некоторые специалисты, начался фолк-рок. Это было время, когда множество молодых музыкантов с невиданным энтузиазмом экспериментировали с народными инструментами и вошедшими в моду ритмами.

* * *

Поскольку мы затрагиваем эпоху, отдаленную от нас четырем, и даже пятью десятками лет, уместно обратить внимание на ее политэкономический аспект. И хотя мы рассказываем о творческой стороне жизни послевоенного поколения Великобритании и США, о фольклоре и об обращении к нему молодых граждан – даже поверхностные знания о быте того времени помогут лучше понять среду, в которой родились и выросли герои нашего повествования. Для этого прибегну к выдержкам из хроникально-документального издания, посвященного Beatles. В начале книги, представляющей собой сборник интервью музыкантов и связанных с ними людей, приводятся финансовые и экономические показатели жизни граждан Соединенного Королевства на субботу 6 июля 1957 года, то есть на тот день, когда встретились Джон Леннон и Пол МакКартни⁸.

Валюта...

1 фунт стерлингов = 20 шиллингов; и 1 шиллинг = 12 пенсов.
(Сегодня 1 шиллинг эквивалентен приблизительно 5 пенсам; 1 гиней = 1 фунт 1 шиллинг.)

Фунт к доллару...

Стоимость фунта по отношению к доллару: 1 ф. ст. = 2.78 дол. США.

Заработная плата...

Средний заработок рабочего составляет около 506 фунтов стерлингов в год, а штатного служащего на твердом окладе – 764 ф. ст. в год. Администратор на фабрике зарабатывает примерно на 27% больше, чем он зарабатывал в 1949 году, а офисный работник – на 10%. Примеры годовых окладов: полицейский получает около 490 ф.ст.; учитель – 1,275 ф. ст. (сумма не повышалась в течение двух лет); няня (или медсестра – В. П.) – 478 ф. ст.; конторский служащий – 523 ф. ст. Недельный заработок: машинист поезда зарабатывает 11 ф.ст. 1 шиллинг 6 пенсов; каменщик – 9 ф. ст. 18 шиллингов, а пекарь – 7 ф.ст. 15 шиллингов 3 пенса.

Ваша продовольственная корзина...

Баночка кофе *Nescafe* стоит 3 шиллинга 6 пенсов; 250 г чая *Tupho* – 1 шиллинг 9 пенсов, а *Bird's Custard* – 1 шиллинг 8 пенсов; фунт картофеля – 3 пенса; большой батон белого хлеба – 4 пенса; пинта молока – 7 пенсов; батончик *Mars* – 6 пенсов.

Цены на жилые дома...

Средняя стоимость дома – 2330 фунтов стерлингов. Дом в Челси (*престижный район в Лондоне – В.П.*) с шестью спальнями – 12500 ф.ст.; деревенский дом на двоих с тремя спальнями комнатами, неподалеку от гольф-клуба *West Sussex* – 7000 ф.ст.; а пригородный дом с тремя спальнями в районах *Chessington* и *Surrey* – 3280 ф.ст.; георгианский коттедж с террасой и двумя спальнями в районах *Richmond* и *Surrey* – 4950 фунтов стерлингов.

Новый автомобиль...

Ford Anglia deluxe – 400 ф.ст.; *Ford Popular* – 390 ф. ст.; *Rover 60*, объявленный самым экономичным *Rover*-ом – 1298 ф.ст. 17

шиллингов; *Austin*, мощностью 12 лошадей – 820 ф.ст.; *Vauxhall* выпускает новые *Cresta* и *Velox*. Дорожный налог равняется 12 ф.ст., полная страховка – 34 ф.ст., бензин – 4 шиллинга 11 пенсов за галлон (1 галлон = 4.5 литра – В. П.); средняя оплата работы автомеханика (за час) равняется 15 шиллингам, а цена на новые шины – 6 ф.ст. 8 шиллингов 6 пенсов за каждую.

Отдых...

Туристические агентства, *Cooks*, предлагают: восемь дней в Париже за 25 ф.ст.; шесть дней на итальянской Ривьере за 38 ф.ст.; пятнадцать дней в Испании или на Гибралтаре – за 79 ф.ст. и шесть дней в Сан-Себастьяне – за 39 ф.ст. Остановиться на одну ночь в респектабельном лондонском отеле, например в *Bonnington Hotel*, стоит 16 шиллингов 6 пенсов за одноместный номер, причем в стоимость включена оплата ужина, ночлега и завтрака.

Газеты и журналы...

The Sunday Times только-только поднялась в цене с 4 до 5 шиллингов. Детские комиксы, такие как *Eagle*, *Girl*, *Beano* и *Dandy*, стоят 4 пенса с половиной пенни.

Сигареты и алкоголь...

Бутылка старых шотландских виски *King George IV* стоит 36 шиллингов; бутылка сухого джина *Booth's* – 34 шиллинга 6 пенсов; бутылка *Plymouth 17*, джина более крепкого - 83%, поставляется на Королевский военно-морской флот по 41 шиллингу 11 пенсов. Цена пинты пива = 1 шиллинг 4 пенса. Пачка сигарет (20 шт.) марки *Churchman's* продается за 4 шиллинга, а за пачку с десятью сигаретами берут по 2 шиллинга. Баночка табака *Craven* весом в две унции (1 унция = 28.35 г – В. П.) стоит 9 шиллингов 10 пенсов, а коробка из 25 сигар *Havana*, каждая длиной 5 дюймов, – 7 ф.ст. 15 шиллингов.

Одежда...

В *Harrods* дамская шуба из коричневой индийской – *brown Indian Lamb* - (м.б. индейской – В. П.) овчины стоит 149 ф.ст., а из оттенённой – всего 27 ф. ст.

Показы фильмов в кинотеатрах по всей стране...

Кеннет Мо (Kenneth More) в фильме «The Admirable Crichton», Софи Лорен (Sophia Loren) – в «Aida», Джек Пелейнс (Jack Palance) и Энтони Перкинс (Anthony Perkins) в ленте «The Lonely Man», Джордж Бейкер (George Baker) и Фрэнки Возн (Frankie Vaughan) – в «These Dangerous Years», а Лоуренс Оливер (Laurence Olivier) и Мэрилин Монро (Marilyn Monroe) – в «The Prince And The Showgirl».

Британские пластинки и чарты...

Под номером один в новом чарте синглов, опубликованном сегодня, – вещь Лонни Донегана «Gambling Man». Элвис Пресли на втором месте с песней «All Shook Up». Средняя стоимость 7-дюймового сингла составляет 6 шиллингов; EP – 10 шиллингов; LP – 1 ф.ст. 14 шиллингов. В те дни десятка лучших хитов Элвиса Пресли включала: «Heartbreak Hotel» (май 1956), «Blue Suede Shoes» (май 1956), «Hound Dog» (сентябрь 1956), «Blue Moon» (ноябрь 1956) и «Too Much» (май 1957). Buddy Holly & The Crickets не войдут в британские чарты до декабря текущего года.

Статистика населения...

Данные по Соединенному Королевству показывают, что 1.5 миллиона граждан – одиноки. Это вдвое больше, чем в 1931 году. Стоимость рецепта – 5 пенсов за бланк.

Домашние развлечения...

Пианино *Rogers Eungblut* стоит 139 гиней, а переносная радиола *HMV* с тремя диапазонами волн и трехскоростным проигрывателем пластинок – 22 гиней. Стремительно развивается телевидение. ITV, или независимое телевидение, начало трансляцию в 1955 году, и покупатели все еще сбиваются с ног, желая приобрести новый телевизор (обычно производства компании *Pye* или *Bush*). В апреле было выдано семимиллионное разрешение на прием телевизионных трансляций, спустя всего 8 месяцев после приобретения шестимиллионного. Восьмимиллионная лицензия будет выкуплена в течение нескольких недель. Она стоит 3 фунта стерлингов. А разрешение на прием радио сигнала стоит 1 ф.ст. Причем телевизионные программы не передавались до 1 часа дня. Цена на

телевизор изменяется от 69 гиней, за модель с 17-дюймовым экраном, до 88 гиней – за более впечатляющую модель с 21-дюймовым экраном.

* * *

А что же в том памятном году происходило у нас, в России, точнее, в Советском Союзе, и каковы были у нас цены?

На последний вопрос не так-то просто ответить, хотя цены в СССР поддерживались стабильные и не менялись годами. Больше всего люди запомнили денежную реформу 1961 года, а вот «что и как было» до... вспоминают с трудом.

В 1957 году в продаже появился сетевой двухдиапазонный радиоприёмник 4-го класса «Волна». Он выпускался в двух вариантах внешнего оформления: в футляре из пластмассы и традиционном из дерева. Цена радиоприёмника 280 рублей. В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе аппарат был удостоен диплома Гран-при и золотой медали. Главный конструктор – инженер А.С.Балакшин.

Летом 1957 года, в Государственном издательстве художественной литературы (так оно тогда называлось) вышел первый том *Собрания Сочинений Чарльза Диккенса*, тиражом 600 000 экземпляров и стоимостью 11 рублей.

В 1957 году советский лонгплей производства Апрелевского з-да («Карнавал» *Р.Шумана* в исполнении *С.Рахманинова*) стоил 10 рублей. Десятидюймовая пластинка (10") с записью артистов эстрады стоила 13 рублей. Восьмидюймовая пластинка (8") – от 5 до 8 рублей.

Месячный заработок старшего техника-гидромелиоратора в Челябинске составлял – 600 руб. В том же городе женские туфли стоили 200 руб.; обычная женская стрижка – 10 руб.; билет в кино на вечерний сеанс – 5 руб. Оплата за детский садик – 120 рублей в месяц; помощь государства матери-одиночке – 5 рублей в месяц.

А что у нас происходило в июле?

Многие помнят, что в июле 1957 года в Москве проходил Международный Фестиваль молодежи и студентов. В том же месяце в Ижевске наладили производство ковров, а Карелии был выпущен 1000 трактор... Наш некогда самый популярный пассажирский самолет Ил-18 свой первый полет совершил тоже в июле – 4-го числа, а на следующий день, пятого июля, на своей даче в Комарово Анна Ахматова написала стихотворение «О. М.»:

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть —
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

О, как прямо дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там,—
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам.

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гу-гу...
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящем лугу.

Не без гордости вспоминают наши люди и о запуске первого в мире искусственного спутника земли, но он случился осенью... А что было весной?

А весной 1957 года, 7 мая, в полупустом Большом зале Московской консерватории дал свой первый концерт в России двадцатичетырехлетний канадец Глен Гульд (Glen Gould). Газета «Toronto Star» об этом концерте сообщала:

«...после перерыва крики "браво" раздавались по всему залу, и огромная корзина голубых хризантем была преподнесена музыканту и установлена на сцене... Следующим вечером, 8 мая, успех был еще большим (Гульд играл с прославленным Московским филармоническим оркестром Концерт Баха d-moll), а когда через три дня он выступал в Зале Чайковского с Гольдберг-вариациями,

Интермеццо Брамса и Третьей сонатой Хиндемита, зал был набит битком. Москвичи бросились к телефонам, чтобы предупредить своих ленинградских друзей и родственников о приезде экстраординарного музыканта...»

Канадский журналист мог бы добавить, что еще через день, 12 мая, Гульд выступил перед студентами и педагогами Московской консерватории. Встреча произошла в Малом зале. Один из инициаторов встречи профессор консерватории Л.Н.Власенко вспоминал:

«Было воскресенье, в переполненном зале чувствовалась напряженная атмосфера ожидания чего-то важного и особенного. В нашей артистической комнате Малого зала Гульд произвел свой обычный ритуал – разогрел руки в тазе с горячей водой и пошел на эстраду... Гульд сидел за роялем в свойственной ему манере – очень низко наклонив лицо к клавиатуре, постановка рук отличалась низким положением кисти, при этом пальцы обладали огромной интенсивностью и одновременно необыкновенной чуткостью, поразительным было независимое и дифференцированное звучание каждого пальца. Во время игры пианист производил впечатление гипнотизирующее, да и сам, по-моему, находился в состоянии глубокого погружения в музыку...»

Эта историческая встреча, повлиявшая на целое поколение отечественных музыкантов, была издана на «Мелодии» в 1984 году, спустя два года после смерти великого пианиста...

Что еще? Еще в то время в партии боролись с антипартийной группой, состоящей из Молотова, Маленкова, Кагановича и примкнувшего к ним Шепилова. Так что вышедший в июле 1957 года первый номер журнала «Вопросы истории КПСС» – органа Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС – был как нельзя кстати.

А восточнее СССР, в Поднебесной, 9 июля 1957 года великий кормчий Мао Цзэдун в своей записной книжечке задавался не простым для себя вопросом: «Посудите сами, кто стоит выше по уровню знаний?» – и сам же, как мог, по простецки отвечал: - «По уровню знаний выше стоят всё-таки малограмотные люди».

Introductio

В феврале 2004 года, полные впечатлений от встречи с родиной Джинни Робертсон, мы с моей помощницей Светланой прибыли в Глазго из Эбердина. В предвкушении знакомства с одной из столиц Фолк-Возрождения, мы вступили на перрон и, увлекаемые толпой вышедших из вагонов людей, направились к выходу. Главные вокзалы Глазго находятся в самом центре, и, имея карту города, мы надеялись без труда отыскать улицу, на которой расположены Центральный вокзал (Central Station) и примыкающая к нему гостиница...

Центр Глазго представляет собой строго квадратные кварталы, очерченные прямыми улицами, благодаря чему из одного конца города можно видеть противоположный. Такая планировка напоминает Манхэттен, только без небоскребов. Все здания в центре примерно одинаковой высоты, одинакового цвета и стиля и чем-то похожи на ту часть Санкт-Петербурга, что зовется «Голландией»: суровые, темные коричнево-красные тона, которые особенно впечатляют в сумерках. Глазго лишен даже намека на утонченность и изысканность другого крупного шотландского города — Эдинбурга. Удивительно, как непохожи эти города, отстоящие друг от друга в часе езды. Глазго производит впечатление бурно кипящего котла, в котором варятся экономика и финансы, промышленное производство, индустрия развлечений и торговля, где все куда-то спешат, не подымая головы, не останавливаясь ни на мгновение. Эдинбург иной. Кажется, там со времен Вальтера Скотта живут лишь поэты, художники и музыканты. В Эдинбурге я не видел спешащих прохожих. Там вообще не ходят, там — прогуливаются...

По мере продвижения в толпе по широкой Бьюкенан стрит (Buchanan Street) мы все больше понимали, что отыскать искомую улицу с нашей гостиницей будет не так просто, как мы полагали, и я убедил свою спутницу обратиться к кому-нибудь из прохожих...

Житель современной России, оказавшийся в Англии или в Шотландии, должен трижды подумать, прежде чем обратиться с вопросом к кому-нибудь из первых встречных. Если вы спешите, нет времени, опаздываете – лучше не обращаться вовсе. Несколько раз в Лондоне, Бирмингеме или Ливерпуле я спрашивал, как пройти по такому-то адресу или где находится такой-то магазин или библиотека, после чего понял, сколь это рискованно. Дело в том, что англичане или шотландцы (если только они настоящие!) не станут отвечать на поставленный вопрос – они начнут вами заниматься. Скорее всего, понятие «да-да, нет-нет» – не существует в среде джентльменов, и если какой-нибудь встречный господин будет захвачен вами врасплох неразрешимым для него вопросом: где находится какая-нибудь «стрит», то он не отвергнет вас, не отвернется, не признается в неведении, не скажет, что впервые слышит название... Нет! Бросив собственные дела, он тотчас примется искать нужную вам улицу, словно она необходима ему больше, чем вам. Да что там! С подчеркнутой учтивостью и неподдельным участием он будет продолжать поиск даже после того, как вы станете уговаривать его бросить этот бесполезный труд, так как единственным вашим желанием будет поскорее избавиться от неостановимого помощника, блуждающего вместе с вами по закоулкам незнакомого города...

Итак, мы обратились за помощью к первому встречному, и даже не к встречному, а встреченному, поскольку он шел рядом с нами, в едином пешеходном потоке. Первым глазговцем, с которым мы заговорили, оказался средних лет мужчина, одетый в темно-синий костюм, при галстуке, с портфелем, скорым шагом шедший по своим делам. Не останавливаясь (в чем не было нужды, так как мы двигались в одном направлении – оттого не запомнились его черты), он, прекрасно зная искомый нами объект, предложил идти вместе с ним. Разумеется, наш провожатый тотчас определил в нас иностранцев и немало удивился, узнав, что мы из России. Оглядывая здания по обеим сторонам Бьюкенан стрит, я заметил, что Глазго чем-то напоминает Санкт-Петербург. Это польстило провожатому, и он не остался в долгу, сказав, что это честь для Глазго. Затем он спросил о цели нашего приезда. Я рассказал, что собираю материал о музыкантах пятидесятых и шестидесятых, только что побывал в Эбердине, а теперь намерен разыскать следы Фолк-Возрождения в Глазго, в

частности, хочу найти бывшие фолк-клубы и, быть может, встретить кого-нибудь из музыкантов той поры. Наш провожатый был несколько озадачен тем, что не нашел чем ответить, и потому просто пожелал успехов в поисках. Впрочем, на большее уже не было времени, так как мы, свернув на Гордон стрит (Gordon Street), подошли к отелю и навсегда расстались с нашим нечаянным провожатым...

Мы вошли в огромную старую гостиницу – Quality Hotel Glasgow, буквально встроенную в инфраструктуру Центрального вокзала. С длинными и широкими коридорами, безграничными лестницами, массивными зеркалами и роскошной деревянной облицовкой всего, что только там имеется, гостиница будто перенесена из советской столицы. Во всем ощущался аромат давно ушедшей эпохи, и по всему чувствовалось, что содержание этой гигантской общежитской системы уже давно не по карману ее владельцам. Мы устроились, оставили вещи в номере и тотчас сбежали к выходу, чтобы начать поиски: на «освоение» Глазго у нас было всего три дня. На самом выходе нас окликнул администратор и передал записку, только что оставленную неким господином.

*«Дорогие русские!
Я показывал вам дорогу к отелю.
После того как мы расстались, я вспомнил,
что знаю одну из важнейших персон Фолк-
Возрождения в Шотландии – Адама
МакНотена. Я постараюсь связаться с ним,
и, если вы позвоните мне домой, скажем,
завтра вечером, вероятно, смогу вас
с ним свести.
С почтением,
Дуглас МакЛеллан».*

Когда в той или иной местности я собираю материал для будущей книги (не важно какой), то ощущаю себя ловцом, на которого бежит зверь. Но тогда, в Глазго, прочитав записку, написанную господином, которого еще полчаса назад я не знал и о котором уже минут пятнадцать как забыл, я почувствовал, что на меня несутся несметные стада и я рискую оказаться растоптанным, если вовремя не уклонюсь.

Признаюсь, к своему стыду, я не знал о существовании шотландского фолксингера Адама МакНотена (Adam McNaughtan), но тон записки, солидная и доверительная внешность нашего провожатого, которого теперь я могу назвать по имени (позже выяснилось, что Дуглас МакЛеллан – известный в Глазго хирург), убеждали в том, что мне в очередной раз выпал счастливый жребий и если повезет в полной мере, то я узнаю многие детали Фолк-Возрождения в Глазго. В одно мгновение мое нахождение в огромном и незнакомом городе обрело стройный смысл и даже план, но в то же время исчезала архаика, в которой есть своя прелесть.

Главную «исследовательскую» часть пребывания в Глазго я отложил на последний день и связал её с предстоящей встречей с фолксингером, который «все покажет и расскажет», сам же занялся поиском музыкального материала: виниловых пластинок и книг. По моему предположению, здесь должны были быть россыпи. Однако в этом отношении Глазго разочаровал: обследовав десяток магазинов по продаже старых виниловых пластинок, я приобрел не более двадцати. Зато смог сполна насладиться лицами тысяч прохожих, широкими длинными улицами, а также величию местного университета – University of Glasgow, – основное здание которого больше походит на готический собор. Напротив этого храма науки находится ультрамодерновое здание университетской библиотеки, и это соседство ничуть не портит общего впечатления о цитадели шотландского просвещения...

В оговоренное время мы позвонили Дугласу МакЛеллану (Douglas McLellan), и он сообщил, что Адам МакНотен готов встретиться с нами, после чего передал номер телефона фолксингера. Мы тотчас его набрали – и вот уже на проводе сам Адам. Мы договорились о встрече на завтра, в фойе гостиницы...

Утром, ровно в десять, в дверь со стороны вокзала (он соединен с гостиницей) вошел светящийся улыбкой седобородый высокого роста шотландец лет шестидесяти. Его левая рука была подвязана белым платком, как это бывает при переломах и прочих травмах. Такая деталь добавляла фолксингеру шарма и естественности и прежде знакомства давала повод спросить о причинах несчастья: не от чрезмерной ли игры на гитаре? Адам, который и без того не переставал улыбаться, громко захохотал и ответил, что вообще на гитаре не играет, а, как и подобает настоящему фолксингеру, поет без

аккомпанемента. Просто, на одной из улиц Глазго, он, уклоняясь от автомашины, пятился и не заметил низкого заборчика позади. «Этак, - сказал Адам со смехом, – можно было и насмерть убиться...» После такого знакомства я коротко рассказал о планах и намерениях, и мы вышли из гостиницы. Адам обещал показать места, где расположены знаменитые клубы.

Пройдя по Хоуп Стрит (Hope Street), уже через минуту мы остановились у входа в бар «McGinns». Выдающийся фолксингер Матт МакГин здесь никогда не выступал, потому что самого бара еще пару лет назад не было⁹. Но его племянник оказался предприимчивым и свою любовь к дяде облек в форму, которой тот был бы несказанно рад: открыл бар, присвоив ему имя знаменитого родственника. У входа – большая вывеска, на которой нарисован улыбающийся Матт и приведены слова из его песни «Depth of My Ago», кажется, лучше всего подходящие под приём шотландского виски и пива:

Deep in my heart and deep in my mind,
Deep in the depth of my ego,
Deep in my breast lies a treasure chest –
A world that only I can know.

You can criticize me, try to analyse me,
Put me in your little pigeon hole.
But I'll still hold the key to the place where I am free,
A place that only I control...

В самом сердце своем, в бездонных колодцах души,
В потаенных уголках своего эго,
Глубоко в груди – я храню в сундуке драгоценном
Мир, известный лишь мне одному.

Можете меня критиковать, обсуждать,
Пытаться под мерки свои подогнать,
Но я буду сжимать в ладони ключ от мира,
Где я свободен и всё в моей только власти...

Адам решил было войти, но бар оказался закрытым. Мы уже продолжили путь, как подъехала машина, из которой с шумом вышел невысокий круглолицый господин средних лет и тотчас атаковал

Адама. Это был хозяин бара, племянник Матта МакГинна – Пол (Paul McGinn). Необычайно энергичный, он еще из машины увидел, что у дверей его заведения стоит Адам МакНотен, да еще не один: вот повод привлечь фолксингера в свой бар! Адам объяснил, в чем дело, и племянник, узнав, что я из России, к тому же пишу о музыкантах, переключился на меня. Он стал что-то быстро говорить хриплым голосом, так что понять его мог только коренной шотландец. Я, как мог, рассказал о цели приезда, о том, что знаком с творчеством его дяди и уважаю его, хотя он был коммунистом, и даже постарался напеть одну из его песен с характерной для Матта «рычащей» буквой р-р-р-р... Это обстоятельство привело Пола в совершенный восторг, после чего он стал затаскивать нас в свой бар, но получив столь же активное сопротивление, скрылся в помещении и спустя минуту вернулся с книгой. Это была автобиография Матта МакГинна с предисловием его жены Джанет (Janett McGinn), изданная в 1993 году. В книгу также вошли около шестидесяти песен и баллад с нотами. Пол надписал книгу от имени семейства МакГиннов и здесь же, на тротуаре, торжественно вручил её мне¹⁰.

Вот так! Двадцать минут назад мы сидели в фойе гостиницы, а теперь у меня в руках книга Матта МакГинна, подаренная его племянником, и мы идем по улицам Глазго с настоящим шотландским фолксингером! А спустя еще пятнадцать минут Адам МакНотен уже вовсю сам пел.

Он повел нас к церкви св.Андрея (Saint Andrew's Church), на цокольном этаже которой находится фолк-клуб. В столь раннее время клуб, конечно, был закрыт, и мы поднялись по ступеням ко входу в церковь. У оснований массивных колонн выгравированы отрывки из шотландских народных песен и баллад. Адам, всматриваясь в тексты, начал их напевать и тут же комментировать. Я обратил внимание на то, как преображается человек, когда поёт. Только что мы шли, ничем не отличаясь и не выделяясь. Адам был обыкновенным прохожим, простым собеседником, но вот – на ступенях церкви св.Андрея он выпрямился, приподнял голову, его глаза заблестели, и, как только зазвучала песня, я понял, что передо мной – выдающийся певец, знающий все тайны песнопения, носящий в сердце и в голосе многовековую традицию шотландской баллады, понимающий её значение и смысл. Отталкиваясь от массивных стен, мягкий, безупречный по чистоте вибрирующий голос МакНотена, в котором

нельзя не узнать влияние его великих учителей, заполнил окружающее пространство, вылился на небольшую площадь перед собором – и тотчас все строения и сами улицы старого Глазго стали частью песни, не театральными, но живыми декорациями. Я записывал фолксингера на диктофон, оглядываясь по сторонам, так как Адам пел довольно громко, никого не стесняясь. Некоторые прохожие улыбались и, как мне показалось, узнавали МакНотена и его песню: ...*We'll do the best we can to follow the wee melody man...*

– Это игровая песня, – поясняет Адам. – В процессе исполнения лидер группы детей имитирует игру на каком-либо музыкальном инструменте, например на мелодеоне (*гармошка* – В.П.), а другие дети должны угадывать, что это за инструмент он изображает, и с точностью повторять движения ведущего. Последний обычно имитирует мелодеониста, потом тромбониста и так далее.

Вместе с фолксингером мы делаем несколько шагов вдоль колонн церкви св.Андрея и переходим к выгравированной выдержке из другой песни. Адам признается, что не знает мелодию на эти слова – тогда я приглашаю его подойти к другому четверостишию. Мне оно кажется знакомым. Адам не сразу вспоминает мелодию, хотя, по его словам, он хорошо её знает... Затем он переходит к фрагменту из старинной поэмы и тотчас громко декламирует: *We are all weary travellers a long lifes dusty way...*

– А вот эти строчки пели многие, – говорит Адам об отрывке из песни «*To the begging I will go*», – например Джинни Робертсон.

Далее мы подходим к строчкам Роберта Бёрнса, и Адам, узнав их, сразу запекает:

I am a fiddler to my trade,
And of the tunes that e'er I played
The sweetest still to man or maid
Was «Whistle o'er the lave o't».

Я по профессии – фидлер (скрипач),
Средь всех песен, что я сыграл,
Слуху и мужа, и девы всех мелодий слаще
Была «Whistle o'er the lave o't».

Адам знает, что Роберт Бёрнс популярен в России, и ему даже знакомо имя Самуила Маршака, наиболее известного переводчика великого шотландского поэта. ...Между тем мы стоим у храма, носящего имя св.Андрея Первозванного.

– В этой церкви, – говорит Адам, – сейчас собирается клуб «The Star Folk Club». Начало ему было положено в стенах коммунистического фолк-клуба, который располагался в районе реки Клайд, так что «звездностью» своего названия клуб обязан одному из символов коммунистического движения. А сейчас фолк-клуб – в церкви! (*Громко смеется.*) Здание называется Saint Andrew's in the Square, так как площадь перед церковью тоже носит имя святого Андрея. Сама церковь относится к восемнадцатому веку...

Мы направляемся к следующей достопримечательности, и по пути Адам отвечает на вопросы о своем прошлом.

Он родился в 1939 году в восточной части Глазго, в районе, называемом Деннистон (Dennistoun). Адам был старшим из четырех детей в семье Гая и Наны МакНотенов (Guy and Nan McNaughtan). Отец работал шофером грузовика и развозил товар по всему Глазго. Мать была продавцом лекарств в аптеке. Она происходила из Ирландии, и ее родственники носили фамилию Финнеган (Finnegan). К несчастью, Нан умерла, когда Адаму было четырнадцать лет. Поскольку отец постоянно работал, на Адама ложился весь груз воспитания и заботы о братьях и сестрах, притом что самой младшей исполнилось всего шесть месяцев...

О, где же тот Глазго, каким я его знал:
Где тесно смыкались стены, покрытые белой штукатуркой,
Где ты знал всех соседей, со всех этажей,
Где не видели смысла в том, чтоб запирасть дверь
А теперь – что ты знаешь о людях, живущих рядом?
А где же славная лавочка, где, бывало, я покупал
На медные деньги горы печенья, сладких пышек,
Горячих пирожков, и женщина, что продавала их,
Спрашивала: «А как поживает мама?»
В больших супермаркетах такого не встретишь.
А как мы играли в тот же футбол!
Какие были атаки! И кожаный мяч!
Мы не знали смешных схем: 4-3-3 или 4-2-4,

Не принято было кидаться на шею после каждого гола...
 Is the game, like Big Woodburn, suspended sine die.
 А где ж ребятня, что играла на улицах
 В шарики, бабки или лапту?
 А кто бы смог из сегодняшней детворы прокатиться на
 трамвайной подножке?
 Или расписывать стены – это все, что им мило?
 Известно ли им, что есть Chickie Mellie, а что – Hunch, Cuddy,
 Hunch?
 А где старый трамвай, что сворачивал
 вниз по Грейт Вестерн Роуд?
 Кондукторша умела приструнить сорванца:
 «Езжай и плати, а иначе – слезай!»
 Таковую в автобусах сыщешь едва ль!
 А где тот магазинчик, что был мне знаком,
 Где в крохотном кафе в углу
 Мог ты отведать бобы и мороженое McCallum?
 Сразу мог ты понять, дадут ли в кредит, по тому, как продавец
 Спрашивал, полить ли мороженое клубничным сиропом.
 Ах, где он, тот Глазго, каким я его знал?
 Big Wullie, wee Shooie, the steamie, the Co
 The shilpit wee bauchle, the glaiket big dreep
 The ba' on the slates, and your gas in a peep
 Сохранилось ли бывшее под глянцем новизны?...¹¹

– С 1957 года я учился в Университете, где в 1959 году возник фолк-клуб, – продолжал Адам. – Этот клуб имел тесные взаимоотношения с городским фолк-клубом, и когда в Глазго приезжала, например, Джинни Робертсон с выступлениями в городском клубе в воскресенье, то в среду днем она обязательно пела в фолк-клубе Университета. Причем все музыканты пели в университетском клубе бесплатно или за символические гонорары. Они обычно гостили в Глазго по три-четыре дня и во время своих поездок могли также участвовать в концертах, проводимых в фолк-клубах Эдинбурга и соседних городов, где любители народной музыки ждали именитых музыкантов обычно по средам в вечерние часы. Получалось, что фолксингеры днем пели и играли в университетском клубе, а вечером уже были в Фолкоке или где-то еще. Там за концерты

платили, и потому певцы находили возможным выступить в студенческом клубе бесплатно...

Мы вышли на широкую Тронгейт стрит (Trongate Street) и дошли до ее пересечения с Альбион стрит (Albion Street). Здесь Адам указал на светло-коричневое четырехэтажное старинное здание, крышу которого венчает миниатюрный средневековый замок, в то время как окна первого этажа заколочены красными щитами.

– Вот здесь, на первом этаже, некогда располагалось «The Corner House Café», и именно в нем проходили встречи первого фолк-клуба Глазго. Здесь обычно пела великая Джинни Робертсон во время посещения Глазго, и я много раз её слушал... Ну а сейчас, видите, помещение выставлено на продажу. Окна заколочены, дверь наглухо забита, так что вовнутрь не попасть... *(Адам засмеялся.)*

Я спросил, какой ему запомнилась Джинни Робертсон? Какая она была? Как пела?

– Невысокая, смуглая... Она всегда подавала себя с огромным достоинством, была подлинной дочерью кочевого народа, великолепной рассказчицей. Джинни всерьез верила в существование ада и испытывала трепет от осознания этого. Она носила много украшений и всегда очень боялась простудиться... Но когда пела – становилась просто божественной! Её дочь, Лиззи Хиггинс (Lizzie Higgins), исполняла песни совершенно в ином стиле. Я в свое время разговаривал с разными представителями кочующих родов. По их общему мнению, Джинни Робертсон – величайшая певица, но манера ее пения не та, что издревле была присуща кочевникам. Они отмечали, например, что вокал другой певицы – Белл Стюарт (Bell Stewart) – намного ближе их древней традиции. Белл обладала тем же благородством манер, что и Джинни, но пела иначе. И все же Джинни Робертсон – особенная. Она, кстати, умела гадать на чайной чашке и предсказывать будущее...

Я поведал Адаму, что несколько дней назад встречался с ее племянником Стенли (Stanley Robertson) и из его рассказа понял, что Джинни Робертсон была настоящей шаманкой и колдуньей. Я также рассказал, что побывал на могиле Джинни и горд оттого, что поклонился ее праху.

Некоторое время мы постояли на противоположной от «The Corner House Café» стороне улицы, представляя, как в это кафе спешат счастливые любители фолка, чтобы воочию услышать Джинни

Робертсон. А вот, в сопровождении кого-то из активистов фолк-движения, неспешно идет к кафе и сама великая шотландская певица. Темноволосая, с немного раскосыми глазами, сосредоточенная: ведь ей сейчас выступать; на ней любимая вязаная шерстяная жилетка желтого цвета, шея плотно обмотана темным платком: боится простудиться... Всего сорок лет назад такое можно было увидеть! Сейчас же перед нами – мертвое пространство, выставленное на продажу, и следующий хозяин заведения переделает его на свой лад, так что следы ушедшей эпохи затеряются навсегда...

Я рассказал Адаму, как впервые оказался на Wardour Street в Лондоне, в знаменитом кафе «The Round House», где Алексис Корнер (Alexis Korner) и Сирил Дэвис (Cyril Davies) открывали Британии блюз. Оказаться там для меня было очень волнующим. Кафе было заполнено посетителями, и я решился спросить их о Корнере и Дэвисе, но в ответ они интересовались у меня: кто это такие? Даже работники кафе ничего о них не знали, да и не хотели знать... Адам грустно улыбнулся. Я сделал фотоснимки исторического здания, и мы двинулись дальше. Адам продолжил рассказ.

– Потом я стал учителем английского языка и литературы и преподавал в течение двадцати лет. Из них – большую часть в Глазго и в его окрестностях. Год преподавал в Норвегии, год – в Дании. Когда оставил преподавание, занялся продажей старых книг. Кстати, магазин был на этой самой улице, где мы сейчас идем... Я пою и сочиняю песни с университетских времен. Когда фолк-клуб в Университете только зарождался, мы пели всё подряд. Дух клуба во многом сформировался под сильным влиянием Пита Сигера (Pete Seeger) и песен трудового народа. Это были американские, ирландские, шотландские, израильские, африканские песни – и в первые дни клуба мы все их пели. Потом мы оказались под сильнейшим воздействием Эвана МакКолла (Ewan MacColl). Мы начали петь шотландские народные песни, исторические и традиционные баллады, осознали, что, с этими песнями и балладами, мы становимся теми, кем в действительности являемся – шотландцами! Мы поняли, что наши песни отличаются от всех других песен на земле. Именно к тому времени относится раскол в фолк-движении. Он привел к возникновению как «традиционных», так и «коммерческих» фолк-клубов, к некоторому противостоянию, спорам в среде любителей фольклора. Было немного грустно... Помню, мы какое-то время были

очарованы the Clancy Brothers and Tommy Makem¹², и тогда все принялись петь ирландские песни. Потом их место занял Боб Дилан – отовсюду стали доноситься дилановские темы...

– Боб Дилан был в Глазго?

– Да. Он не раз здесь пел, но я его не видел (*смеется*). Зато много раз посещал концерты Пита Сигера.

– Пит Сигер произвел впечатление?

– Да. У меня все еще хранятся его сорок виниловых пластинок (*смеется*), изданных на Folkways, Hallmark и других лейблах. Пит Сигер конечно же слышал, как я пою, хотя он об этом вряд ли вспомнит. После одного из его концертов в Глазго в начале шестидесятых, Норман и Джинни Бьюкэн (Norman and Jeannie Buchan) организовали его сессию с некоторыми из молодых местных музыкантов. Мы надеялись, что Пит сыграет и споет для нас в тесном кругу, а на деле это он услышал по одной песне от каждого из нас (*смеется*). Помню, что Гордон МакКуллох (Gordon McCulloch) очень нервничал, прежде чем играть на банджо в присутствии Сигера¹³.

– А Вуди Гатри, Зиско Хьюстон (Cisco Houston)?

– О да!... У нас Матта МакГинна прозвали глазговским Вуди Гатри (*смеется*). Один из тех, кто стоял у истоков фолк-клуба в Глазго, был фольклорист Норман Бьюкэн (его жена, Джинни, все еще ведет активную деятельность). В 1961 году он выпустил книжку-песенник «101 Scottish Songs». Впоследствии книжка сыграла важную роль: каждый из нас носил ее в кармане!

– Нельзя ли найти эту книгу? Просто посмотреть...

– Сложно. Но я знаю точно, что две недели назад кое-кому посчастливилось её приобрести в букинисте за тринадцать фунтов. Очень дорого, очень дорого! Когда книга была новой, то стоила всего пятьдесят пенсов (*смеется*).

Я обратил внимание Адама на необыкновенный цвет зданий в Глазго и сказал, что в России подобные красно-желто-коричневые цветовые гаммы встречаются только в Санкт-Петербурге. Адам объяснил, что еще десять-пятнадцать лет назад все здания в Глазго были черными от смога и выглядели довольно жутко. Но в восьмидесятых и девяностых их постепенно отмыли от грязи и копоти, и то, что мы видим, – явление относительно новое.

Между тем мы пересекли несколько улиц, свернули на Стокнелл стрит (Stocknell Street) и, дойдя до Ховард стрит (Howard Street),

оказались перед скромным двухэтажным зданием. Здесь с шестидесятых располагается популярный в Глазго и во всей Шотландии бар «The Scotia». В этом баре с тех же времен собираются и фолк-музыканты. Кто только здесь не пел! Выступал неоднократно и Адам МакНотен. Через дорогу, немного в стороне, располагается еще один центр Фолк-Возрождения – бар «The Victoria». Адам пояснил, что и сейчас этот бар служит местом встречи членов Общества Шотландской музыки.

– Надо иметь в виду, – говорит Адам, – что перед появлением фолк-клубов, у нас в Глазго было много джаз-клубов. И многие фолксингеры начинали с джаза.

– И со скиффл... – добавил я.

– Лонни Донеган... Однажды он выступал в фолк-клубе. Конечно, у нас есть концертные залы и для рок-групп. Это «Green Play House» и «The Appolo». Многие знаменитые рок-группы давали там концерты. Но я рок не очень люблю... *(Смеется.)*

Адам МакНотен принадлежит к тем музыкантам, которые избежали влияния скиффл. Он пришел к фолку сразу и навсегда, и в этом Адам схож с выдающимся певцом из Нортумберленда Бобом Дэвенпортом (Bob Davenport)¹⁴.

– Кроме Джинни Робертсон, кто еще произвел неизгладимое впечатление?

– Джимми МакБит (Jimmy MacBeath), прежде всего. Кроме него – Мартин Карти, Эван МакКолл, конечно, Берт Ллойд (Bert Lloyd). Так как я всегда посещал только «традиционные» фолк-клубы, то отсюда и влияние на меня Эвана МакКолла. Я ходил на «уикэнды с фолк-песней», организованные им для обучения пению народных песен. МакКолл был первым, кто настаивал на необходимости такого обучения. На занятиях он проигрывал нам записи народных певцов из Ирландии, Азербайджана, Болгарии и других стран и рассказывал, каким образом они добиваются своего особенного, неповторимого звучания. Потом мы выполняли голосовые упражнения, чередуя их с отдыхом. Позже я стал сочинять песни. Некоторые из них заинтересовали других музыкантов. Например, Мартин Карти поет «Oor Hamlet», а песню «The Yellow On The Broom» исполняют многие.

Адам остановился, повернулся к проезжей части улицы и, не обращая внимания на прохожих, громко запел звонким выразительным голосом, чеканя слова своей песни. Только теперь,

услыхав эту необыкновенную песню, стало ясно, что я нахожусь рядом с выдающимся мастером:

Well, I ken ye dinna like it, lass, tae winter here in toun,
For the scaldies they all cry us, aye, and they try to put us doun;
And it's hard to raise three bairnies in a single flea-box room.
But I'll tak' ye on the road again when the yellow's on the broom.

Chorus: The yellow's on the broom, when
the yellow's on the broom,
Oh, I'll tak' ye on the road again when
the yellow's on the broom.

Oh, the scaldies call us tinker dirt and they sconce
our bairns in school,
But who cares what a scaldy says, for scaldy's but a fool.
They never hear the yorlin's song, nor see the flax in bloom,
For they're aye cooped up in houses when
the yellow's on the broom...

Да, девчушка, не сладко зимою в городе,
Где обитают те, что кричат на нас, пытаюсь унижить.
Да и тяжело растить трех детишек в блошиной комнатухе.
Но когда зажелтеет ива, я в дорогу вас вновь уведу.

Прпев: Когда зажелтеет ива,
когда она зацветет,
Я на просторы вас вновь уведу,
лишь только зажелтеет ива.

О, они называют нас дорожной пылью и презирают
наших детей в школе.
Но кого заботит, что говорят глупцы:
Ведь они никогда не слышали песен овсянки,
не любовались цветеньем льна,
Они не покидают своих домов, когда ива
одевается в желтое...¹⁵

– Школа Эвана МакКолла, – продолжил Адам, – находилась в Фолк-Центре Глазго на улице Монтроуз (Montrose Street). Центр

располагал собственными помещениями, там была комната для занятий, куда мы могли прийти в любое время. Теперь здание Центра снесено, так что вы не сможете его увидеть. Эван учил нас быстрым песням Гилберта и Салливана, чтобы мы могли развивать дикцию. Гилберт (William Schwenck Gilbert) и Салливан (Arthur Sullivan) – старинные авторы, чьи песни отличаются довольно быстрым темпом. (Адам напевает быструю песню, так что не разобрать слов). Так мы учились выговаривать чистые звуки.

Я спросил Адама о черных блюзменах, которые приезжали в Шотландию в пятидесятые и которые дали толчок развитию блюзов в Британии. Ведь здесь бывали Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy), Джесси Фуллер (Jesse Fuller), Сонни Терри и Брауни МакГи (Sonny Terry & Brownie McGhee), Мадди Уотерс (Maddy Waters)... Видел ли их Адам и если да, то какое впечатление они произвели?

Адам заулыбался, мысленно перебирая прошлое.

– Я ни разу не видел Билла Брунзи и не думаю, что видел других еще в пятидесятые. В шестидесятых видел Джесси Фуллера. Помню, я думал, глядя на него, что он выглядит очень маленьким посреди пустой сцены в Concert Hall на Эрджайл стрит (Argyle Street). Несмотря на тяжелую жизнь, он сохранил чувство юмора – и это произвело на меня наибольшее впечатление. Аудитория тепло его встречала, но зал просто взорвался аплодисментами, когда он запел «San Francisco Bay»:

I got the blues for my baby.
Down beside the San Francisco Bay
Big ocean liner took her so far away.
Well, I didn't mean to treat her so bad.
She was the best girl I ever had.
She said goodbye, gonna make me cry,
Gonna make me lay right down and die...¹⁶

У меня есть блюз для моей крошки.
Внизу, у сан-францисской бухты
Огромный лайнер океанский подхватил ее, вдаль унося.
Что ж, совсем я не хотел так плохо обойтись с ней.
Она всех женщин, что со мною были, - лучше.
«Прощай!» – сказала. ...Я буду плакать,
Просто лягу на землю – да ... помру...

– А чем мне запомнились Сонни Терри и Брауни МакГи? – продолжил воспоминания Адам. – Двумя или тремя эпизодами. Во время выступлений они всегда соревновались друг с другом. На последнем из тех концертов, на которых я был (кстати, не так давно в Эдинбурге)¹⁷, я даже почувствовал некоторое смущение от того, как МакГи дразнил Сонни Терри, отказываясь сказать, в какой тональности были мелодии. Еще одним блюзменом, которого я видел раньше, был Джош Уайт (Josh White). Он был шоуменом в гораздо большей степени, чем другие. Помню, я пораился тому, что он мог перенастраивать гитару не прерывая песни. Наибольшее впечатление из того, что он пел, на меня произвели не блюзы, а протестная баллада «Southern Trees Bear a Strange Fruit»...¹⁸

Адам замолчал, и я не прерывал его молчание, в надежде, что он вспомнит еще что-нибудь, чему нет цены: ведь с каждым годом свидетелей выступлений великих черных блюзменов на Британских островах становится все меньше, и здесь каждая кроха информации на вес золота... Видя мое неподдельное и настойчивое ожидание, Адам прервал молчание, сказав, что он не тот человек, кого следует спрашивать о блюзах.

– Мой интерес всегда лежит в словах песен. А в блюзе – намного важнее настроение, созданное музыкантом. Я даже не ходил послушать Мадди Уотерса, когда он приезжал в Глазго, хотя многие из моих друзей были на его концерте...

Ничего не оставалось, как задать Адаму традиционный вопрос:

– Оглядываясь на пятидесятые и шестидесятые, каким вы видите Фолк-Возрождение?

– Я думаю, прежде всего, оно было важным для нашего языка. Мы обратились к шотландской речи. До этого все говорили на некоем искусственном диалекте, но вдруг услышали, как фолксингеры поют старинные народные песни на настоящем, живом шотландском языке. Ведь и Beatles пели свои песни не с американским, а с присущим их речи ливерпульским акцентом. По сути, они делали то же самое, заставляя людей задумываться, на каком языке они говорят. Все это произошло благодаря Фолк-Возрождению. Важной предпосылкой Возрождения стало Академическое Возрождение, с 1951 года получившее развитие в Школе Шотландских Исследований (The School of Scottish Studies), еще до возрождения традиции фолк-клубов.

Очень важно, что Хэмиш Хендерсон (Hamish Henderson), Норман Бьюкэн и Моррис Блитмен (Morris Blythman) из Глазго оказались вовлечены в эти процессы. Все происходившее также имело и огромное политическое значение. Множество песен были посвящены похищению Камня Судьбы (The Stone of Destiny), он же – Камень Коронации (The Coronation Stane). Похищение – не совсем подходящее слово. Камень Коронации исторически принадлежит шотландскому трону, но давным-давно был увезен в Англию королем Эдвардом. И вот в 1951 году студенты-националисты как-то под Рождество задумали вынести Камень из Вестминстерского Аббатства и вернуть в Шотландию¹⁹. Задуманное было осуществлено, что нашло мощный отклик в народной песни. Есть одна знаменитая песня, которую все еще поют – «The Wee Magic Stane»:

Oh the Dean o' Westminster wis a powerful man,
He held a' the strings o' the state in his hand.
But with a' this great business it flustered him nane,
Till some rogues ran away wi' his wee ma-gic stane.

Chorus:

Wi' a too-ra-li-oor-a-li-oor-a-li-ay.

О, Настоятель Вестминстера был столь могущественен,
Перебирал руками все струны государства.
Но этот важный господин весьма расстроен был,
Когда горстка ловкачей стащила крохотный
волшебный камень...

– Это история о том, как англичане не могли найти Камень, а сами объявили об успешном завершении поисков, назвав Волшебным обыкновенный камень. Тогда все шотландские националисты доставали такие камни, при этом каждый утверждал, что его камень и есть настоящий. Также в песнях нашли отражение заход в воды Клайда атомных подводных лодок Polaris и борьба с распространением ядерного оружия. Все это моментально придало Возрождению политический аспект. Огромное количество песен пятидесятых и шестидесятых были политическими. Это послужило причиной выдвижения Глазго на первый план в те годы, так как

упомянутые события происходили в Западной Шотландии. Многие стали политическими деятелями на этом фоне. (Смеется.)

– Как Вы считаете, будет ли когда-нибудь новое Фолк-Возрождение?

– Я думаю, во время Возрождения пятидесятых и шестидесятых годов важность народной песни была осознана вполне. Мы создали центры фольклорного творчества, в университетах студенты получают образование в этой области, различные ученые степени, у нас есть Школа Шотландских Исследований... Не знаю, возрождение интереса к какой музыке могло бы произойти. Может, к року? (Смеется.)

Понимая, что время нашей встречи подходит к концу и Адама ждут иные дела, я спрашиваю едва ли не о главной цели своего визита: где в начале шестидесятых находился фолк-клуб Клайва Палмера?

Адам сказал, что этот клуб находился в другой части центра Глазго. Взяв карту, он отметил место недалеко от пересечения Сокихол стрит (Sauchiehall Street) с Ренфилд стрит (Renfield Street), добавив, что там ничего уже не осталось. Только лестница, ведущая с улицы наверх. Сейчас в этом помещении какой-то ночной клуб.

Мы поблагодарили Адама МакНотена за встречу, за его рассказ, за песни и простились до вечера, договорившись о встрече в баре «McGinns». Он отправился по своим делам, а мы пошли искать место, откуда в марте 1966 начиналась карьера одной из самых ярких и значительных фолк-групп – the Incredible String Band.

глава первая

The Incredible String Band

*Когда холодная ладонь печали
опускается на плечо
И толкает в ледяную воду –
на смерть,
Меня с улыбкою, на бережных
руках выносит - Музыка.
Заслышав её звуки, быстрее
бьется сердце.
Тогда я счастлив!*

Майк Херон

Их музыка свежа и очаровательна

Ширли Коллинз

Название этой группы дословно переводится как Невероятный Струнный Оркестр. Действительно, музыка Робина Вильямсона и Майка Херона не просто «яркая и значительная», не только «свежа и очаровательна», она и впрямь *невероятна*, и это слово, быть может, точнее прочих отражает то, что сотворили эти музыканты в середине шестидесятых. Очерк об Incredible String Band включен в том, посвященный фолк-року, но едва ли можно определенно утверждать, что музыканты, о которых идет речь, принадлежат именно к этому жанру. Кроме того, мы повествуем об англо-американской музыке, а Робин Вильямсон и Майк Херон выходят за рамки своей национальной традиции. Можно сказать, что в музыке Incredible String Band присутствуют традиции всего мира.

В предыдущих томах мы обращали внимание на то, как в давние времена странствующие шотландцы несли с собою музыкальную культуру своего народа, обогащая ею Старый, а затем и Новый Свет. Но вот, спустя века, случилось обратное: в музыкантах из Incredible String Band, коренных шотландцах, сфокусировалась музыкальная культура других народов, которую они перенесли на свою родную почву и, обогатив шотландскими традициями, вернули миру. Это был не эксперимент, не тщательно продуманная акция, не удачный, как сейчас выражаются, «проект», а естественный для своего времени порыв души и чувств, искреннее и неискоренимое желание постичь мир... Тот самый, который едва не погиб в пожаре мировой войны, в то время когда Робин и Майк находились в утробе матерей.

Вначале их было трое. Третьим был Клайв Палмер (Clive Palmer). С его участием группа записала лишь дебютный альбом, и потому со временем, особенно после того, как Incredible String Band добились мировой славы, память о нем начала стираться. Между тем в период создания группы Клайв был наиболее известным музыкантом из троицы. Во-первых, он был старше своих друзей. Во-вторых, более опытным. Еще в самом начале шестидесятых Палмер оставил Британию и отправился автостопом в Париж, где вместе с Визом Джонсом они играли дуэтом на улицах и площадях тогдашней столицы мировой культуры. В то время в Париже обретались многие британские музыканты, в частности Алекс Кемпбелл (Alex Campbell), Дэйви Грэм, Лонг Джон Болдри (Long John Baldry). Они общались между собой и не единожды играли вместе, но главное, в парижских кафе и клубах они слушали музыкантов со всего мира, так что Клайв прошел лучшую из всех возможных школ. Он хорошо владел банджо, знал музыку Аппалачей и олд-таймы, играл на гитаре, мог аранжировать традиционные песни и сочинять собственные. С таким багажом в 1963 году он оказался в Эдинбурге, где в те дни было средоточие фолк-музыкантов из всей Британии, Ирландии и даже из-за океана и где проводился ежегодный фестиваль. Клайв подрабатывал олд-таймами в баре «The Crown» и, согласно преданиям, именно здесь познакомился с Робинсом Вильямсоном.

Хотя Робин родился в Эдинбурге, в ноябре 1943 года, его детство проходило сначала к западу от Лондона, в районе Home Counties, а затем во Франции, куда на время переехала семья.

Склонность к песенному и повествовательному творчеству обнаружилась у Вильямсона еще в школе. Именно тогда, в возрасте одиннадцати лет, им была написана самая первая песня: «Me and the Mad Girl». В этой песне обнаруживаются не только ранние способности, но и первые чувства будущего фолк-музыканта.

...Once I met a mad girl
as she came hopping through the furze.
Her clothes all stuck with fluff and stuff,
bearded barley and bristly burrs.
And I was high among the branches green,
and she, she hadn't seen me there.
As she went shuffling with her shadow
and snatching at the air.
Wild weeds, wilting
were twined all in her curls.
And I could tell by her mad blue eyes –
she was a mad girl.
She was thin as any sparrow,
her song it had no tune –
just scuffling through the piney glades
of summer's afternoon,
of summer's afternoon...

...Однажды я повстречал сумасшедшую девчонку,
она шла, переступая через ветви утёсника.
К одежде её прицепился пух,
бородатый ячмень и щетинистый репей.
Я скрывался от неё в зелени веток,
так что она меня не замечала.
Так шли они вдвоем – она и её тень, –
шаркая и хватаясь за воздух.
Дикие травы вяли,
вплетенные в кудрявые волосы,
и безумие глаз её голубых говорило,
что она из другого мира.
Худая, словно воробей,
И у песни её не было мелодии –
та песня вместе с девчонкой лишь
пробиралась через колючую поляну летнего дня...

В 1958 году Робин проходил в Северной Ирландии, рядом с заливом Лох Фойл (Lough Foyle), обязательную военную службу и также воспел этот важнейший в своей жизни период:

At age 14 they gave us training
to number off by threes and give salutes,
to clean and fire the Lee and Enfield,
to answer smartly “Sir” and shine the boots -
me and all the other poor bastards.
Glengarry bonnets on at bugle call.
I never thought I looked good in khaki.
It hurt the pride as well as it scratched the balls.
I volunteered for the signals section –
to work the radios was a skivers joy,
and on manoeuvres I’d twist the orders
and put confusion on the soldier boys...

Когда исполнялось четырнадцать, нас обучали
Ходить строем и честь отдавать,
Убираться, стрелять из укрытия и
на открытой местности,
Отвечать быстро «Сэр» и натирать ботинки.
Вот чему учили меня и других бедолаг нескладных.
Шотландские шапочки – на головы,
когда слышен горна призыв.
Никогда не думал, что хакки мне так к лицу.
Это ранит гордыню, как и оставляет ссадины на коленях.
Я вызвался служить в сигнальную часть:
работа с радио – забава для сачка,
и на маневрах, бывало, я перевирал приказы,
приводя в замешательство солдат...

Если судить по содержанию песни, то Робин только маршировал, натирал ботинки да сачковал, как это бывает во всякой срочной армейской службе. Между тем именно в это время в нем пробудился интерес к народной музыке. Он выучился игре на гитаре и скрипке, а также овладел техникой песнопения. В юности Робин слышал (и видел!), как поют великие шотландские певцы, и вот пришло время, когда слышанное пробудило в нем не просто интерес, но страсть. Он стал ощущать себя человеком призванным. Вот как сам

Вильямсон вспоминал о том времени и о том, какие чувства переполняли его:

«Я нашел свою нишу в продолжении наследия благодаря тому, что еще мальчишкой встретил Джинни Робертсон, Джимми МакБита, Дэйви Стюарта (Davy Stewart) – последних из великих шотландских народных певцов. Можно сказать, что музыка, которую они несли, была вручена мне. Я стал следующим звеном в цепи, потому что оказался рядом и имел счастье слышать их. Я - часть этого наследия, и все мои истории основаны на нём...»

Кроме влияния шотландских народных певцов, Робин Вильямсон, наполовину ирландец, впитал и ирландское певческое наследие, в частности, он был очарован выдающимся певцом Джо Хини (Joe Heaney). Позже Робин признавался, что на его мировоззрение оказал влияние и модный в то время американский писатель Джек Керуак (Jack Kerouac)²⁰. Вильямсон даже хотел в будущем стать, скорее, писателем, чем музыкантом.

По возвращении в Шотландию в 1960 году, Вильямсон представлял собой уже сформировавшегося музыканта и мог зарабатывать, выступая в местных клубах, в частности в баре «The Waverley». Робин также подрабатывал озеленением садовых участков, так что не стоит удивляться тому, что судьба свела его с еще одним садовником – Бертом Дженшем. Они подружились и, по свидетельствам разных источников, даже снимали одну квартиру на двоих. Они часто играли в одних клубах, слушали ведущих в то время шотландских фолксингеров Хэмиша Имлака (Hamish Imlach) и Оуэна Хэнда (Owen Hend), а также знаменитых черных блюзменов, которые приезжали в Эдинбург и в Глазго, таких как Сонни Терри, Брауни МакГи, Джесси Фуллер.

Хотя сугубо блюзовых клубов в то время не существовало ни в Эдинбурге, ни в Глазго, сами блюзы, в их классическом виде, не отделялись от фолка, и их играли в фолк-клубах. Блюзы тогда входили в репертуар всякого фолк-гитариста, наряду с шотландскими песнями и балладами. Особенно возрос интерес к блюзам после того, как в Глазго, незадолго до своей смерти в 1958 году, побывал Биг Билл Брунзи. Гитара еще только входила в инструментарий фолксингеров, и молодые музыканты старались не пропустить ни одного выступления великих блюзменов. Обычно они садились в первый ряд, некоторые приносили с собой бинокли и пристально следили за

каждым движением блюзмена, чтобы затем копировать его технику и приемы. Также всех тогда интересовали и альтернативные настройки. Кроме блюзов, в среде нового поколения шотландских гитаристов пользовались успехом олд-таймы, и, когда в Шотландии на какое-то время объявился Том Пэйли (Tom Paley), гитарист из американской группы the New Lost City Ramblers, Робин Вильямсон тотчас сошелся с ним, чтобы подыгрывать этому незаурядному музыканту на скрипке. У Тома было чему научиться²¹!

Социальный аспект фолк-движения в Шотландии, да и во всей Британии, был значительным. Он поддерживался ореолом Лидбелли и Вуди Гатри, неоднократно приезжавшими сюда Питом Сигером, Зиско Хьюстоном, Рэмблин' Джеком Эллиотом (Ramblin' Jack Elliott) и Дерролом Адамсом (Derroll Adams) и, конечно, Эваном МакКоллом, главной фигурой фолк-движения на Британских островах, теоретиком и строгим учителем, стерегущим чистоту традиций. Под его и Берта Ллойда началом проводился знаменитый эдинбургский Фестиваль, дававший начинающим музыкантам, как принято говорить, «путевки в жизнь». Эван МакКолл, как и все фолк-движение того времени, в политическом и социальном аспекте был левым, а в музыкальном - консерватором, не поощрявшим новаций, усматривая в них опасность для традиции.

Мы столь подробно останавливаемся на ситуации, сложившейся в фолк-движении Эдинбурга и Глазго к началу шестидесятых, потому что из Шотландии вышли многие представители нового поколения гитаристов-новаторов: Берт Дженш, Арчи Фишер (Archie Fisher), Джон Мартин (John Martyn), Билли Конноли (Billy Connolly), Эл Стюарт (Al Stewart), Донован Литч... К таковым принадлежали Клайв Палмер, Робин Вильямсон и Майк Херон. Всем этим музыкантам были тесны рамки, установленные патриархами фолк-движения. Не то чтобы они не чтити заслуг старших, не признавали влияние Оуэна Хэнда, Хамиша Имлака, Джоша Макрэйя (Josh McRae) или Матта МакГинна. Их чтити и у них многому научились, но время неумолимо требовало чего-то нового и, прежде всего, синтеза культур. Это было то самое время, о котором Адам МакНотен сказал, что фолк-движение раскололось на «коммерческое» и «традиционное». На самом же деле произошел отрыв нового поколения, без которого мы бы не получили всемирного значения Фолк-Возрождения. Без этого отрыва не было бы

опытов Дэйви Грэма и Ширли Коллинз, Мартина Карти, Берта Дженша и Джона Ренборна, а в Америке не состоялись бы Джон Фэхей и Сэнди Булл и никогда не появились бы Incredible String Band.

В конце 1962 года Робин Вильямсон и Берт Дженш предприняли отчаянную попытку обосноваться в Лондоне.

В биографических очерках и статьях приводятся разные даты их совместного вояжа, но я склонен верить тем, где утверждается, что таковой Берт и Робин совершили в декабре 1962 года. Они провели в столице всю зиму, обретаясь в таких клубах, как «The Troubadour», «The King & Queen», «The Roundhouse». В это время Робин и Берт познакомились с Джоном Ренборном, Энн Бриггс (Anne Briggs), Роем Харпером (Roy Harper) и другими представителями нового поколения музыкантов, которые вскоре составят славу Британского Фолк-Возрождения. Дженш и Вильямсон посещали концерты, организованные в Доме Сесила Шарпа (Cecil Sharp House)²², а в «The Troubadour» даже немного поиграли дуэтом, так что в один из вечеров вполне могли лицом к лицу встретиться с прибывшим из Америки Бобом Диланом²³. А в «The Roundhouse» они слушали корифеев ритм-энд-блюза. Впрочем, в Лондоне того времени можно было услышать кого угодно. Известно, что на Берта и Робина неизгладимое впечатление произвел Дэйви Грэм, который часто выступал в кафе «The Bunjies». Кстати, Берт к этому времени уже вовсю играл грэмовскую пьесу «Angi».

Первый приезд в Лондон закончился для друзей бесславно, но бесполезно. Вернувшись весной 1963 года в Эдинбург, они узнали, что Арчи Фишер стал организовывать ночные выступления фолксингеров в баре «The Crown». Здесь-то и произошла встреча Робина Вильямсона с Клайвом Палмером, который навещался в бар для заработка. Сохранились замечательные любительские снимки Рода Харбинсона (Rod Harbinson), относящиеся к этому времени, на которых запечатлены Дженш, Палмер и Вильямсон. Они сидят на тесной кушетке то ли в подвале, то ли на чердаке; что-то пьют из простых эмалированных кружек: похоже на то, что это всего лишь чай... Вид молодых людей тоже не прельщает, и хуже изношенных башмаков Берта только прохудившийся в локтях свитер Клайва... Казалось: вот готовое фолк-трио!

Но этого не произошло. Берт был прирожденным индивидуалистом, к тому же всерьез намеревался покорить Лондон. Возможно, были еще какие-то причины (отношения с Энн Бриггс?), по которым вместо трио возник дуэт the Robin & Clive. В 1963 и 1964 годах дуэт играл в баре «The Crown», исполняя ирландские и шотландские песни, а также олд-таймы и блюграсс в стиле знаменитого американца Дэйва «Анкла» Мэйкона (David Harrison “Uncle” Mason). Судя по всему, делали они это неплохо, потому что летом 1963 года дуэт был приглашен выступить на фолк-фестивале в своем родном городе.

Фестивали, проводимые в Эдинбурге, сделали этот красивейший из шотландских городов одной из столиц Фолк-Возрождения. Фестиваль 1963 года и вовсе стал ключевым событием. С него началась слава многих молодых музыкантов, а выступившие в Ашер Холле (Usher Hall) выдающиеся фолк-исполнители – свою славу приумножили. Съехались на фестиваль и издатели, и звукорежиссеры, и, конечно, там были знаменитые фольклористы. Выступить на эдинбургском фестивале было мечтой каждого начинающего фолк-музыканта. И вот такой чести удостоились Клайв Палмер и Робин Вильямсон²⁴. Более того, их инструментальная версия «Jazz Bo’s Holiday» вошла в первую часть сборника, изданного в 1964 году двумя лонгплеями (Edinburgh Folk Festival, vol.1,2. Decca LK 4546, 4564).

Заметим, что продюсером издания выступил шеф небольшой фирмы Transatlantic Натан Джозеф (Nathan Joseph), а звукорежиссером – Билл Лидер (Bill Leader), один из наиболее высококлассных мастеров звукозаписи. Поскольку мероприятия фестиваля проходили не только в Ашер Холле, но и в кафе и барах Эдинбурга, то регистрации производились мобильной студией и, вероятнее всего, дуэт the Clive & Robin был записан в баре «The Waverley» или в «The Crown». Значит, Натан Джозеф еще летом 1963 года обратил внимание на будущих создателей Incredible String Band!

К счастью, тогда он гораздо в большей степени был очарован другими музыкантами и, в частности, the Dubliners, которым и предложил контракт на издание их первого альбома на Transatlantic²⁵. «К счастью», потому что в ином случае судьба Клайва Палмера и Робина Вильямсона могла бы сложиться по-иному: будучи изданными на Transatlantic, они могли бы осесть в Лондоне и никогда не встретиться с Майком Хероном.

Участие в программе фестиваля да еще включение в сборный лонгплей обеспечили дуэту успех у молодых поклонников фолка, которые навещали в «The Crown Bar» именно в те вечера, когда там выступал дуэт the Clive & Robin. Среди тех, кто посещал этот бар чаще других, был и Майк Херон. (По другой версии встреча произошла в баре «The Bridge», но это разночтение несущественно.)

Майк родился в декабре 1942 года в Глазго. Отец Майка, преподаватель, дал сыну бухгалтерское образование, но, как все нормальные молодые люди того времени, Майк предпочел нарукавникам и счетам – гитару и Фэтса Домино (Fats Domino)²⁶, а скучной конторе – ритм-энд-блюзовую группу под названием the Sarcens. В 1965 году Клайв Палмер, который был заводилой в дуэте с Робинот Вильямсоном, счел, что им нужен еще один гитарист, и именно Майк Херон. Так возникло трио. Играли музыканты столь впечатляюще, что обратили на себя внимание Джо Бойда (Joe Boyd), менеджера представительства Elektra Records в Великобритании, в будущем одной из ключевых фигур в британском фолк-роке. Еще в 1965 году Бойд был не прочь записать и тотчас издать трио, у которого тогда не было даже названия.

Поначалу музыканты хотели назваться the Fruit Jar Drinkers, но в 1965 году некто Йан Фергюсон (Ian Ferguson), скооперировавшись с Клайвом Палмером, открыл в самом центре Глазго клуб под названием «Clive's Incredible Folk Club». Это, конечно, не значит, что в центре крупнейшего шотландского города появилось здание вроде нашего Дома культуры, с соответствующей вывеской. Едва ли у резидентов нового клуба оказались бы деньги даже на табличку. Просто в одном из зданий на улице Сокихолл (Sauchiehall Street), на самом верхнем этаже, где-то под крышей, по субботам с десяти вечера до шести утра собирались представители нового поколения британского (шотландского!) фолка, а также их любители. Мне не известно, почему подобное заведение открыли не в Эдинбурге, где проживали музыканты, а в Глазго. Возможно, потому что ареал, именуемый Клайдсайдом (Clydeside), более густонаселенный. Но, в любом случае, проехать из одного города в другой не составляет труда, и многие жители направляются по утрам на работу из Глазго в Эдинбург и наоборот. Итак, в центре Глазго возник небольшой фолк-клуб, который просуществовал менее года, и, если бы клуб не дал название

одной из величайших фолк-групп, едва ли мы о нем когда-нибудь вспомнили.

Весной 1966 года на пороге Clive's Incredible Folk Club возник всё тот же Джо Бойд. Что он застал?

Трех вполне зрелых музыкантов, в активе которых были: знания национальной песенной культуры Шотландии и Ирландии; увлечение творчеством «Анкл» Дэйва Мэйкона и музыкой блюграсс; владение банджо, гитарой, мандолиной, скрипкой и оловянными свистками; богатый опыт уличных и клубных выступлений с ведущими фолк-музыкантами, а также участие в фестивалях; серьезное увлечение Робина Вильямсона философской литературой и концептуализмом, его склонность к поэтизации музыки; участие Херона в ритм-энд-блюзовой группе, владение техникой и приемами рок-музыканта; общая страсть всех троих к синтезу музыкальных жанров и поиску нового звучания; наконец, Клайв, Робин и Майк были исключительно одаренными музыкантами.

Услышав игру трио, участники которого в те же дни придумали себе название – Incredible String Band, – Джо Бойд предложил им немедленно отправиться в Лондон, чтобы записать альбом для Elektra. На этот раз музыканты согласились...

Во Втором томе Очерков мы уделили лэйблу Elektra и его продюсерам особое внимание²⁷. Середина шестидесятых – золотое время для Elektra. Новая издательская политика, которую Джек Хольцман (Jac Holzman) и Пол Ротшильд (Paul Rothchild) отметили выпусками альбомов Джуди Коллинз (Judy Collins), Тома Пакстона (Tom Paxton), Тома Раша (Tom Rush) и трио из Миннеаполиса – Koerner, Ray and Glover, привлекла новую аудиторию и «притянула» к этому лэйблу молодых рок-музыкантов из Америки, которые мечтали быть изданными именно на Elektra, справедливо считая, что звукоинженеры фирмы обнаружили новые подходы при записи треков.²⁸ Несомненной удачей лэйбла стало издание в 1964 году альбома Дика Розмини «Adventures for 12-string, 6-string and Banjo» (EKL-245), ставшего учебником для многих гитаристов следующего поколения.

Но на Elektra издавались музыканты из Америки, и на политику лэйбла не очень-то влияло «британское нашествие»... До поры до времени. В 1965 году на Британские острова засылается Джо Бойд,

чтобы открыть в Лондоне филиал фирмы и заняться поиском перспективных кадров. Среди американских любителей фолка Бойд имел сомнительную славу, после того как организовал провальное выступление Боба Дилана на ньюпортском фестивале 1965 года. Тогда Дилан, вышедший на сцену с электрогитарой в окружении рок-музыкантов, был освистан своими же поклонниками²⁹. В то время слово «электрогитара» в среде большинства фолк-музыкантов было ругательным. Зато Бойду принадлежит честь «открывателя» the Paul Butterfield Blues Band и продюсирования знаменитого сборника «What's Shakin» (1966, Elektra, EKL 4002).³⁰ И вот Бойд прибыл на Британские острова искать таланты.

Разумеется, он очень скоро оказался в Эдинбурге, одной из столиц Фолк-Возрождения и месте проведения знаменитого фестиваля. Но оказался он в Соединенном Королевстве довольно поздно. К 1966 году все великие таланты британского Возрождения были «зафрахтованы». Соперничать с предприимчивым директором Transatlantic Натаном Джозефом, у которого в партнерах числился вездесущий Билл Лидер, было тщетно. Кондовые фолк-музыканты со стажем предпочитали изысканный и некоммерческий лэйбл Topic. Титаны, вроде Дэйви Грэма, были надежно завербованы солидной Десса. В связи с возросшим самосознанием наций и народов бывшей империи, ирландцы предпочитали издаваться в Ирландии, а шотландцы – в Шотландии, для чего создавались особенные лэйблы. Деньги, которые мог предложить агент Elektra, для героев Фолк-Возрождения мало что значили. «Опоздал» Джо Бойд и в главном. К 1966 году уже были изданы три лонгплея Дэйви Грэма, включая «Folk Roots, New Routes», два первых диска Берта Дженша, первые альбомы Мартина Карти и Джона Ренборна и уже были записаны и готовились к изданию последующие. Бойду оставалось либо возвращаться в США, где его ждал гнев Хольцмана, скромный расчет и верное забвение, либо оставаться в Британии и искать нечто невероятное... Как можно догадаться, он это нашел. В прямом и переносном смысле.

...Весной, кажется в марте, 1966 года Джо Бойд организовал и с помощью звукоинженера Джона Вуда (John Wood) провел сессии для Incredible String Band в лондонской студии Sound Techniques. Всего за несколько часов были записаны два десятка треков, шестнадцать из которых отобрали для дебютного альбома. Уговаривать Джека Хольцмана издать альбом, видимо, не пришлось, так как на

возможный вопрос: «Кто такие?» Бойд мог ответить предельно кратко: «Гитара, банджо, блюграсс и “Анкл” Дейв Мэйкон!» Этого было бы достаточно. Но я полагаю, что и вопроса не было. В то время с лейбла неожиданно «соскочила» главная коммерческая надежда – группа Lovin Spoonful с Джоном Себастианом (John Sebastian) во главе, – оставив Хольцману несколько треков в утешение³¹. Так что медлить с выпуском шотландцев, которых так хвалит Джо Бойд, никак нельзя. В середине 1966 года на Elektra вышел диск под номером EKS-7322.

В альбом вошел набор светлых, чистых, необычайно обаятельных и разных по стилю песен, не отягощенных заумными поисками и сверхсложными задачами. В отличие от Дэйви Грэма и своего друга Берта Дженша, пользовавшихся в основном настройкой DADGAD, музыканты из Incredible String Band использовали минорные и модальные настройки. Также они не пытались усложнять музыку за счет особенной техники (fingerpicking), предпочитая традиционное звучание гитар и ненавязчивое, бережное и уместное соединение их с мандолиной, фидлом, оловянными свистками или вокалом. Сам вокал (сольный и групповой) также не выделялся громкостью, мощностью и чем-то экстраординарным, что призвано удивить или даже шокировать. Молодые голоса музыкантов претендовали на гораздо большее – они делились радостью и несли свет. Вся их музыка полна достоинства, она проста, гармонична и сыграна так, как Робин, Клайв и Майк привыкли играть в своем клубе в ночь с субботы на воскресенье.

Судя по продолжительности звукозаписывающей сессии (шесть часов), это и был обычный концерт. Дубли практически не требовались! Из шестнадцати треков только на трех музыканты играли вместе: «How Happy I Am», «Empty Pocket Blues» и «Everything's Fine Right Now». Причем все эти песни были помещены на вторую сторону альбома, так что основу первой части составили песни, сочиненные и сыгранные Робин и Майком. В альбоме Клайву принадлежит авторство только одной песни – «Empty Pocket Blues», еще одну – «Niggertown» - он аранжировал и исполнил на банджо. Таким образом, стало очевидно, кто играет ведущую роль в трио. А уже со второго трека, с песни «October Song», стало ясно, что в лице Робина Вильямсона фолк-сцена Британии обрела незаурядного и, как показало будущее, выдающегося музыканта.

I'll sing you this October song,
Oh, there is no song before it.
The words and tune are none of my own,
for my joys and sorrows bore it.

Beside the sea
The brambly briars in the still of evening,
Birds fly out behind the sun,
and with them I'll be leaving.

The fallen leaves that jewel the ground,
They know the art of dying,
And leave with joy their glad gold hearts,
In the scarlet shadows lying.

When hunger calls my footsteps home,
The morning follows after,
I swim the seas within my mind,
And the pine-trees laugh green laughter.

I sed to search for happiness,
And I used to follow pleasure,
But I found a door behind my mind,
And that's the greatest treasure.

For rulers like to lay down laws,
And rebels like to break them,
And the poor priests like to walk in chains,
And God likes to forsake them.

I met a man whose name was Time,
And he said, «I must be goin»,
But just how long that was,
I have no way of knowing.
Sometimes I want to murder time,
Sometimes when my heart's aching,
But mostly I just stroll along,
The path that he is taking.³²

Майк Херон, которому принадлежат краткие комментарии к песням (они помещены на конверте альбома), так отметил песню Робина: «Большинство хороших песен – это размышление автора над каким-то аспектом его жизни; но иногда автор пытается обратиться ко всем сторонам жизни и полностью отобразить свои взгляды на нее. Мне кажется, что именно такую попытку предпринял Робин в этой песне, и результат столь прекрасен, что могу только попросить вас слушать её с таким же освобожденным сознанием, какое и породило эту песню».

Песня Робина не просто хороша. Она – из разряда выдающихся! А для Incredible String Band и самого Робина она стала определяющей: на поиске гармонии и созвучий, открытых в «October Song», сосредоточится в будущем этот музыкант и его многолетний партнер Майк Херон. Прослушайте эту песню с «освобожденным сознанием», как того просит Майк, и тотчас поймете, что вы не часто были свидетелями столь гармоничной взаимосвязи голоса с инструментом, столь смелого и откровенного поиска нового и неизведанного. Если бы Вильямсон написал эту песню после своих странствий по Северной Африке – было бы понятно и объяснимо, откуда произошел этот впечатляющий синтез культур. Но откуда он взялся весной 1966 года?!

Когда Боб Дилан, уже ставший мировой знаменитостью, прибыл в 1965 году в Эдинбург, он конечно же побывал на выступлении Incredible String Band и, услышав, как Робин Вильямсон поет «October Song», замер от восхищения. Было отчего!

Хотя эта песня и установила заоблачные стандарты Невероятного Струнного Оркестра, она не была единственной значимой песней альбома. Робин исполнил в одиночестве еще три песни – «Womankind», «Smoke Shovelling Song» и «Good As Gone», – и каждая из них могла бы украсить карьеру любого музыканта. Но в том-то и дело, что подобным образом мог сочинять, петь и играть только Робин Вильямсон. Надо обязательно слышать, как он поет и аккомпанирует себе в «Smoke Shovelling Song»... Херон так комментирует эту песню Робина:

«Эдинбург может быть довольно холодным местом, когда Зима топчется по нему ногами, и лучшее, что ты можешь придумать, чтобы согреться, – смеяться. Если повезет, то твой смех не превратится в твердые глыбы льда».

Сам Майк старался не отстать от Робина. Его песни – «The Three», «Can't Keep Me Here», «Footsteps of the Heron», – быть может, не столь впечатляющи, как песни Вильямсона, владение гитарой прямолинейнее, а голос не столь изысканный, но в текстах и музыке поиска не меньше, как не меньше в них света и тепла.

I had a Tree, in the dream hills where
my childhood lay.
And I'd go there in the wide, long days,
And my Tree would listen to all that I'd say.

And the sun was shining brightly,
and the sky was smiling,
and the sun was shining brightly,
and the sky was smiling...

На холмах моей мечты, там, где хранится детство,
растёт моё дерево.
И я приходил к нему в те долгие, далекие дни,
И дерево слушало всё, о чём я ему говорил.

И солнце светило ярко,
И небо смеялось!
И солнце светило так ярко,
И небо смеялось так весело!..

В песнях «The Three» и «Can't Keep Me Here» благодаря особым настройкам уже звучат восточные мотивы, которыми Майк обрамляет тексты, и остается только догадываться, как звучала бы песня, окажись в его руках не гитара, а ситар или уд. Впрочем, в будущем так и будет. А пока так и просится воссоединение Вильямсона и Херона – и оно следует сразу в нескольких песнях: первые две сочинил Херон – «Maybe Someday» и «When the Music Stars to Play»; третью – «Dandelion Blues» – Робин Вильямсон. Еще в трех присутствует Клайв, но любопытнее всего именно то, как зарождается связка Вильямсон-Херон и как движутся навстречу друг другу эти совершенно разные музыканты.

Особенно впечатляюще такое встречное движение в песне «When the Music Stars to Play», которую написал Херон. Он же

запевает, а Робин поддерживает друга поочередно то оловянным свистком, то гитарой, то вокалом. Где найти слова, чтобы передать тепло, исходящее от этой простенькой песенки?..

All my life and it's been a short one;
I've met the happy and the sad together.
I chased the soft warm air that flew before me,
And through the storm on wings of love,
the song of life bore me.

And when the music starts to play let me be around, (I said)
When the music starts to play let me be around.
Oh, can't you see how my heart soars high,
When I hear that music.
When the music starts to play let me be around.

When sadness lays his cold fist on my shoulder,
And pushes me in icy waters drowning,
The gentle hand of music lifts me smiling,
And through these sounds my heart takes bounds,
I happy am.³³

Вот комментарий Херона к этой песне:

«Послушайте песню Жизни! Вас не накроет столбом ее радуги, зато вас мягко окутают её малиновые очертания и лиловые звуки. Музыка струится сквозь бескрайнюю Поляну в квартовых тонах Молнии. Политика ничего не стоит, если Правда нас пугает. И никуда не стремится осмотрительный человек, когда начинает звучать музыка».

Каков Херон в свои двадцать три! Мало того что сочинил семь песен (Вильямсон – шесть) и безупречно исполнил вокальные и инструментальные партии, он написал еще и глубокомысленные комментарии к каждой из песен. Какова только одна фраза – *«Политика ничего не стоит, если Правда нас пугает»!*

А что же Клайв Палмер?

В альбоме представлена только одна его песня – «Empty Pocket Blues». Ее исполняют музыканты втроем, а запекает сам автор. Песня неплохая, мелодичная и лиричная, особенно впечатляет соединение простеньких свистков Робина с двумя гитарами, на одной из которых

отчетливо звучит техника *fingerpicking*. Но, увы, сама вокальная партия довольно примитивна. В ней нет энергии новизны и поиска, чем так откровенно выделяются темы Робина и Майка. Так, следующая за «Empty Pocket Blues» песня Вильямсона «Smoke Shovelling Song» кажется искрометной, свежей и легкой. В одиночку Клайв Палмер исполнил на банджо пьесу «Niggertown». И хотя Клайв имел хорошую школу игры, он явно не Барни МакКенна (Barney MacKenna) и тем более не Эрик Дарлинг (Erick Darling)...³⁴

«Каждый из нас троих включает в свои выступления то, что считается забавными песнями. Но эта музыка Клайва всегда, кажется, собирает улыбки на расстоянии мили вокруг. Без слов – только ноты, припудренные смехом», – так Херон прокомментировал пьесу, аранжированную и сыгранную Палмером.

Майк не хотел сказать ничего плохого о своем друге (ведь именно Клайв пригласил его в группу), но невольно выразил то, что просилось быть высказанным: в 1966 году творческий потенциал Клайва Палмера явно уступал способностям, а также намерениям Робина Вильямсона и Майка Херона.

Венчает дебютный альбом Incredible String Band песня Майка Херона «Everything's Fine Right Now», которую исполняют музыканты втроем и где особенно колоритно звучит соединение мандолины (Робин) с двумя гитарами. Этого же звучания музыканты добиваются и в песне «How Happy I Am». Так выразительно мандолина в союзе с гитарой заиграет только спустя два года: у ирландцев из группы the Sweeney's Men...

Я назвал альбом «дебютным», поскольку в дискографии Incredible String Band он действительно первый. На деле – всякое произведение искусства не начало, а венец поиска, которому отданы годы, десятилетия, а то и вся жизнь. Книга ли, картина или музыкальное произведение – все это итог, которому предшествует прожитое и пережитое, после чего художник начинает все сначала. Ему предстоит прожить и пережить новую жизнь, чтобы он подарил нам, смертным, часть своей души, выраженную в каком-то новом произведении. Иначе – получится нечто надуманное, искусственное, фальшивое, чему мы, почитатели и потребители таланта, ни за что не поверим. Вот почему Предшествование – наиболее ценный и важный этап для всякого исследователя: в нём кроется разгадка дальнейшего пути.

Альбом «Incredible String Band» завершал целый этап в жизни

музыкантов, его создавших. Он стал венцом той необыкновенно насыщенной, радостной, счастливой жизни, которая сопровождала Клайва Палмера, Робина Вильямсона и Майка Херона в дорогой их сердцу Шотландии.

Сразу после регистрации треков для альбома, не дожидаясь его выхода, участники трио разъехались в разные стороны. Палмер отправился в Афганистан, Вильямсон – в Марокко, и только Майк вернулся в Шотландию. Едва начавшаяся история Incredible String Band закончилась...

Дальнейшая судьба Клайва Палмера уже не была связана с Робинсом Вильямсоном и Майком Хероном. Славы он не снискал и творческих успехов не добился. Вернувшись, Клайв отметил участие в записи альбома Хамиша Имлака «The Two Sides of Hamish Imlach» (1968, XTRA 1069). Этот забавный альбом весельчака и толстяка Имлака был замыслен в стиле jug-band, так что казу и банджо Клайва были уместны, но подобная музыка в конце шестидесятых звучала анахронизмом. Она, конечно, забавляла поклонников Хамиша Имлака и завсегдатаев баров в Клайдсайте, но не имела ничего общего с тем поиском, что за два года до того вели музыканты из Невероятного Струнного Оркестра. В 1969 году имя Клайва было замечено в примечаниях к альбому Ральфа МакТелла (Ralph McTell) «My Side of Your Window» (Transatlantic, TRA 209): он подыграл Ральфу при записи только одного трека – «Blues In More than 12 bars». В действительности, вещь, скорее, не блюзовая, а из стиля jug-band, и палмеровские банджо с фидлом понадобились Ральфу, чтобы хоть как-то оживить красивое, плавное и туманно-безмятежное течение альбома, главным хитом которого является песня «Girl on a Bicycle». В дальнейшем Клайв играл с несколькими джаг-бэндами. Некоторые источники утверждают, что в 1967 году он записал сольный альбом, который никогда не был издан. Так в шестидесятые складывалась творческая судьба музыканта, который стоял у истоков одной из самых значительных групп Фолк-Возрождения.

Что касается Робина Вильямсона, то в Марокко он отправился затем же, зачем туда в свое время совершил паломничество и Дэйви Грэм: изучать североафриканские музыкальные традиции, знакомиться с необычными инструментами, искать новые для себя звуки и новые слова. Жаждой синтеза культур, эпох и жанров был

пропитан воздух шестидесятых, им дышал каждый художник, а более всего – музыканты. В Марокко Робин познавал уличную культуру городов Марракеш и Фес. Более всего его захватили местные рассказчики и то, каким образом они повествовали разные истории. С одинаковым чувством и трепетом они говорили о том, что случилось накануне, и о том, что произошло сотни или даже тысячи лет назад. Прошрое в их повествовании звучало в едином контексте с настоящим, так что в продолжение такого рассказа время чудесным образом стиралось.

Не только художники вроде Робина Вильямсона, но и ученые и исследователи всегда серьезно относились к подобным рассказчикам как к важнейшему источнику исторических и культурных знаний. Передаваясь из поколения в поколение, устная традиция донесла до наших времен предания и даже мельчайшие детали того или иного события. Так, например, стали известными многие частности походов Александра Македонского. Не меньше устного творчества Робин был захвачен виртуозной игрой уличных музыкантов на уде (*oud*), марокканской флейте (*marocan flute*), кануне (*kanun*), гимбри (*gimbri*). Он запоминал технику и тут же учился игре, фиксировал настройки и, по возможности, приобретал инструменты. Словом, Робин учился истово, с жадной и старанием, но его денежные сбережения быстро таяли, а зарабатывать на жизнь в бедной стране он так и не сумел. Осенью 1966 года, после полугодичного пребывания в Марокко, Робин возвратился в Шотландию. Он привез с собой множество диковинных инструментов, которыми отлично владел, и не меньшее количество идей, которые жаждал воплотить.

Между тем Майк Херон, единственный из бывшего трио, кто не покинул пределы Шотландии, вернулся к року. Полгода он играл в группе the Deadbeats, о существовании которой едва ли кто-то знал за пределами Эдинбурга и Клайдсайда. Возможно, Херон больше других участников сожалел о распаде трио, потому что, находясь в стране, он мог оценить значение вышедшего летом 1966 года альбома «Incredible String Band». Он был единственным, кто мог принимать в свой адрес восторженные оценки друзей и поклонников и их сетования на то, что все так скоро закончилось. И конечно, Майк понимал, что его рок-группа не может тягаться с грандами жанра, обитавшими в основном в Лондоне, между тем как в нем самом рождались темы и роились замыслы, уже вызванные к жизни такими песнями, как «The Tree».

Понимал Майк и то, что единственным музыкантом, с которым он мог бы воплотить эти замыслы, был Робин Вильямсон.

Не удивительно, что после возвращения Робина из странствий по Северной Африке они тотчас встретились и поделились планами, которые во многом совпали. Еще несколько месяцев спустя Робин и Майк оказались у Джо Бойда, а затем и в студии Sound Techniques.

Позже, в своих интервью, продюсер признавался, что с сомнением отнесся к идее создания дуэта. Он не без основания считал, что музыканты являют собой полную противоположность друг другу. Кроме того, Бойд знал, что Робин и Майк были друзьями Клайва Палмера, но между собой у них дружбы замечено не было. Сомнения рассеялись тотчас, как только Бойд услышал первые аккорды первой совместной песни. Тогда он принял решение издавать новый альбом, а для начала устроил демонстрационные сессии, чтобы отобрать необходимые треки для их последующей обработки. Словом, Робин и Майк должны были взять инструменты и «на скорую руку» наиграть имеющийся у них материал. Звукоинженер Джон Вуд подготовил четырнадцать треков продолжительностью в один час, а уже затем шесть из них отобрали для будущего альбома.

Достоянием гласности этот материал стал только спустя тридцать(!) лет, когда в 1997 году был издан CD «The Chelsea Session 1967» (Pig's Whisker Music, PWMD 5022). Случайно обнаруженные в 1985 году в архивах фирмы Island Records, записанные на магнитную ленту песни привели в восторг нашедшего их Фрэнка Корнелюссена (Frank Kornelussen), но понадобились еще двенадцать лет, прежде чем демонстрационные треки были изданы. Разумеется, поклонники Incredible String Band, а их не мало по всему свету, тотчас их приобрели. Что же представляет собой «The Chelsea Session», какие чувства пробуждает?

Прежде всего, возникает вопрос: как могла оказаться на архивной полке музыка такого уровня?! Ведь не окажись столь удачливым некий Корнелюссен, магнитная лента и до сей поры покоилась бы там и в конце концов бесследно исчезла, превратившись в пыль. Значит, в различных архивах хранятся или просто свалены в кучи еще сотни или даже тысячи пленок, на которых, быть может, запечатлено нечто такое, о чем мы не смеем и подумать! Другой вопрос: что же за квалификация была у Джо Бойда, который, прослушав треки, не распорядился тотчас издать их такими, какими

они были, а, выбрав шесть, приступил к их адаптации под конъюнктуру места и времени, чтобы издать альбом? Наконец, главные вопросы: как могли два музыканта, которые встретились-то всего пару месяцев назад, так запросто, в студийной комнате, соединить две акустические гитары, фидл, несколько флейт и добиться такого звучания? Как они сумели так сыгаться, слиться, спеться?..

При первом знакомстве с «The Chelsea Session» кажется, что на тебя изливается поток чувств и эмоций, гармонии и новшеств, которыми переполнены музыканты, явно истосковавшиеся по совместному творчеству. Несомненно, то же испытал и Джо Бойд, так что понять продюсера можно. Североафриканская уличная музыка и индийская рага, элементы фламенко и стиль jug-band, ирландская джигга и кантри-блюз, китайская пентатоника и олд-таймы - все это соединилось с шотландскими традициями, на которых были воспитаны Робин и Майк, и явило поток откровений, которым трудно подыскать аналог. Повторю: регистрация производилась без особенных технических приспособлений, едва ли не одним микрофоном, практически без дублей! Не знаю, чем руководствовался Бойд при отборе, возможно, отбирали сами музыканты, но выделить какой-то один трек из четырнадцати – я не решаюсь. Как, например, можно было немедленно не издать такие вещи, как «Frutch» Майка Херона или «All Too Much For Me» Робина Вильямсона! Сожалеть можно и об остальных шести песнях, которые остались за бортом будущего альбома. К счастью, некоторые из них не пропали. Часть вошла в последующие альбомы Incredible String Band, а две песни – «Lover Men» Херона и «God Dog» Вильямсона - были великодушно подарены соответственно Элу Стюарту и Ширли Коллинз³⁵.

This dog is my puppy dog;
She's strange as the trees,
She's brown as the mountain
And white as the breeze.
She walks on the water
Without any boots.
Her eyes are as fine
As the music of flutes.

But she will not sweep chimneys
Nor will she pluck corn.
But she is the best little dog
That ever was born.

I have lain in the womb
Of the rocks cold and chill,
While she speaks in my heart
With the voice of the hill.
And when I am risen
And ready to run,
She will laugh without laughter
To welcome the sun.

But she will not learn language
Nor will she bear scorn.
But she is the best little dog
That ever was born.

The water god offered me
The ring of his rings
To buy the dog from me
To teach the poor kings.
The ring's on my finger,
The dog runs behind
Since watery palaces
Would ne'er suit her mind.

But as yet she can't fly well
Nor play on the horn,
Still she is the best little dog
That ever was born.³⁶

Сразу после того как были записаны и отобраны треки для будущего альбома, Джо Бойду предстояло убедить музыкантов внести кое-какие изменения и дополнения. Бойд значился прежде всего рок-продюсером и конъюнктуру видел в том, чтобы покорять молодую аудиторию, кроме того, он был бизнесменом, представителем крупной и популярной фирмы грамзаписи. Он уловил, что акустический материал Робина и Майка, умело записанный, правильно поданный и

соответственно упакованный, – то, чего еще не слышала публика ни на Британских островах, ни в Америке. Особенно волновала Бойда Америка, её Западное побережье и Сан-Франциско, где к 1967 году сформировался центр мирового рока. Покорить Калифорнию и Fillmore West – значило покорить мир и... освоить гигантский рынок.

Для более насыщенного и колоритного звучания некоторых песен и для того, чтобы Incredible String Band стали действительно оркестром (группой), Джо Бойд предложил музыкантам привлечь басиста Денни Томпсона (Danny Thompson). Он играл на контрабасе и к моменту приглашения на сессии в Sound Techniques прославился участием в знаменитой ритм-энд-блюзовой группе Алексиса Корнера the Blues Incorporated, где вместе с барабанщиком Терри Коксом (Terry Cox) они составляли одну из самых блистательных акустических ритм-секций Британии. Кроме того, в нескольких песнях Робин и Майк решили усилить вокальную часть, для чего привлекли Кристину «Ликорику» МакКечни (Christina “Licorice” McKechnie), эдинбургскую подругу Вильямсона. Студия Sound Techniques в Челси на этот раз была оснащена самым совершенным для своего времени оборудованием, а неизменный звукорежиссер Джон Вуд уже стал опытным мастером. В будущем Робин Вильямсон именно ему поставит в заслугу качество и оригинальность записи лучших альбомов Невероятного Струнного Оркестра. Значительная роль отводилась художественному оформлению пластинки. В этом отношении 1967 год был переломным: никто из издателей уже не игнорировал качество обложки и её оформление, которое должно визуально предварять содержание альбома. Этой частью нового замысла Джо Бойда и Incredible String Band занимался творческий дуэт Simon&Marijke³⁷.

В середине 1967 года на прилавках оказалась пластинка с необычным названием: «The 5000 Spirits or the Layers of the Onion». Диковинным было и оформление конверта: из земли прорастают яркие красно-желтые цветы, причем земля предстает как бы в разрезе, так что видны корни растений; в центре этих растений – сочная красно-белая луковица, репчатая головка которой уже давно созрела и требует, чтобы её выдернули; за цветами и луковицей, которые, если приглядеться, растут на берегу, раскинулся зеленовато-синий океан, в волнах которого выстроились узорчатые буквы, составляющие название группы; над буквами и океаном навис небесный свод,

разделенный на две равные части – день и ночь, причем свод поделен столь радикально, что между двумя его частями нет места ни утру, ни вечеру; на ослепительной оранжево-желтой части – зеленое солнце; на мрачной темно-синей – россыпи желтых шестиконечных звезд и красный рогатый полумесяц; в центре небосвода – гигантское двуликое, двуполое и оголенное существо, распростершее руки-крылья, подающее странные знаки и воплощающее особенные символы; в правой (мужской) руке существо держит крест-анкх, между тем как левую (женскую) его руку обвил зелёный хладотелый и скользкий змий; бесконечным и извилистым хвостом, уходящим за горизонт, существо словно выныривает из-за огромного радужного ока, очевидно, призванного наблюдать за всем тем, что происходит в этом необъяснимом, фантасмагорическом мире... На оборотной стороне конверта примерно в тех же огнедышащих тонах выведены название альбома и имена музыкантов. Сами Робин и Майк, точнее их фотография, находятся внутри всех этих апокалиптических страстей. Их лица серьезны и спокойны. Они только что продрались сквозь непроходимый, колючий кустарник и, видимо, готовы начать петь...

Так, приобретая альбом и еще не приступив к прослушиванию, британские поклонники нарождавшейся психоделии и *acid-rock* («кислотного» рока) могли понять: на их родине дело сдвинулось с мертвой точки. Несмотря на то, что содержание альбома их не разочаровывало и творчество Робина Вильямсона и Майка Херона воспринималось и понималось многими именно как британская психоделия, в действительности ничего наркоподобного в их музыке не было и Невероятный Струнный Оркестр никогда не был даже отчасти британским эквивалентом популярных в Америке the Holy Modal Rounders³⁸. Просто то, что создали Робин Вильямсон и Майк Херон, оказалось столь необычным, новым и впечатляющим, что молодому и не вполне созревшему (а значит, и не совсем образованному) слушателю не могла прийти мысль, будто все это можно было сочинить без воздействия «кислоты»...

...Появившиеся вместе с рок-музыкой рок-критики старались придать движению какие-то схемы и правила, а себе – статус серьезности и даже учености. Они поделили (и продолжают делить!) бесчисленных музыкантов на специфические жанры, придумали классификацию, так что к концу шестидесятых рок заимел множество

приставок: «boogie rock», «soft rock», «southern rock», «hard rock», «blues-rock», «album rock», «psychedelic rock», «acid-rock», «pop-rock», «roots rock», «arena-rock», «garage rock», «baroque rock», «comedy rock», «instrumental rock», «experimental rock», «art-rock», «glam rock», «progressive rock», «jesus rock»... – и так далее до бесконечности, так что едва ли не каждая группа оказалась «притянутой» к какому-то специфическому направлению. Выписывая приставки, я пролистал лишь несколько страниц авторитетного на Западе рок-справочника, и, если бы дошел до конца, список таких приставок занял бы несколько страниц!³⁹ От всей этой наукообразной классификации веет лукавством, а от самой рок-критики – комплексом неполноценности. Когда же вспоминаешь, что речь идет о рок-н-ролле (*It's Only Rock-n-Roll!*) – не больше, но и не меньше, – осознаешь, что все эти классификации и вовсе чепуха. Бесчисленные приставки уйдут вместе с нами, а если от всей рок-музыки и останется что-нибудь, то лишь имена и названия групп, которые будут говорить сами за себя....

Вернемся к музыкантам, которые, конечно же, останутся в истории музыки шестидесятых, и во многом благодаря их необыкновенному, фантастически прекрасному альбому «The 5000 Spirits or the Layers of the Onion».

Вильямсон и Херон увлекают с первых мгновений, когда только начинает звучать песня Майка «Chinese White». А начинает Майк несколькими переборами на гитаре, спустя мгновение его поддерживает Робин низкими тонами жалобной арабской трехструнной скрипки (bowed gimbri), после чего Майк поет:

The bent twig of darkness
Grows the petals of the morning;
It shows to them the birds singing
just behind the dawning.
Come dip into the cloud cream lapping...

Скрюченная ветка темноты
Питает утра лепестки.
Она показывает им птиц, поющих
при первых лучах солнца.
Приди и окупись в крем облаков...

И сразу после этого намертво захватывают неведомые звуки и необыкновенные голоса, а когда к вокалу Майка всего только на две строки подключается Робин и они вместе поют: *I can't keep my hand on the plough / Because it's dying...* – вы уже безвозвратно попадаете во власть Музыки. Когда же после слов Майка – *But I will lay me down with me arms round a rainbow / And I will lay me to dream...* – Робин низким, плачущим звучанием гиттары проваливает вас в нирвану - вы оказываетесь в счастливом плену у Гармонии и еще у чего-то такого, о чем я не в силах написать, но, вероятно, об этом знает Существо, изображением которого украшена обложка альбома. Между тем звучит виртуозный «No Sleep Blues» Робина Вильямсона, и мы слышим, как Денни Томпсон помогает Робину и Майку воплощать их сложный замысел. Это, конечно, не сам блюз, а рассказ о блюзе, это радость оттого, что блюз существует в подлунном мире, что он им и нам доступен. В титрах песни не обозначено участие Ликорики, но, внимательно прослушивая «No Sleep Blues», вы обязательно услышите её голос, пусть только в припеве, в одной только строчке – *They tell me sleep is a gas...* – но уже и этого её участия достаточно, чтобы музыка наполнилась светом женственности и нежности, без которого не может быть наслаждения.

...Великий английский искусствовед и писатель Джон Рёскин (John Ruskin) считал истинным предназначением всякого искусства – доставлять радость и наслаждение. Это звучит странно и даже кощунственно для нас, родившихся и выросших в стране, где истинным предназначением всякого искусства является воспитание: религиозное, классовое, нравственное, патриотическое... Поэзия, проза, живопись, скульптура, музыка, театр, кино (“главное из искусств!”) и прочее - призваны воспитывать и учить, прививать и убеждать, отвращать и предупреждать, словом, возвращать нас на стезю добродетели, отнимая эти священные функции у церкви, школы и благочестивых родителей. И вот поэты, писатели, художники, композиторы, режиссеры, актеры... со всех мыслимых сцен, подмостков и кафедр - учат, вещают, стыдят и усовещивают, между тем как взявший книгу, пришедший в театр или подошедший к картине желает лишь наслаждения, того самого, которое некогда с вызывающей простотой выразил Гораций:

Мальчик, не терплю я затей персидских:
Не люблю венков я, сплетенных туго;
Брось искать кругом уголка, где роза
Поздняя медлит.

К мирту ничего прибавлять не надо:
Мирт простой к лицу и тебе, когда ты
Служишь, как и мне, когда пью, укрывшись
В тени винограда⁴⁰.

Когда слышишь Incredible String Band, то просто радуешься и наслаждаешься, невольно вспоминая о канонах, установленных величайшим поэтом античности: «*К мирту ничего прибавлять не надо*». Потому что если простой белый цветок не дарит радость, не пробуждает «чувства добрые», не отвращает от зла, то мы – мертвы, и тогда все, даже самые высокие искусства бесполезны и бессмысленны. В этом убеждены Робин Вильямсон и Майк Херон, отчего их песни наполнены светом и радостью, оттого в них присутствуют цветы, деревья, ручьи, разные зверушки, птицы и даже насекомые. И одна из самых светлых их песен – «Painting Box». Участие Ликорики становится более значительным. Она подпевает в припевах и играет на пальчиковых цимбалах. Хотя в примечаниях не обозначен ситар, его участие в формировании необыкновенного звучания несомненно.

When the morning of your eyes comes waking
through my shadows,
Leaving just a trace of twilight sleep,
I whisper to the baby raindrops playing on my window,
And tell them gently this is not the time
that they should weep.

For somewhere in my mind there is a painting box,
I have every color there it's true.
Just lately when I look inside my painting box,
I seem to pick the colors of you.

My Friday evening's foot-steps plodding dully
through this black town,

Are far away now from the world that I'm in.
My eyes are listening to some sounds that
 I think just might be springtime,
With daffodils between my toes I'm laughing
 at their whim,

And somewhere in my mind there is a painting box,
I have every color there it's true,
Just lately when I look inside my painting box,
I seem to pick the colors of you.

Oh somewhere in my mind there is a painting box,
I have every color there it's true.
Just lately when I look inside my painting box,
I seem to pick the colors of you.

The purple sail above me catches all the strength
 of summer.
Fishes stop and ask me where I am bound.
I smile and shake my head and say my little ship is sinking,
But I kind of like the sea that I'm on, and I don't mind if
 I do drown.

For somewhere in my mind there is a painting box,
I have every color there it's true.
Just lately when I look inside my painting box,
I seem to pick the colors of you.⁴¹

Любопытно сравнить демонстрационные треки «The Chelsea Session» с альбомными. Таковых, напомним, шесть: «The Mad Hatter's Song», «Little Cloud», «The Eyes of Fate», «Blues For the Muse», «First Girl I Loved» и «Gently Tender».

Самые большие изменения коснулись песни «The Mad Hatter's Song». И без того сложная, она превратилась в многоплановую композицию. Там, где Робин, переходя к индийской теме, использовал лишь гитару, теперь появился ситар, а в той части, где едва улавливался блюз, неожиданно, но уместно зазвучало фортепиано, для чего специально пригласили пианиста, некоего Джона Хопкинса (John Hopkins)⁴². Таким образом синтез «восток-запад» был обозначен предельно откровенно, и только слушатель вправе определять, где он

оказался удачнее: в альбоме или во время весенних сессий в Челси. По мне, Робин Вильямсон в обоих случаях бесподобен, равно как и звукоинженер Джон Вуд, которому пришлось решать сложные задачи.

Что до блюза, то Робин и Майк показали на что способны в «Blues for the Muse» и «The Hedgehog's Song». Здесь есть и великолепная игра Майка на гармонике, и его работа слайдом, и виртуозный акустический ритм Робина, и его же мастерские бонги, так что, если кто-то отнесет Incredible String Band к блюзовым группам – не ошибется, тем более что блюзовые вкрапления и цитаты присутствуют у них во многих песнях. В песне «Gently Tender» Майка Херона блюз то и дело пересекается с откровенно восточной мелодией, а голоса музыкантов, флейта и басовая гитара Робина делают едва осязаемыми эти переходы. «Way Back In the 1960s» - не что иное, как белый городской блюз, присущий, скорее, музыкантам из Гринвич Вилледж, чем из Клайдсайда и Эдинбурга.

Несмотря на то что весь альбом и каждая отдельная песня уже давно являются классикой фолка и образцом акустического звучания, особенную известность получила песня Робина Вильямсона «First Girl I Loved». Во время концертов Робин исполнял её один, под собственный гитарный аккомпанемент. Теперь же, в студии, и без того невероятно обаятельная и притягательная, песня получила подкрепление в лице опытного Денни Томпсона, который играл смычком на контрабасе. Но более всего своим успехом песня обязана голосу Робина, в котором глубина и язык великой Джинни Робертсон соединяются с плачем муэдзина, призывающего к намазу. Кроме «First Girl I Loved», наиболее выразительно это счастливое соединение звучит еще и в песне «My Name Is Death».

I am the question that cannot be answered,
I am the lover that cannot be lost,
Yet small are the gifts of my servant the soldier,
For time is my offspring, pray, what is my name?

My name is Death, cannot you see?
All life must turn to me;
Oh cannot you see?
And you must come with me,

You must come with me.
I'll give you gold and jewels rare,
And all my wealth in store.
All pleasures fair,
If I may live but a few short years more.
Oh lady, lay your jewels aside,
No more to glory in your pride.
Tarrying here there is no way,
Your time has come that you must away,
And you must come to clay.⁴³

Несмотря на то что у Incredible String Band было много поклонников среди музыкантов, мало кто из них отважился делать версии их песен, тем более такой как «First Girl I Loved». Известно, что на это решилась американка Джуди Коллинз, в то время более именитая коллега Incredible String Band по фирме Elektra. Кажется, этой певице подвластно все. Она могла петь песни кого угодно, находя в них то главное, за что полюбился оригинал, поэтому ковер-версии Джуди всегда интересны. Любопытна и её версия песни Вильямсона. Только Джуди предусмотрительно изменила название – «First Boy I Loved»⁴⁴. Все есть у Джуди Коллинз, она, как всегда, прекрасно поет, увлекая сопровождение; но ведь Робин свою песню не пел, он ее проживал, вместе с воспоминаниями о первой любви, а о пережитом рассказывал нам, словно читал молитву.

First girl I loved,
Time has come I will sing you this sad goodbye song,
When I was seventeen, I used to know you.

Well, I haven't seen you, now, since many is the short year,
And the last time I seen you, you said you'd joined the
Church of Jesus.
But me, I remember your long red hair falling in our faces
As I kissed you.

Well, I want you to know, we just had to grow;
I want you to know, I just had to go.

And you're probably married now, house and car and all,
And you turned into a grownup, female, stranger.
And if I was lying near you now,
I probably wouldn't be here at all.

Well, we parted so hard;
Me, rushing round Britain with a guitar,
Making love to people
That I didn't even like to see.

Well, I would think of you.
Yes, I mean in the six sad morning.
And in the lonely midnight,
Try to hold your face before me.

Well, I want you to know, I just had to go;
I want you to know, we just had to grow.

And you're probably married now, kids and all,
And you turned into a grownup, female, stranger.
And if I was lying near you now,
I'd just have to fall.

Well, I never slept with you
Though we must have made love a thousand times.
For we were just young, didn't have no place to go,
But in the wide hills and beside many a long water
You have gathered flowers, and they do not smell for me.

Well, I want you to know, I just had to go.
I want you to know, we just had to grow.
So it's goodbye first love, and I hope you're fine.

Well, I have a sweet woman
Maybe some day to have babies by me, she's pretty,
Is a true friend of mine.⁴⁵

1967 год был, наверное, самым счастливым у Робина и Майка. В том году они вновь сошлись, весной записали и издали альбом, выведший их в число ведущих фолк-групп Британии, участвовали в

турах по стране и имели неизменный успех, наконец, летом их пригласили в США на Ньюпортский фестиваль.

Среди фаворитов фестиваля были Пит Сигер, Боб Дилан, Джоан Баэз, Донован Литч, Джуди Коллинз, трио the Peter, Paul & Mary, блюз-роковый гитарист Майкл Блумфилд (Michael Bloomfield) и его друзья из the Paul Butterfield Blues Band, а сам фестиваль проходил под девизом: «*Ньюпорт – оазис великолепной музыки и замечательных людей!*» Incredible String Band с успехом выступили в Ньюпорте, открыв для себя Америку и, в свою очередь, открыв Америке себя. Робин и Майк слышали и увидели старых, но все еще великолепных блюзменов; исполнителей госпел (New York Baptist music); открыли для себя баллады и спиричуэлсы Багамских островов и их замечательного исполнителя – гитариста-виртуоза Джозефа Спенса (Joseph Spence); познакомились со знаменитыми фолксингерами с Гринвич Вилледж и с такими же, как сами, молодыми рок-музыкантами, становившимися звездами.

В свою очередь, к Incredible String Band приглядывались, прислушивались, Вильямсона и Херона цитировали, о них ходили слухи и домыслы, за их альбомом охотились и ждали нового. Калифорнийские и все прочие хиппи тотчас признали в них своих и жаждали встречи. Наверное, счастье было и в том, что рядом с Робин и Майком все это время находились их подруги – Ликорика и Роза Симпсон (Rose Simpson). Все четверо смотрелись очаровательно эффектно. Обыкновенные стрижки и скромная одежда эдинбургско-глазговских времен ушли в прошлое. Они изменились столь же существенно, сколь существенно преобразилась их музыка. Лица Робина и Майка стали утонченными, взгляды выразительными, волосы длинными и ухоженными, наряды театрально-красочными. Ставя Природу в центр творчества, они и сами будто слились с нею душой и телом, став её частью. Словом, они были полны энергии, жизненного задора, их переполняли замыслы, им было все под силу...

В конце 1967 года музыканты приступили к записи своего самого известного и популярного альбома – «The Hangman's Beautiful Daughter» (Elektra, EUKS 7258). Майк так прокомментировал это название: «*The hangman is the past 20 years of our lives and the beautiful daughter is now*». («Палач» – это наша жизнь за прошедшие двадцать лет, а «прекрасная дочь» – то, чем мы живем сегодня).

А жили Робин Вильямсон и Майк Херон невинными воспоминаниями о прошлом, о своем детстве, и мечтой о будущем. Их третий альбом, вышедший в 1968 году, представлял собой монументальное полотно, вобравшее столько разнообразия и многоцветия, что во всем этом не так-то просто разобраться. Впрочем, разбираться и не надо. Лучше – слушать. Их неизменный продюсер Джо Бойд, создавший к этому времени собственную продюсерскую фирму Witchseason Production, утверждал, что нет в музыке такого, чего бы не смогли сделать Робин и Майк.

И действительно, неустанный поиск форм, звуков и смысла чувствуется в каждой песне нового альбома. Это уже и не песни, а своеобразные баллады в виде раг или раги, включающие баллады. В «Koeoaddi There»⁴⁶ Робин пытается восстановить, казалось, навсегда ушедшее звучание своего детства и с помощью виртуозного голоса, органа и ситар добивается своего, так как, слушая песню, мы ощущаем соприкосновение и со своим детством, которое давно ушло вместе с дорогими и близкими людьми, с особенными запахами, воздухом, которым мы дышали, вместе с речкой и лугом, тропинками и деревьями, некогда нам родными, с домашними животными, собаками и кошками, знавшими и понимавшими нас и без которых дальнейшая жизнь казалась невозможной... Все это безвозвратно ушло, но оно сохранилось в памяти, которую мы не часто беспокоим, потому что возвращение к прошлому способно причинить боль. Робин Вильямсон отважился на «поиск утраченного времени», и если прислушаетесь к «Koeoaddi There», то поймете, что он его нашел: для себя и для нас.

...Born in a house where the doors shut tight,
shadowy fingers on the curtains at night,
cherry tree blossom head high snow,
a busy main road where I wasn't to go.
I used to sit on the garden wall,
say hello to people going by so tall:
hallo to the postman's stubbly skin,
hallo to the baker's stubbly grin.
Mrs Thompson gave me a bear,
Brigitte and some people lived upstairs.
Skating on happy valley pond!
Various ministers and guards stood around.
The ice was nice! Hallo the invisible brethren!

And there was a tent you played cards with the
soldiers in, don't worry we won't send anyone
after you! – they screamed.
But me and Licorice saw the last of them one
misty twisty day
across the mournful morning moor motoring away,
singing: ladybird, ladybird what is your wish?
Your wish is not granted unless it's a fish,
your wish is not granted unless it's a dish,
a fish on a dish is that what you wish?..

... родился в доме, где дверь плотно закрыта
И пальцев скользящие тени на занавесках – в ночи,
В снежном цвету – верхушка вишневого дерева,
Главная дорога перегружена – туда ни ногой.
Я садился обычно на стену сада
И с высоты здоровался с проходящими мимо:
Здравствуйте – небритому почтальону,
Здравствуйте – усмешке щетинистой пекаря.
Миссис Томпсон подарила мне медведя,
Бриджит и кто-то еще жили наверху.

Счастливо катанье на коньках по пруду, что в долине!
Разные священники и военные стояли по кругу.
Лед был что надо! Да здоровствует Невидимое братство!
Там была палатка, в которой я играл в карты
С солдатами, «Не переживай, мы не будем за тобой
посылать!» – кричали они.
Но я и Ликорика видели, как последний из них одним
Туманным, странным утром уезжал
Через печальную вересковую пустошь,
Напевая: «Божья коровка, божья коровка,
какое твоё желание?
Твое желание сбудется, если ты мечтаешь о рыбке,
Твое желание исполнится, если мечтаешь ты о блюде,
Рыба на блюде – это ли твоя мечта?..

«Вся песня – сон, от начала до конца, – вспоминает Робин. –
Сон, положенный на музыку, имеет ту же логику, что и просто сон,
который логикой не отличается. Там есть куски и кусочки – ранние

воспоминания об Эдинбурге и тому подобное. Это песня-коллаж с фрагментами сна и раннего детства».

Майк Херон постарался воспроизвести картины из своего детства в песне «Swift as the Wind» (Стремителен, словно ветер). Безудержность воображения мальчика – в стремительности летящего, «как ветер... в свете тысячи солнц», стрижа. Он отчетливо видит образ храброго древнего воина, поражающего врага быстрым мечом, «на котором кровь вспыхивает так ярко... его глаза, они знают все, Все известно его глазам». Заботливая мать, которой не дано увидеть подобное, обеспокоена состоянием сына и пытается вернуть его к действительности: «... Нет такой земли – ночь повсюду... Нет крови, Никто не может знать все, мое дитя. Умерь свои фантазии... Для своего же блага...» Но увещаниям матери мальчик не внимлет, он снова обращается к воину: «*Seeing you again will be in your castle so fair*» (Увидимся вновь в твоём замке прекрасном).

«The Minotaur's Song» (Песня Минотавра) Вильямсона, кажется, единственная песня, которая в музыкальном отношении выделяется на общем фоне альбома. Одна её сторона обращена к древнегреческой мифологии, вторая – к детскому восприятию мира. Даже такой монстр, как человек-буйвол, который повсюду сеет зло, может лишиться сна и заболеть... Но необязательно, что он решит отказаться от агрессивных привычек, а следовательно, за их никчемностью, и от своих рогов, которые мешают ему спать...

...I live in a labyrinth under the sea,
Down in the dark as dark as can be.
I like the dark as dark as can be,
He likes the dark as dark as can be.
...Moo-o-o-o...

I'm strong as the earth from which I'm born.
He's strong as the earth from which he's born.
I can't dream well because of my horns.
He can't dream well because of his horns...

... A minotaur gets very sore,
His features they are such a bore,
His habits are predictable
Aggressively reliable...

... Я живу в лабиринте под морем,
В глубинах тьмы такой темной, какая только бывает.
Я люблю темноту такую темную,
какая только может быть.
Он любит темень такую темную,
какая только возможна...
...Му-у-у-у...

...Я силен, как земля, что меня породила.
Он силен, как земля, что его породила.
Я не могу выспаться из-за своих рогов.
И он не может спать – мешают рога...

...Минотавр серьезно болен,
Его лицо печальное,
Но привычки – предсказуемы:
Он по-прежнему агрессивен...

А разве песня «Witches Hat», которую, несомненно, написал добрый волшебник, не расскажет и о вашем детстве, разве не вернет его с помощью необыкновенной гармонии, непосильной слуху взрослого, когда Робин и Майк чуть слышно поют: *...if I was a witches hat / sitting on her head like a paraffin stove / I'd fly away and be a bat / across the air I would rove?..* Прислушайтесь, как эти строки обволакиваются тихим звучанием гитар! «Ведьмина шляпа» – еще одно обращение к ушедшему детству. Яркая детская фантазия-впечатление о ведьме и окружающем её волшебном мире, который, впрочем, по населяющим его существам и природе ничем не отличается от мира реального. Отличие лишь в том, какие они...

Certainly the children have seen them
in quiet places where the moss grows green.

Coloured shells jangle together,
the wind is cold, the year is old, the trees whisper together
and bent in the wind they lean.

Next week a monkey is coming to stay...

If I was a witches hat
sitting on her head like a paraffin stove,
I'd fly away and be a bat,
across the air I would rove,

stepping like a tightrope walker,
putting one foot after another,
wearing black cherries for rings.

Безусловно, дети их видят
В тихих местах, где зеленый мох произрастает.
Разноцветные раковины друг о друга бряцают,
Холодный ветер, древность времени, деревья шепчутся,
Гнутся на ветру и льнут к нему.

На следующей неделе обезьяна приедет пожить...

Если б я был шляпой ведьмы,
Сидящей на голове ее, словно парафиновая печка,
Я бы слетел с нее и стал летучей мышью,
Скитался б себе по воздуху,

Ступая как канатоходец –
Переставляя одну ногу за другой,
Надевая вместо колец черные вишни.⁴⁷

Мини-симфония «A Very Cellular Song» (Многоклеточная песня), длящаяся почти тринадцать минут и состоящая из нескольких песен, возможно, высшее достижение Майка Херона.

Все в этой композиции впечатляет, но особенно – когда Майк и Робин под аккомпанемент органа и прихлопы исполняют спиричуэлс «I Bid You Goodnight» (Я желаю тебе доброй ночи):

...Lay down my dear sister,
Won't you lay and take your rest,
Won't you lay your head upon your saviours breast.
And I love you but Jesus loves you the best.
And I bid you goodnight, goodnight, goodnight,
And I bid you goodnight, goodnight, goodnight.

One of these mornings bright and early and fine,
 Goodnight, goodnight,
 Not a cricket, not a spirit going to shout me on.
 Goodnight, goodnight...
 I go walking in the valley of the shadow of death.
 Goodnight, goodnight...
 And his rod and his staff shall comfort me.
 Goodnight, goodnight...
 Oh John the wine he saw the sign.
 Goodnight, goodnight...
 Oh John say I seen a number of signs.
 Goodnight, goodnight...
 Tell A for the ark that wonderful boat.
 Goodnight, goodnight...
 You know, they built it on the land getting water to float.
 Goodnight, goodnight...
 Tell B for the beast at the ending of the wood.
 Goodnight, goodnight...
 You know it ate all the children when they wouldn't be good.
 Goodnight, goodnight...
 I remember quite well, I remember quite well,
 Goodnight, goodnight,
 I was walking in Jerusalem just like John.
 Goodnight, goodnight, goodnight...⁴⁸

Слова и музыка к песне заимствованы у певческого семейства с Багамских островов – the Pindar Family. Уже отмечалось, что во время поездки в Америку Вильямсон и Херон открыли для себя баллады и спиричуэлсы Багам. Семья Пиндар, куда входили Эдит (Edit Pindar), её муж Раймонд (Raymond Pindar) и дочь Женева (Geneva Pindea), часто пели под аккомпанемент гитариста и певца Джозефа Спенса; и один из их самых известных спиричуэлсов – «I Bid You Goodnight». Песня вошла в сборник «The Real Bahamas. In Music and Song», изданный в 1966 году на лэйбле Nonesuch (H 72013).

...Остановимся подробнее на истории создания лэйбла, так как он всё же имеет некоторое отношение к нашим героям. Дело в том, что Nonesuch был задуман в 1964 году не кем иным, как Джеком Хольцманом, шефом Elektra, и стал воплощением его давней мечты издавать старинную классическую музыку, как он считал, мало

известную в Америке. Своим изыском Хольцман хотел перещеголять конкурентов из Vanguard, издававших, кроме фолксингеров, каталог классической музыки. Для осуществления проекта Хольцман побывал в Лондоне, провел много часов в магазине «Gramophone», отбирая нужные пластинки, после чего выкупил права на издание семи из них (по 500 долларов за каждый). Это была музыка Ренессанса и Барокко, концерты Баха, Генделя, Альбиниони... Вернувшись в США, Хольцман приступил к их изданию, назвав свой новый лэйбл – Nonesuch. Первые выпуски имели успех, и вскоре Хольцман оказался в Париже, где заключил контракт с шефом главной сокровищницы старинной музыки – Club de Livre и Club National du Disque – на выпуск двадцати отобранных альбомов, заплатив за это 10.000 долларов. Так что старинная европейская музыка стала более доступной в США, благодаря шефу Elektra.

Еще одно достижение Джека Хольцмана – издание электронной музыки. В 1965 году Хольцман и его компаньоны раскопали в Лос-Анджелесе большую коллекцию первых синтезаторов Хаммонда, сделанных еще в тридцатые. На самом грандиозном из них – Novachords, – имевшем 169 труб и весившем четверть тонны, была произведена запись для «коробки» «The Nonesuch Guide to Electronic Music» (НС 73018), состоящей из двух дисков. Музыка настолько пришлась кстати, что пластинки тотчас стали популярными, вошли в американские чарты и продержались там довольно долго. Хольцман и его коллеги убеждены, что именно это издание открыло электрооргану двери в поп-музыку.

Старинной музыкой и первыми синтезаторами Джек Хольцман не ограничился. В 1965 году он решает издавать еще и серию народной музыки (Explorer Series), включающую фольклор разных стран и континентов. Следуя примеру Мозеса Эша (Moses Asch) и Folkways Records, издавших в 1964 году альбом «Bahaman Ballads & Rhyming Spirituals» (FS 3847), Хольцман засылает продюсеров Питера Сигель (Peter K. Siegel) и Джоди Стешер (Jody Stecher) на Багамские острова, где в июне 1965 года они записали гитариста Джозефа Спенса и других местных музыкантов, в том числе семейство Пиндар. Эдит, Раймонд и Женева Пиндар исполнили потрясающие спиричуэлсы – «We Will Understand it Better By and By», «Great Dream From Heaven» и «I Bid You Goodnight». В примечаниях к вышедшему альбому о последнем сказано кратко: «*One of the most beautiful songs in the*

English language – if not in the world» (Одна из самых красивых песен на английском языке, а может, и вообще – во всем мире!) Конечно, имея дело с живыми музыкантами, да еще в экзотической местности, фольклористы подпадают под их обаяние, но, слушая пластинку с шестнадцатью песнями, вобравшими, кажется, все корни рок-н-ролла, трудно вообще подыскать какие-то выражения. Представляю, какое впечатление должен был произвести альбом «The Real Bahamas» на Робина Вильямсона и Майка Херона, на всех прочих молодых белых музыкантов. Кстати, свою версию «I Bid You Goodnight» в 1968 году представили the Grateful Dead, только у них она называется «And We Bid You Goodnight».

...Теперь вернемся к Incredible String Band и к их минисимфонии «A Very Cellular Song». Если одна часть композиции Херона, включающая мотивы далеких Багам, повествует о макромире, то другая часть, открывающаяся шепотом: *Amoebas are very small* (фразу произносит Ликорика), погружает в микромир:

Oh-ah-ee-oo, there's absolutely no strife
living the timeless life.
I don't need a wife
living the timeless life.
If I need a friend I just give a wriggle,
Split right down the middle,
And when I look – there's two of me,
Both as handsome as can be.
Oh, here we go slithering, here we go
slithering and squelching on.
Oh, here we go slithering, here we go
slithering and squelching on.
Oh-ah-ee-oo, there's absolutely no strife
living the timeless life...

... если жизнь бесконечна,
то нет борьбы.
Мне не нужна жена,
если жизнь без конца.
Если гложет тоска по дружбе – то я обернусь,
Пополам разделюсь.

Посмотрю – два меня,
Оба прекрасны насколько возможно.
О, вот мы пойдём, скользя, вот мы пойдём,
скользя и хлюпая,
О, вот мы скользим, вот мы скользим и хлюпаем...

Каждый, кто пишет об альбоме «The Hangman's Beautiful Daughter», непременно перечисляет набор инструментов, использованных музыкантами. И дело не в том, что этот набор внушительен и экзотичен, а в том, что каждый инструмент точно подобран для той или иной творческой задачи. Оказывается, ситар, волшебный, божественный инструмент из далекой Индии, более всего способен переносить во времени и в руках мастера дарит удивительное звучание того, что когда-то уже с нами было, хотя до этого мы, возможно, никогда ситар не слышали. Так что не путанные теории о реинкарнации, а звуки ситара пробуждают в нас странные чувства и убеждают в том, что еще до рождения с нами уже нечто происходило. А низкое, пульсирующее звучание органа Хаммонда, тихие голоса певцов – и впрямь погружают в мир амеб, инфузорий-туфельек, столь увлекательный, таинственный, но...

В действительности Майк и Робин рассказывают о мире, в котором живут сами и в котором живем мы, нередко становясь микроорганизмами, и, подобно амебам, «скользим и хлюпаем».

Кроме ситар и органа, музыканты использовали гитары, гимбри, оловянные свистки, индийскую флейту и флейту пана, уд, мандолину, еврейскую арфу (*jewish harp*), водную арфу (*water harp*), наконец, просто арфу, дульцимер и цитру, клавишин и инструмент под названием *chahanai*. К этому арсеналу добавим голоса Вильямсона и Херона, которые по отдельности и вместе (как в песне «Swift as the Wind») всегда оставались в центре композиций. Не сбрасываем со счетов и мастерство Джо Бойда и Джона Вуда, которое позволило им оперировать с треками.

Самое активное участие в записи альбома приняла Долли Коллинз (Dolly Collins). Она не только играла на клавишине и своем коронном пайп-органе, но и аранжировала самые насыщенные и сложные композиции Робина Вильямсона – «Waltz of the New Moon» и «The Water Song», а аранжировки Долли всегда были ее сильной стороной⁴⁹.

Water, water, see the water flow!
Glancing, dancing, see the water flow!
O, wizard of changes, water, water, water,
Dark or silvery mother of life.
Water, water, holy mystery heavens daughter...

Вода, вода, смотри, как течет вода!
Блестит, танцует, посмотри на водный поток!
О, колдунья перемен, вода, вода, вода,
Мать жизни цета потемневшего серебра.
Вода, вода, дочь святых, загадочных небес...

На этом сотрудничество Incredible String Band с Долли не закончилось. Осенью того же года Робин и Майк приняли участие в записи потрясающего альбома Ширли Коллинз «The Power of the True Love Knot» (1968, Polydor, 583 025). Кроме Ширли, важным действующим лицом была Долли с её знаменитым портативным органом. Для Робина и Майка это была счастливая возможность ближе познакомиться с великой певицей и с английской песней.

«Долли уже сделала некоторые аранжировки, до того как они приехали в студию, – вспоминает Ширли Коллинз. – И уже в студии Робин и Майк продолжили обрабатывать музыку. Они импровизировали, и то, что получилось, – это нечто шероховатое, но это настоящая работа!»⁵⁰

Вильямсон и Херон аккомпанировали Ширли в песне «Richie Story», которую аранжировала Долли. Робин изящно постукивал японскими палочками (Japanese sticks) и подыгрывал на оловянных свистках, а Майк поддерживал Ширли и пайп-орган Долли - индийскими цимбалами (Indian finger-cymbals) и формировал африканским барабаном старинный северноевропейский ритм. В ирландской песне «Seven Yellow Gipsies» Майк и Робин аккомпанировали, как того требует традиция, прихлопами в ладоши. Но самое необыкновенное звучание было достигнуто соединением заоблачного голоса Ширли с пайп-органом Долли и индийской флейтой Робина – в «The Maydens Came».

Кроме «The Hangman's Beautiful Daughter», который даже попал в британские чарты (пятое место), в 1968 году у Incredible String Band вышел еще и двойной альбом – «Wee Tam & the Big Huge» (Elektra, EKL 4036/7). (В США и в английских переизданиях он выходил двумя отдельными альбомами.) Звукозаписывающие сессии - в апреле, июне и июле – проводил все тот же Джон Вуд всё в той же лондонской Sound Techniques Studio.

Поклонник Робина Вильямсона и Майка Херона не разочаруется, прослушав этот альбом, но, избалованный «The 5000 Spirits...» и «The Hangman's Beautiful Daughter», он не отыщет в нем прежнего стремления к неизвестному и, следовательно, не найдет ожидаемых открытий. Обнадеженный олд-таймом «Long Cabin Home In the Sky»; энергичным, в стиле джаг-бэнд, «Ducks on a Pond»; поистине грузинским многоголосием в «The Mountain of God» и шедевром Вильямсона «Lordly Nightshade», он только в будущем поймет, что последней песней двойного альбома – «The Circle is Unbroken» (Неразомкнутый круг) - Робин и Майк фактически с ним прощаются. Оттого голос Вильямсона столь одиноко-жалобный, а орган Херона – нескрываемо печален...

Seasons, they change while cold blood is raining,
I have been waiting beyond the years,
Now over the skyline I see you're traveling –
Brothers from all time-gathering here.
Come let us build the ship of the future
In an ancient pattern that journeys far.
Come let us set sail for the always island
Through seas of leaving to the summer stars.

Seasons, they change, but with gaze unchanging,
O, deep eyed sisters, is it you I see?
Seeds of beauty ye bear within you
Of unborn children glad and free.
Within your fingers the fates are spinning
The sacred binding of the yellow grain.
Scattered we were when the long night was breaking,
But in the bright morning converse again⁵¹.

Если 1967 год был в карьере Incredible String Band самым удачным и даже счастливым, то 1969 год оказался не просто неудачным, этот год стал их концом... нет-нет, не потому, что музыканты бросили музыку, ушли в личную жизнь, испарились, исчезли. Если бы так – было бы еще ничего. Все оказалось гораздо хуже. Они продолжали выступать, издавая альбомы один за другим... Только теперь их трудно было узнать...

...Всякий художник – слова, звука или цвета – занимается делом не только трудным, приятным и радостным, но и довольно жестоким. Почему жестоким? Потому что жестокой будет оценка его труда нами, скромными и безымянными обывателями, потребителями его таланта. Какое дело нам – купившим книгу, пластинку, диск, сидящим в партере или пришедшим на вернисаж – до причин, по которым тот или иной мастер не смог обеспечить нам радость новой встречи с собой? Что нам до того, что он был болен, не был «в форме», что случилось несчастье с ним самим или с кем-либо из его близких? Какое нам дело до того, что его не посетила Муза, оставило вдохновение или покинуло Провидение, которое до сих пор ему сопутствовало? Что нам до его телесных метаний и душевных страданий, когда только смерть художника, и лучше всего страдальческая, – может извинить его и даже умножить славу? Каждый человек – незаменим и неповторим! Но в профессиональном отношении мы вполне заменимы. Можно заменить великого хирурга невеликим, выдающегося конструктора – средним, замечательного тренера – тренером послабее, а хорошего булочника – булочником плохим. Но эти замены, пусть лучшего на худшего, вполне возможны, и, если задуматься, мы живем среди таких замен, негодуя по поводу неудачной операции, плохого автомобиля, бездарного футбола, невкусного хлеба... Но все это, пусть ужасное и трудно переносимое, все же существует, оно не перестает быть. Так или иначе оно произведено на свет теми, кто пришел на замену... Кроме того, бывают замены и удачными, и мы рады им... Но кто заменит художника? Вот он, сидя в тиши, рисует, сочиняет, воображает, придумывает, чертит, ваяет... И если у него по каким-то причинам не получится – мы о том даже не узнаем. Потому что не придет к нему никто, даже худший из худших, с тем чтобы заменить. Но если у художника «получится» – мы будем тут как тут! Мы – старые и новые

обыватели, счастливые потребители и ценители всего дурного и хорошего, всечасно занятые карьерой и бытом, – в беспечные минуты «благородного досуга» (выражение Аристотеля) позволим себе труд оценить того или иного художника и вынесем приговор, который утвердит его на века, на годы, на часы... или низведет в пропасть забвения, перед тем изрядно раздосадовав нас или рассмешив... И что нам может бросить в ответ такой художник, кроме как бессмысленные и избитые фразы о скудоумии толпы, о нашем невежестве, о недопонимании и незнании нами тонкостей и нюансов высокого искусства? Ничего. Он еще только сможет проклясть нас на страницах своей книги, на полотне или в партитуре своего сочинения, но даже и самому этому проклятию мы – обыватели и потребители – вынесем приговор и дадим оценку. Пусть не в ту самую минуту, пусть спустя годы, десятилетия или даже века, но вынесем и утвердим! И, скажите, кому из великих мы такой оценки не дали? Есть ли таковой? И если кто-то еще нами не оценен по достоинству или даже вовсе остался незамечен, то только потому, что не пришел еще его час... Вот почему занятие искусством, тем более таким, как музыка, – занятие жестокое и бескомпромиссное. И чем ближе, любимее и дороже нам художник, тем мы пристрастнее прислушиваемся к нему, тем в меньшей мере склонны прощать ему компромиссы и слабости...

Вернемся в самый конец шестидесятых, в 1969 год, к тому времени, когда Робин Вильямсон и Майк Херон находились в зените славы и их почитатели ждали от них новых откровений.

В том году Incredible String Band участвовали в Вудстокском фестивале. Увы, их участие не было отмечено как событие. Правильнее сказать, что они не были замечены вовсе. Возможно, потому, что их выступление не было издано на тройном альбоме «Woodstock»; может, из-за того, что они не попали в документальный фильм о фестивале; а может, потому, что их выступление, запланированное на первый вечер, перенесли из-за дождя, который сломал все планы организаторов и участников. В одном из очерков я прочел, что Incredible String Band выступали вслед за Creedence Clearwater Revival, а после Джона Фогерти (John Fogerty) и К° акустических музыкантов можно разве что видеть. Робин Вильямсон, отвечая на вопрос о неудаче в Вудстоке, утверждал, что таковая случилась из-за того, что у группы в это же самое время был тур по

Штатам и музыканты устали. Кроме того, по словам Робина, их неправильно информировал о предстоящем фестивале Джо Бойд, сказав, что это будет небольшой провинциальный фестивальчик... В любом случае, они исполнили несколько вещей и покинули Вудсток бесславно. Причина их неудачи в Вудстоке мне видится в следующем.

Во-первых, фестиваль получился действительно отчасти провинциальным: он оказался неудачным для целого ряда музыкантов, включая Дженис Джоплин (Janis Joplin), Джими Хендрикса и тех же Creedence. Виноваты погода, организаторы и... время. Последнее – главное! Время фестивалей кануло. Вудсток был завершающим аккордом эпохи, и, если обычно комом выходит «первый блин», в данном случае таковым получился последний, хотя организаторы, потратившие кучу денег, сделали все, чтобы в истории рока фестиваль остался как самый значительный. Так что не станем в этом разубеждать.

Во-вторых, прошло время и самих Incredible String Band. Прошло едва начавшись. О том, что неудача в Вудстоке не досадное недоразумение, свидетельствует их выступление на фестивале в Филадельфии (Philadelphia Folk Festival), состоявшемся спустя несколько дней после Вудстока. Робин, Майк и их неизменные подружки спели восемь песен, явив бледную тень музыкантов, всего за год до того подаривших нам «The Hangman's Beautiful Daughter». Произошел тот самый случай, когда цитируют Наполеона: «От великого до смешного - один шаг». Как могли допустить это Робин Вильямсон и Майк Херон? Как можно столь поверхностно отнестись к олд-тайму «Black Jack Davy», да еще в Америке, где все еще играли мастера вроде New Lost City Ramblers?⁵²

Несведущий слушатель может допустить, что Incredible String Band группа студийная, опекаемая такими ассами, как Джо Бойд и Джон Вуд. Но мы-то знаем, что это не так. Робин и Майк – сценические музыканты, сформировавшиеся в клубах и пабах Шотландии, способные выступать в любой аудитории, хоть на кухне, в какое угодно время, и сессии в Челси, с единственным микрофоном, – тому подтверждение. Возвращаясь к этим замечательным сессиям, вновь задаешься вопросом: как можно было оставить в архивной пыли такие вещи, как «Frutch», «All Too Much For Me», «Take Your Burden To the Lord» или «Lit it Shine On» - напомним, они были изданы только в 1997 году, - и вытащить на свет убожества вроде «Big Ted» из столь

же убогого альбома «Changing Horses» (1969, Elektra, EKS 74057)? Кстати, продюсером и звукорежиссером альбома были все те же Бойд и Вуд, так что не в них дело.

Еще одна причина, о которой следует сказать особо, это наркотики, к которым пристрастились музыканты. К концу шестидесятых это явление стало повальным в рок-среде, и я не берусь назвать хотя бы кого-то, кто бы не употреблял «кислоту». Так называемый «психоделический рок» именовался еще и как *acid-rock*, то есть «кислотным роком». Признанной цитаделью движения была Калифорния и Сан-Франциско, куда в то время съезжались тысячи рок-групп, десятки тысяч музыкантов и сотни тысяч их поклонников со всего мира. Поскольку у «детей цветов» в особом почете была флора – кусты, деревья и цветы, отождествлявшиеся с левыми идеями, пацифизмом и сексуальной революцией, то редкая группа, издавая очередной альбом, обходилась без их изображений на конверте. Это был своеобразный сигнал для «своих». Разумеется, Робин Вильямсон и Майк Херон, с их восточными и североафриканскими исканиями, с гипертрофированным восприятием детства, с любовью к деревьям, зверушкам и даже к амебам, тотчас были приняты за «своих». Более того, их музыка, равно как и таинственные тексты, лучше всего подходила для медитации, а внешний вид музыкантов не оставлял сомнений, что они – новоиспеченные гуру. В среде хиппи никому в голову не могла прийти мысль, что музыка Incredible String Band не является результатом воздействия наркотиков, а чистейший продукт их необыкновенного таланта.

Через много лет Робин вспоминал:

«Я не увяз в шестидесятых, но психоделия предполагала намного больше чем только наркотики. Считаю, что она проявилась в мире довольно определенным способом. Много хорошего осталось от того времени: экология, права человека, осознание того, что мы должны повернуться лицом к Земле и друг к другу. Атрибуты, вероятно, остались на обочине, но идеи все еще хороши и важны, как никогда прежде».

Творчество Робина Вильямсона и Майка Херона, равно как и опыты американца Сэнди Булла, доказывает, что так называемая «психоделия» не является результатом употребления наркотиков, она – не плод болезненного воображения, а результат смелого синтеза разных музыкальных культур, прежде всего Востока и Запада. Робин и

Майк соединили ирландские и шотландские традиции с североафриканским городским фольклором, индийской рагой, чикагским блюзом, олд-таймами и традиционной музыкой Багам. За их плечами была уникальная школа Британских фолк-клубов и энергия беспрецедентного творческого взрыва, каковым являлось послевоенное Фолк-Возрождение. Вот почему в их руках инструменты звучат столь выразительно и проникновенно. Можно сказать, что Робин и Майк обладали тайной власти над ними.

Но как только сами музыканты оказались во власти «кислоты», они эту тайну утратили⁵³. Безвозвратно! Приведу высказывание Ширли Коллинз:

«Робин Вильямсон однажды сказал Долли, с которой они часто спорили о наркотиках: *“Ты не увидишь дерево, пока не примешь наркотик”*. Долли тогда рассердилась. Она ответила, что это глупости, что она видит деревья, очень их любит и ей для этого не нужны наркотики».⁵⁴

Разговор этот происходил в конце 1968 – начале 1969 года, рокового для Incredible String Band, как показали вудстокский и филладельфийский фестивали, а также вымученный «Changing Horses», с электрической гитарой Майка и невесть для чего приглашенным басистом...

Вышедший следом «I Looked Up» (1970, Elektra 2469 002) разочарования лишь умножил. Чего только стоят электронная «The Letter» или «This moment» с девичьими подпевками!..

Увы, на этом наши герои не остановились. Вильямсона все больше увлекали замысловатые театральные постановки, с пантомимой и клоунадой, которую обеспечивала танцевальная группа Stone Monkey – друзья Робина из организованной им коммуны. Их десятидневное шоу в Нью-Йорке и Лондоне – «Surreal Parable in Song and Dance» – продолжилось кошмарным двойным альбомом «U» (1970, Elektra 2665 001), а также вышедшим следом «Be Glad For the Song Has No Ending», ответственность за который разделяет с музыкантами уже не Elektra, а Island (ILPS 9140). Понятно, что Джо Бойду подобные эксперименты не нравились.

Не нравилось все это и Майку Херону. Между ним и Вильямсоном усилились противоречия. Майка прельщала карьера звезды рока, а Робин, пресытившись театральными опытами, стал удалялся к корням «кельтской» музыки. Кроме прочего, эти

противоречия выразились в сольных альбомах: у Майка – «Smiling Men With Bad Reputation» (1971, Island, ILPS 9146), у Робина – «Myrrh» (1972, Island, Help 2).

Херон привлек к работе множество известных музыкантов – Саймона Никола (Simon Nicol), Дэйва Пегга (Dave Pegg), Ричарда Томпсона (Richard Thompson), Дэйва Мэттакса (Dave Mattacks), Гэрри Конвэя (Gerry Conway), Пата Дональдсона (Pat Donaldson), Тонни Кокса (Tonny Cox), Джона Кейла (John Cale), Дадю Паквана (Dudu Pukwan), рок-группу Tommy & the Bijoux, а также целый ансамбль африканских музыкантов.

С Вильямсоном была только жена – Жанет (Janet Shankman-Williamson). Еще на двух треках ему помогал клавишник Стен Ли Бэттонс (Stan Lee Battons), и на одном – барабанщик Гэрри Конвэй (Garry Conway). Робин играл на дюжине инструментов, ему также принадлежат все вокальные партии, причем песню «Rends-moi Demain» он спел по-французски. Альбом «Myrrh» – попытка синтеза «музыки кельтов» с музыкальными культурами других народов.

Incredible String Band еще выпускали альбомы и гастролировали, в то время как персонально Майк и Робин уже шли каждый своей дорогой. Наконец, в мае 1974 года, дуэт распался формально. Майк Херон, влекомый электронной мощностью, создал соответствующую группу, а Робин Вильямсон, разочарованный засильем в роке дельцов, на время отошел от музыки, переехал в Калифорнию и стал беллетристом. Возможно, это лучшее, что он сделал в семидесятые...⁵⁵

I was a young man back in the 1960s.
Yes, you made your own amusements then,
For going to the pictures;
Well, the travel was hard, and I mean
We still used the wheel.
But you could sit down at your table
And eat a real food meal.

But hey, you young people, well I just do not know,
And I can't even understand you
When you try to talk slow.

There was one fellow singing in those days,
And he was quite good, and I mean to say that

His name was Bob Dylan, and I used to do gigs too
Before I made my first million.
That was way, way back before,
before wild World War Three,
When England went missing,
And we moved to Paraguayee.

But hey, you young people, I just do not know,
And I can't even understand you
When you try to talk slow.

Well, I got a secret, and don't give us away.
I got some real food tins for my 91st birthday,
And your grandmother bought them
Way down in the new antique food store,
And for beans and for bacon, I will open up my door.

But hey, you young people, well I just do not know,
And I can't even understand you
When you try to talk slow.
Well, I was a young man back in the 1960s.⁵⁶

глава вторая

The Pentangle

*Народная музыка
хитра и неуловима:
попробуйте ее соблюсти в
точности –
и вы ее уничтожите,
сделайте модной –
и вы также погубите ее.*

Рори МакИвен

В отличие от Incredible String Band, эта группа появилась не стихийно и не в результате естественного творческого роста начинающих музыкантов. Pentangle создали сформировавшиеся, даже знаменитые фолксингеры. Более того, к осени 1967 года, то есть ко времени создания группы, Берт Дженш и Джон Ренборн все лучшее в своей карьере уже совершили и наибольших высот достигли. Но, очевидно, в них всё ещё таился какой-то нереализованный замысел, и я предполагаю, что замысел этот был связан с днями их юности, когда на Британских островах доминировал скиффл, рок-н-ролл и ритм-энд-блюз. Добившись успеха и признания как музыканты-одиночки, Ренборн и Дженш решили поэкспериментировать в команде, но, в отличие от Вильямсона и Херона, их поиск не простирался вширь: они не столько вбирали в себя страны и континенты, сколько сосредоточились на традициях своей страны. А синтез заключался в том, чтобы соединить эти традиции с ритм-энд-блюзом, при этом непременно остаться фолк-музыкантами. Подобная идея не была нова, но в данном случае за её воплощение взялись выдающиеся мастера, находящиеся в расцвете сил.

Я бы с радостью отослал читателя к Первому тому Очерков и к тем его главам, где рассказывается о Берте Дженше и Джоне Ренборне, но, чтобы этого не делать, кратко напомним основные вехи «допентенгловской» жизни музыкантов.

Берт Дженш родился в 1943 году в Глазго. Его ранние увлечения – Элвис Пресли, Лонни Донеган и скиффл. В 1959 году Берт переехал в Эдинбург, и именно с этим городом связано его становление как фолк-гитариста. Здесь он постоянно посещает фолк-клуб «Howff» и берет уроки игры у его шефа – Роя Геста (Roy Guest). В то время учителями Дженша были и знаменитые местные фолксингеры – Оуэн Хэнд, Хамиш Имлак и Арчи Фишер. Тогда же Берт открывает для себя блюзы и Биг Билла Брунзи, пластинки которого постоянно слушает. Дженш обладал незаурядной способностью к ученичеству, что отмечают все, кто знал его в эдинбургский период. Когда в Эдинбург с концертами приезжал блюзовый дуэт Сонни Терри и Брауни МакГи, Берт сидел в первом ряду, впялившись в пальцы МакГи. А наутро мог уже один к одному повторить то, что играл черный блюзмен; причем заимствовал Берт не только сложные аккорды, но и его технику – *fingerpicking*, мастером которой Дженш вскоре станет. Еще одним потрясением для молодого Берта был Дэйви Грэм с его пьесой «Angi»⁵⁷, казавшейся непостижимой. И что же? Спустя несколько дней Берт уже мог ее играть с поразительной точностью и даже с собственными вариациями. А тот, кому под силу была «Angi», мог играть и всё остальное...

К осени 1962 года Берт уже становится восходящей звездой Клайдсайда и Эдинбурга. Он играл всюду и всегда, на любой гитаре, перед всякой аудиторией и, казалось, жил только музыкой. Благодаря счастливому случаю, сохранились плёнки того периода, которые изданы в 1998 году⁵⁸. В это время Берт особенно сдружился с Робинот Вильямсоном. В декабре 1962 года друзья предпринимают первую попытку обосноваться в Лондоне, которая завершилась фиаско, хотя они пытались себя проявить и даже вроде бы играли пару раз в кафе Troubadour. Кто был не готов к встрече – Лондон или Берт с Робинот – неизвестно, но, пробыв в столице Англии зиму, молодые люди вернулись в Эдинбург, где продолжили выступления в местных клубах. Я пишу о них во множественном числе, что вовсе не означает, будто Робин и Берт играли дуэтом. Об их совместных выступлениях

мне ничего не известно, зато известно, что Берт был ярко выраженным индивидуалистом и всегда выступал в одиночестве. В отличие от Вильямсона, он не принимал непосредственного участия в эдинбургском фолк-фестивале 1963 года, но, несомненно, был одним из его самых внимательных слушателей. Кроме того, и это особенно важно, Дженш начал сочинять песни, которые становились известными в Шотландии. Их пели такие же молодые, как и сам автор, музыканты, в частности Донован Литч, который обретал все большую популярность в Англии. Так что вскоре по Лондону уже ходили слухи о незаурядном даровании из Эдинбурга.

В середине 1964 года Дженш покидает Эдинбург и отправляется во второй раз в Лондон, где теперь его уже знают и ждут. Его первые же выступления в клубах произвели фурор среди молодой публики, а песня «Needle Of Death» заставила говорить о Дженше как о грядущем великом фолксингере. Он знакомится со многими музыкантами из своего поколения, но главное – с Джоном Ренборном и с Энн Бриггс. С первым они вскоре подружатся и даже будут снимать квартиру, а с Энн Бриггс у Берта возникнут многолетние отношения. Именно Бриггс, к тому времени уже известная в фолк-среде, обращает внимание звукоинженера Билла Лидера на игру Берта, и тот, услышав шотландца, тотчас подпадает под его обаяние. В августе 1964 года Лидер в своем доме в Камдене, при помощи единственного микрофона, проводит первую звукозаписывающую сессию. Он будет работать с Дженшем еще полгода, прежде чем все та же Энн Бриггс отрекомендует получившийся материал шефу Transatlantic Натану Джозефу. Так появился первый альбом Берта Дженша, которым восхищалось новое поколение британских гитаристов и который достоин того, чтобы им восхищались сегодня. Столь продолжительная регистрация альбома велась потому, что Берт (об этом свидетельствует звукоинженер) стремительно рос как мастер и чуть ли не ежедневно придумывал все новые и новые идеи...

Выход альбома не повлиял на творческий рост Берта. Он сочинял и играл с прежним азартом и с еще большей продуктивностью, что не могло не радовать Натана Джозефа, так как тиражи изданий Берта постоянно росли. В апреле 1965 года всего за несколько дней был записан второй альбом – «It Don't Bother Me» (TRA 132), укрепивший авторитет музыканта. На двух треках Берту помогал его друг – Джон Ренборн. В сентябре 1966 года вышел третий

альбом Дженша – «Jack Orion» (TRA 143), и участие Ренборна в нем было еще существенней — в четырех треках из восьми, так что впору было говорить о дуэте. Это и подтвердилось выходом, почти одновременно с «Jack Orion», альбома «Bert and John» (TRA 144), в котором уже прослеживались ритм-энд-блюзовые амбиции музыкантов. Но до создания группы еще был целый год, и он для Берта не оказался напрасным: в апреле 1967 года был записан альбом «Nicola» (TRA 157). Таково краткое изложение творческой биографии Берта Дженша до того, как он соединил свою судьбу с Pentangle.

Джон Ренборн родился в 1944 году в Лондоне, в уважаемом районе Мерилебон, в семье врача. Его первым музыкальным учителем была мать, которая привила сыну любовь к академической музыке. Первая гитара, которую постигал Джон, тоже была классической, с нейлоновыми струнами. Несмотря на то что Джон был младше Берта на целый год, как житель центра столицы, он раньше своего друга открыл скиффл, рок-н-ролл, а затем и блюзы. С начала пятидесятых в Лондоне часто бывали великие черные блюзмены, и их влияние все больше распространялось среди подрастающего поколения. Ренборн мог также посещать кафе «The Roundhouse», где Алексис Корнер постоянно организовывал выступления блюзменов, а также играл со своей группой Blues Incorporated, которых юный Джон боготворил. А вскоре его, как и Берта, как и всех начинающих гитаристов, захватил Дэйви Грэм, и, хотя Ренборн поступил в Художественную Школу в Кингстоне, где учился в одной группе с Эриком Клэптоном (Eric Clapton) и Джимми Пейджем (Jimmy Page), его выбор был определен окончательно и бесповоротно: он должен делать то, что делает Грэм. Еще одним учителем Джона стал другой выдающийся новатор – Виз Джонс.

В 1964 году, находясь под неслабеющим впечатлением от альбома Ширли Коллинз и Дэйви Грэма «Folk Roots New Routes», Джон аккомпанирует молодой темнокожей певице Доррис Хендерсон (Dorris Henderson), результатом чего становится альбом «There You Go» (1965, Columbia SX 6001). К этому времени Ренборн познакомился с Бертом Дженшем, в котором сразу признал выдающийся талант. Они дружили, вместе репетировали, часто играли в одних клубах, делились планами и новыми идеями. Джон помогал Берту в его работе над сольным альбомом, а Берт участвовал в записи

альбомов Джона. Обоих записывал Билл Лидер, а издавал Натан Джозеф на Transatlantic. Правда, первый альбом Джона сам Нат лишь дописывал. И альбом – (TRA 135) – получился неплохим, хотя позже музыкант жаловался на то, что у него в то время была дешевая гитара, а записали треки случайно: возвращаясь с очередного концерта в клубе «Les Cousins» на Греческой улице (Greek Street, 49), Джон и еще несколько друзей зашли в какую-то полуподвальную студию. (Потому-то несколько треков и дописывал сам директор Transatlantic.) Особенно впечатляют «Blue Bone» и «Noah and Rabbit», в которой Джону, взявшему электрогитару, помогает Берт своим изысканным fingerpicking. В этих импровизациях слышатся отголоски их будущих совместных работ в Pentangle.

Второй альбом Ренборна – «Another Monday» (TRA 149) – записан уже Биллом Лидером. У Джона к этому времени была новая гитара, точно такая же, как и у Дэйви Грэма. (Ренборн всегда был равнодушен к гитарах.) В записи треков, кроме Дженша, принимает участие молодая певица Джекки МакШи (Jacqui McShee). Джон познакомился с ней в одном из парижских клубов, а теперь певица выступала в клубе «The Red Lion» на юге Лондона. Присутствие Джекки в альбоме «Another Monday» более чем скромное, но в свете дальнейших событий оно является важным, потому что Джекки – будущая неизменная вокалистка Pentangle.

Джекки МакШи, изящная миловидная девушка с прямыми длинными русыми волосами, обладательница тонкого, почти жалобного голоса, родилась в Лондоне в 1943 году. Родители привили Джекки и её сестре любовь к классическому репертуару и джазу. Тогда же Джекки выучилась играть на пианино, а вот петь начала не сразу, поскольку, по словам отца, была невероятно застенчивой. Когда же застенчивость оказалась преодоленной и она запела, то вскоре попала в поле зрения Ренборна, который нашел в ней сходство с Ширли Коллинз.

Хотя альбомы Дженша и Ренборна – главный материал, благодаря которому мы можем судить об этих музыкантах, для них самих, особенно для Дженша, более важными являлись выступления в фолк-клубах. К середине шестидесятых таковых в одном только Лондоне насчитывалось более четырехсот! Жизнь, которая кипела в этих клубах, завидна и, скорее всего, неопишима. Судя по тому что в

Лондон тянулись музыканты (и какие!) со всех частей Британии и Америки, можно только догадываться о том, что там происходило.

В 1965-1967 годах Дженш и Ренборн чаще всего выступали в клубе «Les Cousins», рядом с площадью Сохо. После выхода их совместного альбома к ним все чаще обращались с просьбой сыграть что-нибудь вдвоем, и, возможно, именно во время таких выступлений у музыкантов родилась идея усилить звучание ритм-секцией. Мне неизвестно, кому именно, Джону или Берту, пришла идея создать группу, но я полагаю, что к концу 1967 года оба они были на распутье, и создание таковой стало бы каким-то выходом.

Альбом Берта Дженша «Nicola», с применением электрогитары, участием струнного оркестра Дэвида Палмера (David Palmer) и сомнительными попытками объять жанры от барокко до джаза, показывает, что Берту необходимо было что-то менять и куда-то двигаться. Джон Ренборн в 1967 году вообще ничего не записал. Между тем оба музыканта были связаны с Натаном Джозефом контрактом на выпуск альбомов. Так что делать что-то надо было... Все же я предположу, что инициатором создания группы стал Джон. И только по причине того, что представить Дженша в роли организатора группы – невозможно.

К осени 1967 знаменитая ритм-энд-блюзовая группа Blues Incorporated прекратила существование и ритм-секция, в лице басиста Денни Томпсона и барабанщика Терри Кокса, оказалась относительно свободной. Относительно – потому что эти музыканты всегда были востребованы для звукозаписывающих сессий или для участия в концерте того или иного музыканта, так что их дискография необозрима и связана с десятками самых различных имен.

Денни Томпсон родился в апреле 1939 года. Если верить источникам, то в юности он был виолончелистом, а во время службы в армии играл на тромбоне в армейском оркестре. Совершенно точно, что Денни впервые отмечен в группе Blues Incorporated в 1964 году, после того как Алексис Корнер обновил состав. Причем альбом «Red Hot From Alex» (Transatlantic, TRA 117) записывал не кто иной, как Билл Лидер, а издавал Натан Джозеф⁵⁹. Вскоре в группу Корнера был приглашен и Терри Кокс. Точную дату его рождения я так и не выяснил, зато обнаружил сведения, согласно которым Терри когда-то пел в хорах Кафедрального Собора в Ковентри (Coventry Cathedral) и Вестминстерского Аббатства (Westminster Choir). Не знаю, верно ли

все это, но определенно, что он отлично играл на барабанах, был дружен с Томпсоном и в 1964 или в начале 1965 года оказался в группе Корнера, так что последние три года существования Blues Incorporated её ритм-секция оставалась неизменной.

Специфика группы была в том, что музыканты собирались время от времени, для концертов или немногочисленных сессий. Никакими контрактными обязательствами участники группы связаны не были и могли сколько угодно заниматься параллельными заработками, а репутация, мастерство и творческий диапазон Кокса и Томпсона были таковыми, что за ними буквально выстраивалась очередь из музыкантов и продюсеров. Они могли играть джаз, фолк, блюз, рок... все, что угодно! Вот почему Терри и Денни отмечены во множестве самых разнообразных музыкальных проектов конца шестидесятых начала семидесятых.

Джон Ренборн впервые работал с Денни Томпсоном при записи второго альбома Доррис Хендерсон «Watch the Stars» (1967, Fontana, STL 5385). Возможно, между музыкантами, которые издавались на одной фирме и часто выступали в одних и тех же фолк-клубах, существовали еще какие-то контакты. Так или иначе, в один прекрасный вечер Джон, Берт, Джекки, Денни и Терри оказались на одной сцене. Как отмечают историки, это случилось осенью 1967 года в самом центре Лондона, в пабе «The Horseshoe» на Tottenham Court Road. Именно здесь вновь образованная группа совершила свое первое выступление. Отметим, что название – Pentangle (пятиугольник) – заимствовано из эмблемы на щите Сэра Гэвэйна (Sir Gawain), из истории Зеленого Рыцаря (Green Knight).

Поскольку в составе Pentangle были музыканты известные, от которых привыкли ждать чего-то особенного, к ним с первого же выступления было приковано самое пристальное внимание. Затея понравилась не всем. Некоторые критики усмотрели в ней излишнее стремление к конъюнктуре, спекуляцию модными поветриями и даже коммерциализацию. Берта и Джона обвиняли в отходе от ими же заданных стандартов, а Кокса и Томпсона – в том, что они занялись не своим делом. Не был доволен новой затеей и Натан Джозеф, но его больше беспокоило то, что Берт и Джон теперь будут отвлечены от выполнения контракта. Не вполне нравилась Нату и вокалистка Джекки МакШи, у которой, по его мнению, был откровенно слабый голос⁶⁰. Зато новую группу заметил некий Джо Лустиг (Jo Lustig),

обладавший безошибочным чутьем на выгодное предприятие и являвшийся мастером «раскрутки» музыкальных проектов. Лустиг сделал запись выступления группы и рекомендовал их Шелу Тэлми (Shel Talmy), одному из наиболее авторитетных рок-продюсеров своего времени.

Тэлми прибыл в Англию из США в 1962 году и вначале работал для фирмы Десса. Вскоре он стал одним из первых независимых продюсеров и прославился работой с рок-группами, совершившими так называемое «British Invasion» (Британское вторжение), – the Kinks, the Who и группой Манфреда Манна (Manfred Mann Band). Записывал он также группы the Bachelors и Davy Jones & The Mannish Boys (Дэвид Джонс – настоящее имя Дэвида Боуи). Тэлми, хотя и работал с рок-группами, был уже знаком с творчеством музыкантов, представленных ему Джо Лустигом. Особенно высоко он ценил Берта Дженша и предвкушал «связку» его акустической гитары с контрабасом Денни Томпсона. Но то, что он услышал, – его потрясло! «Никто никогда еще не играл так, как играют Pentangle, – ни в Англии, ни в США!» – сделал вывод продюсер и тотчас решил записывать их дебютный альбом. Поскольку Берт и Джон были связаны с Transatlantic, то вопрос о том, под чьим лэйблом его издавать, не возник. Так в мае 1968 года вышла пластинка «The Pentangle» (TRA 162), с довольно скромным оформлением и туманным комментарием знаменитого диджея Джона Пила (John Peel)⁶¹.

Come all you, young and fair girls,
That flourish in your prime,
Beware, beware, keep your garden fair.
Let no man steal your thyme,
Let no man steal your thyme.

For when your thyme is past and gone
He'll care no more for you.
And in the place your thyme was waste
He'll spread all o'er with rue,
He'll spread all o'er with rue.

A woman is a branchy tree,
And man's a clinging vine.

And from her branches carelessly
He'll take what he can find,
He'll take what he can find,
He'll take what he can find.⁶²

У музыкантов и их продюсера были свои резоны по «выстраиванию» записанных треков, но очевидно, что, открывая альбом традиционной песней, они не столько обозначали приоритеты, сколько скрывали их, потому что спетая нежным голосом МакШи старинная песня обрамлялась, скорее, не игрой музыкантов, а легким, едва заметным подыгрышем, или даже намеками на таковой, и только смычок Томпсона уверенно следовал за Джекки. По-настоящему связки Pentangle заработали только в идущей следом «Bells». И вот она-то сразу же заставила задать вопрос: действительно ли звучание Pentangle ново и подобное соединение акустических инструментов беспрецедентно?

Ответить на этот вопрос утвердительно можно было бы, если бы не существовало Дэйви Грэма, с его фантастической техникой, необузданной энергией и бессчётными находками. Так, если попеременно слушать семиминутную «Pentangling» (наряду с «Waltz», она ключевая вещь альбома) и – тут же – грэмовскую «Leavin Blues», записанную еще в 1964 году, то очевидно, что по драйву, техническим придумкам и энергетике – эти вещи несопоставимы. Невольно всплывают слова Ширли Коллинз, сказанные о Pentangle: «Они не имели сущности. Просто копировали то, что делал Дэйви Грэм, находясь под большим его влиянием... Слишком легкая музыка. Нет глубины...»⁶³

Ширли Коллинз при оценке того или иного музыканта не приемлет компромисса и когда о ком-то говорит, то знает, что имеет в виду. В данном случае речь идет о том, что музыканты, чей профессионализм не подлежит сомнению, не столько ведут поиск нового (чем так интересны Incredible String Band), сколько приспособливают на свой лад уже кем-то найденное. Так они «приспособили» песню «Hear My Call» популярной соул-госпел группы из Чикаго the Staple Singers. Что до британского фольклора, то он в музыке Pentangle присутствует лишь как фон, как легкий намек с расчетом на воображение слушателя, но очевидно, что их больше интересует джаз и импровизация, куда Дженша и Ренборна увлекают

Томпсон и Кокс, чувствующие себя в импровизационных ритмах как рыба в воде. Музыканты словно не дождутся, когда Джекки закончит петь, чтобы пуститься в проигрыш; оттого эти проигрыши интереснее самих песен. Это характерно буквально для каждого трека первого альбома – «Pentangling», «Way Behind The Sun», «Bruton Town». Но там, где вокала нет вовсе, где музыканты не связаны ничем, кроме первых аккордов заданной темы, – они свободны и легки. Такова композиция «Waltz» – танец, сопровождающийся сменой ритмов, поочередными гитарными соло Джона и Берта, прихлопами в ладоши и зажигательной импровизацией с доминирующей ролью контрабаса Томпсона. Из фольклора в ней присутствует лишь чей-то визг, похоже Ренборна. А еще пару лет назад тот же «Waltz», в одиночестве сыгранный Джоном для альбома «Another Monday», был грустным, тоскливым и необычайно искренним! Кстати, в том же альбоме вокальная связка Джон-Джекки – «Lost Lover Blues» – просто замечательна и гораздо интереснее отточенных партий Pentangle.

Почему интереснее?

Потому что раньше их мало заботила форма и не отягощало желание кого-то удивить. Последнее – общая болезнь конца шестидесятых, угробившая не один талант. К счастью – не всех. В 1969 году вышел альбом Дэйви Грэма «Large as Life and Twice as Natural», так что будет интересно сравнить его (не значит противопоставить!) с тем, что делали в 1968 году Pentangle, тем более что Грэму помогал не кто иной, как один из штатных участников группы – Денни Томпсон...

Итак, дебютный альбом Pentangle полностью оправдал ожидания: те, кто рассчитывал получить откровение, и те, кто ожидал провала, – были вполне уверены, что получили свое. Рок-продюсер Шел Тэлми был счастлив открыть для себя такого рода музыку и надеялся открыть её повзрослевшим рокерам. Менеджер Лустиг понял, что у него в руках отличный материал, который достоин такого промоутера, каковым он является, и теперь дело за качественной раскруткой и организацией прибыльных туров. Скорее всего, счастливы были и музыканты. Для них Pentangle стал шансом, по выражению одного мудреца, «обрести новое звучание в рамках необратимых перемен». Действительно, трудно представить, что в 1968 году можно было бы свершить что-либо новое (или просто другое) на том пути, на который встали Берт Дженш и Джон Ренборн.

Весь 1968 год Pentangle были в разъездах и турах, о них восторженно писала пресса, их высоко оценивала критика, альбом раскупался, а песни крутили по радио. В июне состоялся их концерт в Royal Festival Hall, который прошел при аншлаге. Это событие вывело группу на новый уровень известности. Pentangle становились популярными среди подрастающего поколения, воспитанного на рок-музыке: то, чего так желал Шел Тэлми, – свершалось!

«Я думаю, что они решили пойти дальше, предпринять попытку в области *fusion* (*смешение стилей* – В.П.). Конечно, это был, вероятно, наиболее стоящий материал, над которым я когда-либо работал, – ведь мы делали все: от средневековых песнопений до современного джаза и всех промежуточных этапов в музыке. И это было просто великолепно. Каждая сессия была новой сессией. Они во всём преуспевали».

– Что было лучшим и что причинило самую глубокую неудовлетворенность в работе с ними? – спрашивает журналист продюсера.

«Лучшим было то, что они были настолько хороши, насколько таковыми являлись. Я считаю их лучшими в тех областях, которые они представляли. Каждый был умен, что всегда очень меня радовало (*смеется*). Было очень весело. Они все были супердуррачающимися музыкантами; на самом деле я считаю, что в то время и для того типа музыки, который они делали, это была действительно группа суперзвезд.

Худшим... ну, не было чего-то действительно плохого. Я лучше ладил с Денни, с кем дружен до сих пор, и с Терри Коксом, чем с тремя другими, которые были... Я скажу вам, в чем дело... Я даже не пытался сформулировать причину, но постараюсь это сделать сейчас, потому что иногда размышляю над этим. Они считали себя элитой и смотрели на других как бы свысока. Денни этим не отличался, потому что он – Денни и обладает развитым чувством юмора. Он мог бы дать фору каждому. То же можно сказать и о Терри. Однажды я стал для них, в некоторой степени, мишенью (*смеется*), но меня это не трогало. Я был в полном порядке. Берт – это Берт. Он принадлежит к отдельной категории. Он, конечно, оказал влияние на целый пласт людей и, безусловно, знал об этом. Джекки – наиболее удивительная из них. Она выглядела так, словно масло тает у нее во рту... Но потрясающая

певица! Не поймите меня превратно: у меня никогда не было с ними каких-либо проблем в студии. Просто вне студии я с ними не был, вот и все. В студии она была великолепна. Она могла проснуться после ночи, проведенной с выпивкой и сигаретами, прийти и петь совершенно блестяще». ⁶⁴

Тэлми со знанием дела считал, что представление о подлинном мастерстве той или иной группы или музыканта можно получить, лишь услышав их «живые», а не студийные работы. Pentangle выступали часто и с успехом, залы во время их выступлений были переполненными, и за полгода группа уже имела десятки тысяч поклонников, что подвигло продюсера издать их «живой» альбом. Лучшего случая, чем концерт в Royal Festival Hall, найти было трудно. Именно там были записаны очередные треки, над которыми Шел кропотливо работал, чтобы предложить к изданию.

Однако Натан Джозеф был, напротив, сторонником студийного звучания. Все фавориты Transatlantic регистрировались в тиши небольших лондонских студий или в умиротворяющей обстановке кухни Билла Лидера. Насколько я помню, «живым» альбомом на Transatlantic были изданы только the Dubliners, записанные во время своего концерта в Сесил Шарп Хаус, да шотландец Хэмиш Имлак. Но то было исключением, потому что ирландцев без публики слушать просто скучно, да и сами они не раскачаются, а толстяк-Имлак оставался собою только рядом со стойкой бара. Иное дело мастера акустической гитары, которых причисляют к камерному жанру. Билл Лидер и Натан Джозеф были едины во мнении, что подобную музыку надо и записывать в «камере», то есть в студии, откуда бы не улетучивался ни один звук. В случае с Pentangle, оба гитариста которой были главными клиентами Transatlantic, Джозеф придерживался того же принципа, поэтому он пошел на компромисс с Шелом лишь при условии, что «живой» альбом выйдет в одном конверте со студийным. Причем в издание своей – «живой» - части «вложиться» должен Шел Тэлми и его фирма A Shel Talmy Production. Таким образом, Нат предлагал слушателям принять участие в заочной дискуссии – какое звучание лучше: студийное или концертное?

Шел был рад согласиться на подобный эксперимент, тем более что зафиксировать концерт на пленку стоило не так дорого.

Согласитесь, уже в одном этом «соревновании» продюсеров заключалась интрига. В августе на лондонской IBS Studios были записаны треки для нового альбома Pentangle, а в ноябре 1968 года на прилавках появился двойной, «полуживой-полустудийный» «Sweet Child» (TRA 178). Художественное оформление двойного альбома осуществил Питер Блэйк (Peter Blake), прославившийся обложкой для битловского «Sgt. Pepper's...».

«Попытка описывать музыку Pentangle подобна попытке описать закат. Можно, конечно, говорить о нем, но лучше позаботиться, чтобы его увидеть. То же и с Pentangle: лучше всего их слушать», – этими тривиальными советами обозреватель из «Melody Maker» Тонни Вилсон (Tonny Wilson) заканчивает комментарий, помещенный на внутреннем развороте двойного альбома рядом с фотографиями музыкантов. И я бы ни за что этими советами не пренебрег – всякую музыку лучше (и легче!) слушать, чем описывать, – если бы не заочный спор между продюсерами, о котором говорилось выше. Конечно, Шел Тэлми и директор Трансатлантик остались каждый при своем, но все же – какая из двух частей удалась больше?

Тэлми прав в одном: всякий музыкант или группа настоящую проверку проходит не в студийной тиши, а в аудитории, следовательно, только концертная запись дает представление о потенциале музыканта. Это особенно касается рок-групп, с которыми работал Шел, и я знаю любителей рока, признающих только «живые» записи, потому что во всякой студийной работе они усматривают решающее участие звукоинженера. Классный мастер звука при помощи аппаратуры (к концу шестидесятых она была уже довольно развита) и двух десятков дублей может смонтировать все что угодно. Тогда заурядный гитарист предстанет Хендриксом, а второсортная группа окажется грандом рока. Или мы не знаем таких примеров? Но попробуй сыграть на сцене, перед живой аудиторией, к тому же, перед просвещенной и избалованной. Вмиг все станет ясно.

Повторю еще раз, поскольку это важно для понимания концертной части альбома «Sweet Child»: Тэлми был рок-продюсером, прежде имевшим дело исключительно с рок-музыкантами, причем довольно громкими и шумными, мягко говоря. В сравнении с ними, Pentangle казались Шелу утонченными и изысканными интеллектуалами, открывшими ему глаза на многие вещи, о которых американец попросту не подозревал. Поэтому когда он отбирал треки,

записанные 29 июня 1968 года в Royal Festival Hall, то искренне радовался услышанному и спешил поделиться этим с потенциальными покупателями будущего диска. Что же он отобрал?

Первый диск открывает «Market Song», веселая песня, навеянная образами уличных торговцев. Поёт Берт, ему подпевает Джекки, а Денни Томпсон и Терри Кокс формируют многосложные ритмы – 7/4, 11/4 и 4/4, в то время как Ренборн делает вставки на электрогитаре, и, забежая вперед, замечу, что с этой гитарой он не расстанется в продолжение всего альбома. Ею Джон будет активно солировать в спиричуэлсе «No More My Lord» (он также известен как «Never Turn Back»), так что временами рифы Берта и удары молоточками Терри будут едва слышны. Зато это первая песня, где во всей красе предстает Джекки МакШи и мы, наконец, можем судить о её голосе... Вслед за спиричуэлсом идет блюз. Джон и Джекки поют под аккомпанемент Джона все на той же электрогитаре. Если удастся, прислушайтесь, как звучит связка Ренборн-МакШи в альбоме Джона «Another Monday», в «Lost Lover Blues» Блайнд Боя Фуллера (Blind Boy Fuller). Звучит уверенно и вполне достойно. Примерно в том же духе Джон и Джекки взялись за блюз «Turn Your Money Green» Фури Льюиса (Furry Lewis)⁶⁵. И что же? Если бы не электрогитара, может, было бы и ничего, впрочем, возможно, я нахожусь под сильнейшим впечатлением от оригинала... За связкой Ренборн-МакШи следует сольный номер Томпсона «Haitian Fight Song», в котором Денни демонстрирует владение контрабасом и стремится не отстать от Мингуса (Charlie Mingus). Но то, что проделал Томпсон, – у Чарли всего лишь полутораминутное вступление, и там, где у Мингуса подключается его команда и всё только начинается, у Денни – заканчивается при вялой помощи Терри Кокса... После непродолжительных аплодисментов, свидетельствующих о том, что в Лондоне знакомы с творчеством Мингуса, последовал сольный номер Берта Дженша – «A Woman Like You» с использованием модальной настройки D. На мой взгляд, это единственная самобытная вещь первой стороны «живого» диска, потому что еще одно обращение к мингусовской тематике – в последней вещи первой стороны (Goodbye Pork-Pie Hat) – завершилось так и не начавшись, и я убежден, что в альбоме «Bert and John» двухгодичной(!) давности музыканты, с помощью двух акустических гитар, достигли гораздо большего.

I don't believe I have seen
A woman like you anywhere.
And I must admit that I can't see
My making you into a dream.

But if I had a magic wand to wave
I'd send a dove to catch your love,
And I'd send a blackbird to steal your heart.

And a broken heart won't cure my endless search, little girl,
I'm going to fix a magic spell to weave on you, little girl:
L-for the long grass to catch you in,
O-for the orange to sweeten sin,
V-for this very moment,
E-for thee.

I'd rather wait and die
A thousand times, little girl,
Than take a woman into
The heart of my soul.

And if I catch you sleeping all unawares
I'll carry you off to my secret lair,
There I'll bind your heart to my very soul.

I don't believe I have seen
A woman like you anywhere.
And I must admit I can't see
My making you into a dream.

And if I had a magic wand to wave
I'd send a dove to catch your love,
And I'd send a blackbird to steal your heart.⁶⁶

Вторая сторона открывается тремя небольшими старинными пьесами: «Brentzel Gay» французского композитора XVI века Клода Жервеза (Claude Gervaise); «La Rotta», итальянского танца XIV века, и «The Earle of Salisbury» Вильяма Бёрда (William Byrd). Ренборну помогает, на гlockеншпиле (glockenspiel), Терри Кокс. Связанный обязательствами, Джон именно в это время работал над сольным

альбомом с непомерно длинным названием⁶⁷, так что он, можно сказать, репетировал треки, каждый из которых занял не более минуты. Только, в отличие от альбома, Джон играл на электрогитаре, отчего его интерпретации Бёрда напоминают озвучки советских фильмов про старшеклассников. Однако этого минимума было достаточно, чтобы публика устроила музыканту овацию. Впрочем, не исключено, что овация предназначалась остальным музыкантам Pentangle, которые, после средневековых цитат Ренборна, вышли на сцену. И пока они выходили, Джон успел вместе с Джекки спеть американскую рождественскую песенку...

А где же британский фолк, о котором мы пишем книгу?

Он зазвучал только в середине второй стороны, когда Джекки, без аккомпанемента, в полной тишине спела традиционную шотландскую песню «So Early In The Spring», чем вызвала восторг как публики, так и коллег (слышно, как музыканты стучат по инструментам). Затем Берт и Джон представили бледную тень своей феерической вещи «No Exit», после чего МакШи спела песню Энн Бриггс «The Time Has Come».

Песня написана еще в первой половине шестидесятых, распевалась в пабах и клубах такими певцами, как Алекс Кемпбелл, Сэнди Денни и рок-музыкантом Аланом Прайсом (Alan Price), а первым её пел Берт Дженш. Но поскольку альбомы Энн Бриггс («Anne Briggs» и «The Time Has Come») вышли непростительно поздно, лишь в 1971 году, и широкая публика самого автора никогда не слышала, то версификаторы могли безбоязненно петь эту и другие песни Бриггс, а мы – добродушно им внимать, восхищаясь гармонией слов и мелодии. Но теперь-то мы можем слышать и саму Энн! А это значит, что всякий, кто услышит, как она поет «The Time Has Come», согласится, что с авторским пением не сравнится ни одна из версий, включая версию её друзей из Pentangle.

Заканчивается «живая» часть альбома «Sweet Child» традиционной английской песней «Bruton Town», в аранжировке которой приняли участие все музыканты. Эта вещь, вероятно, была наиболее знакомой аудитории, потому что она была включена в первый альбом Pentangle, вышедший всего несколько месяцев назад.

Кстати, какова была публика, пришедшая на концерт Pentangle в Королевском Зале Фестивалей? Смею предположить, что это была молодая рок-аудитория.

Во-первых, предприимчивый менеджер и уникальный «пиарщик» Джо Лустиг предусмотрительно преподносил Pentangle не как явление в мире фолка, а как экстраординарное явление в мире рока, так что концерт в престижном лондонском Зале, вмещающем четыре тысячи персон, был разрекламирован в соответствии с этой установкой.

Во-вторых, и об этом свидетельствует реакция самой публики, музыка Pentangle, которой трудно подыскать название, потому что в ней представлены разные жанры – от фольклора и старинной классической музыки до джаза и элементов рока, – вызвала интерес и удивление аудитории. В ее реакции нет ажиотажа, присутствующего на всяком рок-концерте, есть лишь аплодисменты, причем не в начале, а в конце песен: публика впервые их слышала. Вот почему за музыкой и пением чувствуется не только радость от соприкосновения с новым и неизвестным, но и напряжение, прикованность к сцене. Несомненно, для счастливых любителей рока это был незабываемый вечер, быть может, один из немногих в жизни, и общее состояние зала передает «живая» запись, переносящая и нас в лето 1968 года. С точки зрения того, что группа, составленная из высококлассных, выдающихся музыкантов, оставив тесные фолк-клубы и бары, обратилась к новой, молодой аудитории и приоткрыла им тайнства высокого искусства, привлекла внимание к фольклору и джазу, – Pentangle и их продюсеру Шелу Тэлми нет цены! Несомненно, для британской молодой аудитории, пресытившейся биг-битом и жаждущей интеллектуализации рока, Pentangle стали откровением. Вспомним приведенные выше слова Тэлми: *«...это был, вероятно, наиболее стоящий материал, над которым я когда-либо работал».*

Но зададимся вопросом: а над каким «материалом» когда-либо работал Шел Тэлми? И, ответив на этот вопрос, заглянем в каталог Transatlantic того времени и на «материал», с которым работал Натан Джозеф. Шеф Transatlantic сотрудничал с величайшими музыкантами своего времени – джазистами, блюзменами, фолксингерами, – нередко принимая непосредственное участие в сессиях звукозаписи. В истории британского Фолк-Возрождения издательская пара (продюсер–звукоинженер) Натан Джозеф и Билл Лидер – едва ли не самая работоспособная, успешная и знаменитая. Выход каждого альбома Transatlantic становился событием. Это благодаря небольшой фирме Ната было открыто Британии и всему миру новое поколение

музыкантов – Берт Дженш, Джон Ренборн, Ральф МакТелл, Стефан Гроссман (Stefan Grossman), Джон Джеймс (John James), Гордон Джилтрап (Gordon Giltrap), группы Young Tradition, Johnstons, Sweeney's Men...⁶⁸ И хотя Нат Джозеф в немалой степени руководствовался коммерческой выгодой, репутация издательства была ему дорога. Можно только гадать, как воспринял он треки концерта Pentangle с электрогитарой Ренборна, но что точно – он воспринял их совсем иначе, чем Шел Тэлми. И то обстоятельство, что эти треки все же были изданы в соседстве со студийным альбомом, – заслуга шефа A Shel Talmy Production.

Студийная часть двойного альбома, если судить о ней по уровню подобранного материала, по исполнению, наконец, по качеству передачи звука, значительно превосходит концертную, и это следует уже из первой песни – «Sweet Child». Идущая следом «I Loved A Lass», прекрасно спетая и сыгранная Бертом, – украшение двойного альбома. За эту старинную шотландскую песню брались многие, и я не знаю случая, чтобы она звучала плохо: сама мелодия, благодаря необыкновенной красоте и гармонии, руководит музыкантом, владеет им, настраивает голос и тембр, словом, полноправно участвует в своем приходе к нам, слушателям. Очевидно, сама песня выбирает себе и исполнителя и, когда предпочла Берта, – не ошиблась. Он поет тихо, низким тембром, неторопливо, и оказалось, что бас Денни Томпсона вполне уместен, равно как и легкие барабаны Кокса, а если бы вместо электрической гитары Джон сыграл на простеньком свистке или флейте, то песня вообще бы расцвела. А если бы добавить концертину! Увы, среди «пентенгловцев» не было мультиинструменталиста, так что все это остается домыслами... «Three part Thing» – инструментальная композиция, в которой участвуют все музыканты, за исключением вокалистки. Самое интересное в ней – соединение техники *fingerpicking* с игрой смычком на контрабасе... Но и здесь можно утверждать: ничто не ново под луной.

В первой главе мы упоминали альбом «Adventures for 12 string, 6 string & Banjo» американца Дика Розмини. Изданный на Elektra в 1964 году, он стал настоящим откровением и учебным пособием для многих музыкантов. К сожалению, пластинка – редкая, тираж небольшой, и неизвестно, дошла ли она вообще до Британских островов, как, например, это случилось с альбом «The Transfiguration of Blind Joe Death» Джона Фэхея, который переиздал все тот же Натан Джозеф⁶⁹.

Так вот, Дик Розмини столь смело и уверенно экспериментирует, добивается такого звучания, что его работу можно поставить в один ряд с альбомами Дэйви Грэма и Сэнди Булла. При записи некоторых пьес (диск сугубо инструментальный) Дику помогали два гитариста, басист и барабанщик, то есть по составу участников это был почти аналог Pentangle. В ошеломляющей пьесе «St.James Drag» басист Ред Митчелл (Red Mitchell) смычком на контрабасе поддерживает Розмини, который, в свою очередь, играет стилем *fingerpicking*. Когда слышишь этот необыкновенный блюз, невольно вспоминаешь опыты Pentangle, относящиеся к 1968 году...

Вернемся к студийной части альбома «Sweet Child». Английская баллада «Sovay» – одна из любимых баллад на Британских островах, и, скорее всего, она не удалась музыкантам из Pentangle. Джекки МакШи оказалась буквально «утопленной» в инструментале, в то время как при пении баллады над голосом повествующего (баллада – повествовательная песня) ничто не должно возвышаться и заслонять его, а нас ничто не должно отвлекать. Такова изначальная природа баллады. Повествовательная песня самоценна и не нуждается в украшательстве. Лучший пример «Sovay» преподносят Мартин Карти и Дэйв Свобрик (Dave Swarbrick) в первом альбоме Мартина (1965, Fontana, STL 5269). Музыканты из Pentangle использовали ту же самую версию, что и Карти, – версию Берта Ллойда, который придал балладе ритмичный балканский оттенок, но Pentangle перенасытили звучание: ритм, громкость, ускорили темп, тем самым убили то, о чем пыталась сказать Джекки МакШи.

Sovay, Sovay all on a day
She dressed herself in man's array
With a brace of pistols all at her side,
To meet her true love, to meet her true love, away she ride.

As she was galloping on the plain
She met her sweetheart and bid him stand,
«Stand and deliver, young man,» she said,
«If an you do not, if an you do not, I'll shoot you dead».

He delivered up his golden store,
And still she craved for one thing more:
«That diamond ring that I see you wear,
Oh hand it over, oh hand it over, and your life I'll spare».

«From me diamond ring I wouldn't part
For it's a token from me sweetheart.
Shoot and be damned you rogue», said he,
«And you'll be hanged, and you'll be hanged
for murdering me».
She being soft-hearted much like a dove,
She turned her horse and she rode away from her true love.

Next morning in the garden green
Young Sophie and her love were seen.
He spied his watch hanging by her clothes,
Which made him blush lads,
which made him blush like any rose.

«Why do you blush, you, foolish thing?
I thought to have that diamond ring,
Twas I who robbed you all on the plain,
And here's your gold, love, and here's your gold, and your
watch, and chain.

I only did it for to know
Whether you were a man or no.
If you had given me that ring», she said,
«I'd have pulled the trigger,
I'd pulled the trigger and shot you dead».⁷⁰

Иное дело – последующая импровизация «In Time», где Берт и Джон дали волю эмоциям. Вот здесь они себе позволили всё. Хотя тема импровизации незамысловата, её исполнение не идет ни в какое сравнение с теми бесцветными (мягко говоря) инструментальными пьесами, которые Pentangle зачем-то «вытащили» на сцену Зала Фестивалей... В блюзе «I've Got A Feeling» хоть и солирует МакШи, очевидно, что вещь предназначена для Денни Томпсона, который, наконец, смог себя показать. Баллада «The Trees They Do Grow High» сыграна с большим старанием, чем «Sovay». МакШи уже никто не

заглушал, а сама она старалась петь громче и выразительнее. Это одна из самых знаменитых и прекрасных баллад, существующая под разными названиями. Поют ее тоже по-разному, и наиболее впечатляюще – Мартин Карти. Он представил свою версию в 1965 году в своем первом альбоме. Не берусь утверждать, что Pentangle умножили славу этой старинной баллады, но то, что «The Trees They Do Grow High» украсила их двойной альбом, – несомненно.

Барабанщик Терри Кокс, чья изобретательность не знает границ, посвятил песню «Moon Dog» слепому уличному музыканту, который обычно играл в дверном проеме старого Джазового Клуба на 50th West Street в Нью-Йорке. Поразительно, но Кокс, с помощью барабанов и доверительной интонации голоса, действительно воспроизводит картину лунной ночи в злачном квартале мегаполиса, с шатающимся несчастным слепым музыкантом. Кажется, Терри озвучивает даже тесный дверной проём: удары бонгов – словно досадные удары головой о дверной косяк... В ночных клубах Манхэттена и Гарлема играют джазовые боги, их слушают наиболее требовательные и изысканные посетители. Какое им дело до того, что некий грязный и “неотесанный” бродяга стучит на бонгах и поёт, стоя на пороге, за массивной дверью, в надежде на подавание. Терри Кокса поразило именно это, и он, как мог, отозвался посвящением бродяге, которого все знают как Moondog...⁷¹ Завершает пластинку, и с нею весь альбом, – инструментальная композиция «Hole In The Coal», основанная на песне Эвана МакКолла «The Big Hewer» (Большой Дровосек). Роль Дровосека выполняет Берт Дженш, который акустическими рифами пытается справиться с ритм-секцией, но внезапно закончившийся трек не позволяет узнать, чем закончилась эта нешуточная борьба...

И вновь риторический вопрос: почему эта эффектная импровизация, основу которой составляет песня настоящего мастера, осталась за бортом Зала Фестивалей?..

Двойной альбом «Sweet Child» начал свою жизнь, а музыканты из Pentangle продолжили свою. У Ренборна в том же 1968 году вышел уже упомянутый «Sir John A lot Of...», а в январе 1969-го – у Дженша – сольный «Birthday Blues» (TRA 179). В записи того и другого альбома принимали участие Терри Кокс и флейтист Рэй Варлей (Ray Warleigh), а Дженшу помогали еще Денни Томпсон, и Даффи Пауэр (Duffy Power). Сами Томпсон и Кокс участием в записи альбомов коллег по Pentangle не ограничились. Денни в 1968-1969 годах работал

с Джоном Камероном (John Cameron), Майклом Чепменом (Michael Chapman) и Ником Дрейком (Nick Drake). А Терри – с Дэвидом Боуи (David Bowie), Элтоном Джоном (Elton John), фолк-группой the Sallyangie. Терри также принимал участие в подготовке альбома «Love, Death and the Lady» (1970, Harvest SHVL 771) Ширли и Долли Коллинз. Так что без дела никто не сидел, а если учесть, что Pentangle в это время активно выступали с концертами, можно представить, сколь насыщенной была жизнь музыкантов.

В 1968 году они выступили в четырнадцати городах Англии, Ирландии и Шотландии, включая Лондон, Эдинбург, Ливерпуль и Глазго; главный диджей британского рока Джон Пил продвигал их на радио и телевидении. Пресса также не оставляла без внимания. Вот что, например, о них писала Times в январе 1969 года:

«Репертуар Pentangle включает фолк-песни, отличающиеся изобретательностью аккомпанемента (они выявляют оригинальность Терри Кокса), современные песни собственного сочинения в разнообразных стилях и инструментальные вещи, которые, похоже, содержат музыкальные темы Бёрда и Дауленда (John Dowland) в исполнении Джона Ренборна и Терри Кокса, выстукивающего мелодию на гlockenspielе. Они не ортодоксальны также и в другом. Часто играют очень мягко; они недолюбливают электрогитары, хотя на акустических играть сложнее, и стремятся к многообразию музыкальных оттенков и структур...

Pentangle работают осознанно и хотят приобщить людей к музыкальным традициям Британии; они играют не для того, чтобы обнародовать свое социальное кредо, и приятно иронизируют по поводу себя и слов «поп» и «фолк», значение которых не отражается на их жизни. Они рады, что поклонники не спрашивают в своих письмах об их привычках, не просят локонов волос, но интересуются их музыкой и техникой, которую музыканты используют. На будущее они планируют продолжать играть во всех музыкальных жанрах, если это понадобится для развития их собственного стиля». (*Music from five angles. Henry Raynor. The Times, 7 January, 1969.*)

Во всем ли прав музыкальный критик из Times – судить не берусь, особенно в той части, где речь идет об электрогитаре. Но предприимчивый менеджер Pentangle счел возможным поместить хвалебную статью из авторитетного издания в пресс-релиз группы, составленный в самом начале 1969 года.

В январе группа выступила в лондонском Альберт Холле, затем в Кафедральном Соборе в Ковентри, а в феврале Pentangle отправились в свой первый тур по США.

Тур был приурочен к американскому изданию «Sweet Child» (Reprise, 2RS 6334). Менеджер Джо Лустиг организовал выступления группы в самых престижных и популярных рок-аудиториях Америки. Они выступили в «Fillmore East» в Нью-Йорке; затем в бостонском клубе «The Unicorn»; потом перелетели на Западное побережье и дали концерт в Лос-Анджелесе, в клубе «The Troubadour»; наконец, несколько раз Pentangle выступили в Сан-Франциско, в «Fillmore West». Следующий раз группа вернется в Америку спустя всего полгода: для участия в фолк-фестивале в Ньюпорте. Побывают они в США и в 1970 году... Менеджер и продюсер сделают всё, чтобы приобщить молодых американцев к «музыкальным традициям Старого Света», но в Америке Pentangle так не достигнут той популярности, какая была у них на родине.

Почему?

Шел Тэлми находил объяснение в том, что в Северной Америке всегда были востребованы фолксингеры, в то время как групп, подобных Pentangle, там никогда не было. Шел считал, что вкусы и пристрастия американской публики формировались иначе, чем британской, и воспринимать сложный, интеллектуальный акустический рок, основанный на традициях незнакомого им фольклора, американцы попросту не были готовы. Речь идет не о неуспехе Pentangle вообще, но о том, что группа не стала популярной в Штатах. Повторю, так считал Шел Тэлми, знаменитый рок-продюсер, искренне желавший музыкантам из Pentangle славы Пита Тауншенда (Pete Townshend) из the Who и Рэя Дэвиса (Ray Davies) из the Kinks. Неужели он всерьез верил в еще одно «британское вторжение»?

Между тем вернувшиеся из США Pentangle совершили поездку в Голландию, где были с восторгом приняты местной публикой. После этого они приступили к подготовке третьего альбома – «Basket of Light» (Transatlantic, TRA 205). Усилия менеджера и продюсера по

«раскрутке» позволили новой пластинке войти в английские чарты и даже занять в них почетное пятое место, о чем до сих пор сообщают все хроникеры Pentangle как о великом достижении, хотя пиетет к подобного рода аттестации свидетельствует лишь о комплексе неполноценности самих музыкантов и стремлении издателей перевести группу в разряд «поп-звезд». Последнее – важно для коммерческой выгоды, но смертельно для фолк-музыканта.

Если же, отбросив лишнее, оценивать сам альбом, то необыкновенная его легковесность, переходящая в однообразие и бесцветность, продолжается вплоть до последнего трека на первой стороне – «Train Song», – в котором, благодаря технике *fingerpicking*, можно все-таки опознать наших героев. (Играть-то они могут!) Возможно, вы узнаете их раньше, когда зазвучит «Lyke-Wake Dire», но и эта песня померкнет, если сравнить с тем, как её поют the Young Tradition. Пентенгловская версия неубедительна, потому что лишена изначального церемониального оттенка этой особенной, немного жуткой погребальной песни, которую должно исполнять в духе скорбного марша, так, как поют её Питер Беллами (Peter Bellamy), Хизер Вуд (Heather Wood) и Ройстон Вуд (Royston Wood), когда по телу пробегают мурашки. А у Pentangle это всего лишь медленная ритмичная песня, лишенная драматургии, причем если бы не Кокс, со своим барабаном (*hand drum*), то ритма бы не получилось вовсе. Выручить могли бы звукоинженеры, если бы, начав с нуля, нагнетали громкость, а затем столь же последовательно сводили её на нет, пока не убрали бы вовсе, – они бы хоть таким образом «изобразили» похоронную процессию...

Вторая сторона лонгплея «Basket of Light», хотя и содержит обработку традиционного материала, энергией и вдохновением мало отличается от первой. Даже ударная вещь – «Sally, Go 'Round the Roses» (Z.Sanders & L.Stevens), заимствованная из потрясающего сингла группы the Jaynetts (1963, в США издана на TUFF, в Англии на Stateside, SS227) и которой так гордился Шел Тэлми, вызывает упрек. Во-первых, несмотря на быстрый темп, версия Pentangle значительно уступает мощи оригинала, так называемому «драйву», который у Jaynetts обеспечивают ритм-секция, орган Хэммонда и вокалистки из Бронкса; во-вторых, поочередные партии Ренборна и Дженша очень коротки и оттого нереализованы, к тому же они требовали более интересного продолжения – например, выведения на первые роли баса

Томпсона и барабана Кокса и вслед за тем – инструментального развития этой захватывающей и «выгодной» темы. Jaynetts для этой цели использовали вторую сторону сингла, игнорируя то, что слушателю (если он не в баре с автоматом) приходится прерываться, чтобы подойти к «вертушке», отвести тонаrm, перевернуть пластинку и вновь опустить иглу, в то время как в распоряжении Pentangle и Шела Тэлми был полноценный лонгплей...⁷²

Что касается версий традиционных песен «The Cuckoo» и «The House Carpenter», то при одном их упоминании всплывают имена Джин Ритчи и Ширли Коллинз.

У великой певицы из Аппалачей есть несколько версий «Кукушки», и две из них представлены на её сборнике, изданном на Transatlantic (XTRA 1030). Так что музыканты из Pentangle эти версии, конечно, слышали. Ширли Коллинз, для которой Джин Ритчи была обладательницей «самого прекрасного голоса, из когда-либо ею слышанных», пела «The Cuckoo» совершенно по-особенному. Под собственный аккомпанемент на банджо, Ширли буквально перевоплощалась в кукушку, что надо непременно услышать. Джекки МакШи и ее друзья попытались преобразить лирику в ритмику, не похоронив окончательно первую. Для этого у них был целый набор инструментов, включая гlockenspiel. Что из этого получилось? Все то же монотонное и бесцветное воплощение доброго замысла.

То же произошло и с балладой «The House Carpenter», которую Джин заимствовала у своего дяди и старшей сестры. По всей вероятности, в Аппалачи баллада перенесена из северной Шотландии, так как в ней упоминается река Ди. В семье Ритчи баллада сохранялась неизменяемой на протяжении двух или трех веков и исполнялась под аккомпанемент горного дульцимера. Но Джин любила петь ритмичные песни под банджо, в чем ей помогали самые выдающиеся мастера, включая Дока Уотсона (Doc Watson). Pentangle заимствовали версию именно Джин Ритчи и Дока Уотсона, слово в слово, причем Берт взял банджо, и, если бы не ситар Ренборна, явно неуместный в песнях подобного рода, получилось бы ничего. К тому же, и это главное, Джекки не смогла передать, а значит, не смогла понять всей прелести этой баллады, которая у Джин Ритчи звучит просто захватывающе: каждую вторую строку она поёт небрежно-протяжно-обреченно, словно «выбрасывает» фразы прочь от себя, как бы вычеркивает из жизни, так что они гаснут сами по себе, между тем

как Джекки старается фразы непременно завершить... Так и у нас в России всей прелести всенародно любимой «Катюши» никто, кроме Лидии Андреевны Руслановой, понять не смог.

Well I once could have married the King's third son,
And a fine young man was he.
But now I'm married to a house carpenter,
And a nice young man is he.

«When will you forsake your house carpenter
And a-go along with me?
I will take you to where the grass grows green
On the banks of the River Dee.»

«But what will you have to maintain me upon
To keep me from slavery?»
«Well, I had seven ships, they will soon be at land,
And they at your command shall be.»

She took her two babes by the hand
And gave them kisses three.
«Sit still at home you, darling little babes,
Keep your father sweet company.»

Now she dressed herself in her very best,
Like a high-born lady was she.
She shivered and she shivered and she proudly stepped,
As she walked by the banks of the sea.

Well she hadn't been gone but a short-short time
Until she wept forsores.
«I would give all the gold in this round world
Just to see my babes once more.»

«Well if you had all the gold and the silver too
That ever did cross the sea,
You never would be at land anymore,
And your babes you would never more see.»

Well they hadn't been sailing but a short short while,
About two weeks, three or four,
When the ship sprang a leak, and they were doomed,
And they were far away from the shore.

«I see bright hills of Heaven, my dear,
Where angels come and go.»
«I see bright hills, that's Hell, my dear,
Where you and I must go.»

«Oh I wish I were back to my House Carpenter,
I'm sure he would treat me well.
But here I am on the raging sea,
And my soul is bound for Hell.»⁷³

Весной 1970 года Pentangle вновь участвовали в туре по Северной Америке. После одного из концертов журналист Рик МакГрат (Rick McGrath) встретился с Ренборном, Дженшем и МакШи, и ему удалось их разговорить, притом что Кокс и Томпсон успели скрыться. Приведу выдержки из этого примечательного интервью:⁷⁴

Рик: Интересная особенность вашей группы – это сложный музыкальный смысл. Как вы достигаете этого?

Ренборн: Все зависит от того, что мы собираемся делать – традиционные песни, которые знаем Джекки, Берт и я, или песни, которые Берт сочиняет сам.

Рик: Каким образом вы работаете над песнями?

Ренборн: Когда мы их сочиняем, то работаем по этапам. Я, вообще, разрабатываю гармонии песен.

Рик: Теперь поговорим о другом... Терри Кокс выполняет много сессионной работы, а что же вы?

Ренборн: Терри способен на любые сессии, которые ему предлагают. Он – музыкант в основном студийный...

Дженш: ...рок-н-ролльщик!..

Ренборн: ...Я тоже этим занимался, но теперь покончил.

Рик: И что в результате?

Ренборн: Вещи, которые я сам лично делаю, – старинная музыка, фольклор. Это для меня главное и самое важное... Здесь я рою,

наподобие Джона Булла из Бостона. (*Ренборн, конечно, имел в виду Сэнди Булла – В.П.*)

Рик, обращаясь к Дженишу: Берт, вы сказали: «рок-н-ролльщик». А вы сами играете рок-н-ролл?

Джениш: Я – нет! Я совершенно фолковый тип, настоящий представитель фолка (смеется). Все другие (*указывает на своих друзей*) – супергениальные джазовые гитаристы, невероятная джазовая ритм-секция... А я всего-навсего Донован в душе...

МакШи: Не-е-е-е-т...

Рик: Вы когда-то играли с Донованом?

Ренборн: Берт никогда не играл с Донованом... Это Донован раньше играл, как Берт, разучил много его песен. Поэтому Донован и звучит, как Берт...

Джениш: Что он раньше делал, так это подсылал своих менеджеров ко мне, в то время как я, пьяный и безумный, сидел где-нибудь в пабе, и они мне говорили: «Послушай, подпиши эту бумажку». И я, ничего не соображая, со стоном подписывал...

Рик: Таким образом, вы никогда не играли на его альбомах?

Джениш: Нет, там меня не было. Вы лучше послушайте Led Zeppelin, как они делают «Black Water Side»...

МакШи: Они назвали ее «Black Mountain Side»...

Джениш (смеется): Это моя песня.

МакШи: Слямзили!

Рик: Да, согласен. Джимми Пэйдж даже играет так же: он садится на стул, берет старую разбитую гитару, сутулится...

Джениш: Я что, беру старую гитару, сутулюсь?..

МакШи: Нет, он имеет в виду, что у него есть специальная гитара для таких песен. По правде говоря, я думаю, что это очень невежливо: зажать чью-либо вещь... Меня это бесит.

Рик: Думаете, Пэйдж не должен был этого делать?

МакШи: Во всех английских газетах он говорит, будто Берт на него повлиял. Зачем это говорить, а потом помещать вещи на свой альбом и подписывать: «Jimmy Page»?

Рик: ...Английская народная баллада кажется более продвинутой, чем типичная североамериканская народная песня.

Ренборн: Некоторые старинные баллады удивительно усложнены. И есть много традиционных баллад, которые возрождаются,

наподобие тех, что поет Пит Сигер. Но Вы можете их услышать от Дока Уотсона или Джин Ритчи.

Рик: А что, песни легко найти?

Джени: Нет, мы сами их создаем. *(Смеется.)*

Рик: Вы специально добиваетесь джазового звучания или это происходит непреднамеренно?

Джени: Не думаю, что мы что-нибудь делаем сознательно, не так ли? *(Обращается к МакШи и Ренборну.)*

МакШи: Я тоже так не думаю... Я имею в виду наш путь, которым мы движемся, не так ли?

Джени: Сознательно?

МакШи: Нет, я хочу сказать – подсознательно, и так всегда было. Так играет Денни, так играет Терри.

Джени: На них очень влияет джаз.

Рик: Не это ли каким-то образом определяет джаз-фольклорность материала, над которым вы работаете?

Ренборн: Ну, это случается, когда мы берем традиционную мелодию, а обработки Денни и Терри – по существу своему джазовые, особенно когда Терри использует барабанную установку вместо своего ручного барабана.

Рик: А что насчет ситар?

Ренборн: Мы используем его только в одной песне, вместе с банджо, в нашем последнем альбоме. *(Имеется в виду «The House Carpenter» – В.П.)*

Рик: Сегодня вы начинали выступление со старой вещи группы the Jaynetts «Sally Go Round the Roses» из вашего альбома «Basket of Light». Совсем не понятно, как вы работали над этой песней?

Ренборн: Мы едва ли вообще работали на этой вещью, более или менее мы сделали её в студии. Это простая блюзовая вещь, но она великолепна.

Возможно, в самом конце шестидесятых в личной и творческой карьерах участников Pentangle произошли какие-то значительные события, которые сами музыканты оценивают по-разному, но, на мой взгляд, самым главным было то, что у них появился новый продюсер.

И кто! Билл Лидер!

Это означало, что сомнительные опыты по приобщению нового поколения к фолку с помощью ритм-энд-блюза или рока, а также

мечты о новом «британском вторжении» – остаются в прошлом. На первое место выдвинулись тщательный подбор репертуара и жесткое следование традиции. Рядом с мастером, который еще в пятидесятые записывал Джинни Робертсон, сделал лучшие регистрации для Topic⁷⁵ и сотрудничать с которым было честью для каждого фолк-музыканта, – вести себя нужно должным образом. Билл знал цену народной песне, как никто другой, понимал, каковым должно быть её звучание и, главное, что нужно, чтобы традиционные песни или баллады, подвергшиеся радикальной аранжировке, не потеряли сущность, ту самую, о которой говорила Ширли Коллинз, когда обвиняла Pentangle в ее отсутствии. Знал Билл Лидер (быть может, лучше всех!) и о потенциале Берта Дженша и Джона Ренборна, что они могут, а чего – нет. Вот почему, когда он взялся за работу с Pentangle, история этой группы началась заново. Билл Лидер стряхнул с увлекшихся музыкантов налет самоуверенности и вернул их в то первоначальное русло, из которого и вышли Дженш и Ренборн. Я называю их двоих, потому что Pentangle – это прежде всего они. Кокс и Томпсон, в силу своей роли и отчасти характера, лишь следовали заданному курсу.

Билл Лидер постарался увести Pentangle с вождяленного поля, на котором царствовали Мингус, Дэйви Грэм, Джин Ритчи, Ширли Коллинз, Док Уотсон и другие великаны, – объяснив музыкантам, что их удел – тот, в чем сильны именно они. Отсюда и стал возможен замечательный альбом «Cruel Sister» (TRA 228), с прекрасным пением Джекки в песне «When I Was In My Prime», лучшим за всю её карьеру, и великолепной версией знаменитой баллады «Lord Franklin».

...Послушайте, как Берт создает фон с помощью концертины – этой странной пятиугольной гармонии с несколькими кнопками по бокам! Оказывается, если к её сладостному звучанию присоединить акустическую гитару, получится мелодия необыкновенной глубины и красочности. Мало того, Джон добавляет к ним едва слышную электрогитару и сам же поёт низким, тихим, бархатным голосом... И – удивительно! – электрогитара на этот раз ничуть не портит звучание. Почему? Потому что лунной бессонной ночью музыканты вспомнили Лорда Франклина, отважного моряка, который с такими же, как и сам, мореплавателями отправился к далеким северным морям, чтобы, минуя их, доплыть до побережья Америки. Увы, надеждам не суждено было осуществиться, команда оказалась зажата льдами и вскоре погибла вместе со своим капитаном... И обратите

внимание на то, как порхает в этом гармоничном звуковом пространстве голос Джекки МакШи, как он появляется из ничего и в никуда улетает, словно несчастная и мечущаяся в поисках вечного пристанища душа погибшего мореплавателя...

It was homeward bound one night on the deep,
Swinging in my hammock I fell asleep,
I dreamed a dream, and I thought it true
Concerning Franklin and his gallant crew.

With one hundred seamen he sailed away
To the frozen ocean in the month of May
To seek that passage around the pole,
Where we, poor seamen, do sometimes go.

Through cruel hardships they mainly strove,
Their ship on mountains of ice was drove.
Only the Eskimo in his skin canoe
Was the only one who ever came through.

In Baffin's Bay where the whale fish blow,
The fate of Franklin no man may know.
The fate of Franklin no tongue can tell,
Lord Franklin along with his sailors do dwell.

And now my burden it gives me pain
For my long lost Franklin I'd cross the main.
Ten thousand pounds I would freely give
To say on earth that my Franklin do live.⁷⁶

В наступивших семидесятых, когда все основное прошло и главное – закончилось, Pentangle, как ни странно, сотворили свои лучшие альбомы. Кроме упомянутого выше «Cruel Sister», это «Reflection» (1971, TRA 240) и «Solomon's Seal» (1972, Reprise, MS 2100). Последний – Джон Ренборн считал наиболее сильным, в чем с ним можно согласиться, и если бы ко времени его издания на дворе не стояли семидесятые, то для «Solomon's Seal» нашлось бы место и в нашей книге⁷⁷.

глава третья

Сэнди Денни и Fairport Convention

*Голос Сэнди словно
глоток воды посреди пустыни*

Дэйв Свобрик

*Кто скажет мне, куда бежит время?
И знает ли кто, куда бежит время...*

Сэнди Денни

В сентябре 2003 года перед вылетом из лондонского аэропорта Хитроу мне надо было взвесить багаж, состоявший в основном из виниловых пластинок и книг. Я подошел к специальному отсеку, где находились весы и стол для переупаковки чемоданов, и тамошний работник, высокий, подтянутый, худощавый, лет пятидесяти пяти, в красивой синей униформе, взялся мне помочь. Он поставил багаж на весы, которые указали значительный перевес. Я раскрыл чемодан и стал перекладывать часть пластинок в сумку, чтобы утяжелить ручную кладь (невинные пассажирские хитрости). Работник, заметив пластинки, подошел вплотную и спросил, можно ли их посмотреть. Я не возражал, так как он уже держал темно-синюю коробку с четырьмя дисками Сэнди Денни и, неотрывно глядя на портрет певицы, сиял. Было видно, что для этого аэропортовского служащего, исправного, как и все британцы, я, только что бывший клиентом его фирмы, уже не существовал. И ничего во всем мире в эту минуту для него не

существовало, кроме портрета круглолицей девушки со слегка туманным взглядом и развивающимися русыми волосами.

– Это же Сэнди! – с вострогом произнес служащий, не отрываясь от портрета. – Это же Fairport! – выразительно добавил он.

Я ответил, что мне это известно (а то с чего бы я купил эту недешевую «коробку»?!), и в свою очередь поинтересовался, не является ли он поклонником группы.

– Знаете ли вы, что значат Fairport Convention для меня и моего поколения? – спросил он и, поскольку мой ответ все равно бы для него ничего не значил, тотчас произнес:

– Это наша юность, наша радость... это наша жизнь!

Далее служащий рассказал о своем знакомстве с одним из участников группы, о том что и сам он играет на басу в группе, куда входят такие же, как он, пятидесятилетние ветераны рока, поклонники Сэнди Денни и Fairport Convention, которые дружны вот уже более тридцати лет. В доказательство он даже показал свои пальцы, чтобы я воочию убедился: передо мной не обыкновенный аэропортовский служащий, пусть даже и в красивой синей форме, а настоящий рок-музыкант, бас-гитарист и не здесь, в многолюдном Хитроу, посреди чемоданов, сумок и тележек для багажа, а где-то в Сохо, в одном из старых лондонских клубов проистекает его главная, настоящая жизнь, ради которой существует всё остальное, включая этот стол, на котором стоит мой чемодан с пластинками. Затем он достал визитку и вручил её мне с условием, что когда я вернусь в Англию, то обязательно позвоню и вслед за тем приду в клуб, где по определенным дням играет группа седых, но все еще жизнеспособных музыкантов, в чей репертуар входят песни Сэнди Денни.

– А знаете, как погибли Мартин Лэмбл и подруга Ричарда Томпсона?.. – спрашивал служащий, стараясь таким образом продолжить разговор, хотя я уже упаковал вещи и собирался с ним распрощаться.

– ...А Сэнди как погибла, знаете? Для всех нас это было что-то ужасное!..

Работник пытался хоть как-то задержать меня, нечаянно встреченного, к тому же иностранца, способного понять его чувства и переживания, хотя я уже спешил к стойке регистрации авиабилетов, чтобы покинуть Англию вместе с её далекой и близкой историей и с этим худощавым аэропортовским служащим, который на самом деле

никакой не служащий, а вечно юный бас-гитарист никому не известной лондонской группы, тоскливо глядящий вслед мне и моему чемодану с пластинками, еще покоящемуся на тележке, но уже через час будущему высоко в небе, за облаками, там, где в еще большей выси обитает душа его любимой певицы, незабвенной Сэнди Денни...

Действительно, Fairport Convention – больше чем просто группа молодых музыкантов, удачно объединившихся во второй половине шестидесятых, чтобы играть рок. Они сумели создать нечто сверх того. Не только миф, легенду и образ, но своеобразную среду обитания, образ мыслей и действий, который мы, принадлежащие иному времени, уже никогда не поймем. И я не случайно начал главу с неожиданной встречи в лондонском аэропорту. Вот этот служащий – знает! Он – понимает и чувствует, и такие, как он, – тоже. Пересказать и передать их ощущения нам, живущим, казалось бы, совсем рядом, – невозможно. Здесь бессильны все средства, включая и высокое искусство, и даже литературу, потому что речь идет о воскрешении ощущений прошлого. Их можно оживить только в душах и сердцах тех, кто эти ощущения уже однажды пережил. Нам же в лучшем случае достанется только чей-то пересказ, пусть талантливый, даже гениальный, но все же пересказ, который разбудит внутри нас не чьи-то, а наши собственные ощущения, переживать которые мы будем от имени тех, кого нам так и не удалось ни познать, ни до конца понять.

Нет и уже никогда не будет того Лондона, в котором жили герои Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых; нет того воздуха, тех запахов и звуков, нет тех слов и красок, которые переполняли их жизнь, насыщали и обогащали их души, давая пищу к размышлениям, вырываясь наружу словами песен и необыкновенным звучанием музыкальных инструментов; другая вода течет в Темзе, и плеск её издает иной звук, потому что плотность воды совсем не та, что была сорок лет назад; нет и прежнего шелеста листьев, и шум толпы – не тот, хотя и деревья, кажется, те же, и толпа столь же многочисленная и разноликая; и выражения лиц не те, и глаза другие, и пластика движений совершенно новая... Не то чтобы всё вокруг было чужое и чуждое. Есть и в нынешней жизни много прекрасного, доброго и дорогого нам, но всё это попросту *не то*! А спустя всего двадцать или тридцать лет не будет уже и того немногого, что еще осталось, и грядущее принесет с собою нечто новое, неведомое, нещадно

отодвигая прошлое, вместе с нами и нашим о нём представлением, которое мы не успели зафиксировать и сохранить... И, оставшись в одиночестве посреди всего Иного, мы будем искать хоть кого-то, кто мог бы нас понять, а таковым может быть только наш сверстник, который, если он все еще сохранился, тоже обитает в одиночестве и ищет нас, чтобы обрести во встрече с нами собственное утешение... И только остаются неизменными записанные на пластинки голоса Ширли Коллинз и Биг Билла Брунзи, Энн Бриггс и Чака Берри, Берта Дженша и Джона Леннона, Джексона Кери Франка и Мартина Карти, Робина Вильямсона и Роберта Планта, Джима Моррисона и Ника Дрейка, других певцов и музыкантов тех лет; и среди самых дорогих и памятных – голос Сэнди Денни! И когда звучат эти голоса и слышится их музыка – все оживает, преобразается, воскрешается: вновь возникает образ свингующего Лондона, так же шумит толпа на Чарринг Кросс Роуд, и деревья в Реджент парке шелестят узнаваемо, и голуби на брусчатке Трафальгарской площади – те же, и волна в Темзе издает прежний плеск! И становится понятна гордость поколения шестидесятых: они последнее романтическое поколение в истории. Последнее, потому что с концом шестидесятых исчезли мифы, достойные того, чтобы в них можно было верить. Потом началась эра знаний, законов и правил, в которые верить нельзя, к которым можно только стремиться и которым надлежит следовать...

Чем ближе подходил черед третьей главы, тем сложнее представлялась задача: в какой форме ее излагать? Писать о Сэнди Денни и в контексте рассказать о Fairport Convention как вехе её биографии? Или же правильнее остановиться на подробной истории группы, в которой её талант проявился столь ярко? Дилемма разрешилась тотчас, стоило лишь ответить на вопрос: многое ли значат Fairport без Сэнди?

Сэнди Денни родилась позже главных героев Фолк-Возрождения, а ушла из жизни едва ли не раньше их всех. Первые записи Сэнди произведены в конце 1966 года, первая пластинка с её участием вышла в середине 1967 года, а уже спустя два года она была центральной фигурой такого явления как фолк-рок. Сэнди обладала необыкновенным по силе воздействия и проникновенности голосом, неплохо играла на фортепиано, немного хуже – на гитаре, была незаурядной аранжировщицей, её творческий диапазон простирался от

народных песен Англии и Америки до джаза, кантри и блюзов, но главное – Сэнди сочиняла прекрасные песни, которые и по сей день украшают мировую сцену. К сказанному добавим, что Сэнди прожила короткую, но необыкновенно насыщенную жизнь и её судьба по драматизму и трагичности может сравниться лишь с судьбой другого нашего героя – Джексона Кери Франка (Jackson Cary Frank).

Александра Элен МакЛин Денни (Alexandra Elene MacLean Denny) родилась 6 января 1947 года в Nelson Hospital, расположенном на юге Лондона в районе Уимблдон (Wimbledon).

Бабушка Сэнди по отцовской линии – Мэри Смит МакЛин (Mary Smith MacLean) – родом из небольшого селения на острове Малл (Mull), находящегося у западного побережья Шотландии; а дедушка – Дэвид Скиннер Денни (David Skinner Denny) – родился в большом шотландском городе Данди (Dundee), расположенном на берегу залива Ферт-оф-Тэй (Firth of Tay), в восточной части страны. Мэри и Дэвид познакомились и поженились в Глазго, и там же у них родились сыновья: старший – Нил (Neil MacLean Denny), будущий отец Сэнди, и младший – Дэвид. По свидетельству друзей Сэнди, в семействе её отца издревле царил матриархат, и Мэри Смит настойчиво продолжала эту традицию, решая все главные вопросы. Например, она настаивала, чтобы фамилия МакЛин обязательно переходила из поколения в поколение и присутствовала в имени всякого потомка их рода. Впоследствии такая исключительность женского начала была усвоена и единственной её внучкой, с которой никак не могли совладать мужчины. Кроме того, Мэри Смит МакЛин была неплохой певицей, знала множество песен на гэльском языке и могла быть понятой обитателями самых отдаленных частей Британских островов. Так что музыкальные способности Сэнди также достались ей от бабушки.

В 1923 году семейство МакЛин-Денни переехало в Лондон, в район Уимблдон. Отец Сэнди по окончании общеобразовательной школы поступил и в 1934 году окончил лондонскую школу экономики (London School of Economics). Вторая мировая застала его на государственной службе, что позволяло Нилу оставаться в тылу. Однако он предпочел службу в регулярной армии и с 1941 года служил в составе Королевских Воздушных Сил (the Royal Air Force). Зимой 1942 года, на военной базе Бэббэкомб (Babbacombe), графство

Дэвон, Нил познакомился с миловидной Эдной Джонс (Edna Jones) – будущей мамой Сэнди.

Хотя Эдна родилась в Ливерпуле, в семье моряка Томаса Джонса (Thomas Jones), у неё были уэльские корни, так как дед, преуспевающий кузнец, имел недвижимость в Уэльсе. С началом войны Эдна поступила на военную службу в женский отряд королевских ВВС (Women's Royal Air Force), получила звание сержанта и в этом звании повстречалась с Нилом. В декабре 1942 года Нил и Эдна поженились. И хотя их мирная семейная жизнь стала возможной только после войны, первенец – Дэвид – появился на свет еще до её окончания – в январе 1945 года. Ровно два года спустя у Эдны и Нила родилась дочь. Родители дали девочке имя – Александра, но бабушка называла внучку на шотландский манер – Сэнди, и это имя прижилось. Так у нас в России каждого Александра, независимо от пола, зовут Сашей. В то время семья проживала в доме Мэри и Дэвида на Worple Road в Уимблдоне и бабушка помогала Эдне ухаживать за детьми.

Слышала ли Сэнди бабушкины песни на гэльском языке? Если да, то только находясь в колыбели, потому что Мэри умерла вскоре после рождения внучки. В любом случае влияние бабушки на характер и натуру Сэнди – очевидно. Уже в раннем возрасте она была заводилой в детских играх и, хотя брат был старше её на два года, разницы не ощущалось: первой во всем была Сэнди. Лидерские качества Сэнди стали проявляться и в школе – Cottenham Park Infant School. Там уже два года учился ее старший брат, так что девочка находилась под своеобразным покровительством. Кроме того, Сэнди сама делала все, чтобы быть в центре внимания, и Эдна вспоминает, как однажды дочь взобралась на телеграфный столб, вызывая зависть и восхищение одноклассников. На всех детских фотографиях отражается озорство Сэнди, которое улавливается во взгляде с хитрецей шалуни, и замечу, что беспечность и естественность ребенка её так и не покинут.

Каковы самые ранние музыкальные впечатления Сэнди – неизвестно, потому что Нил и Эдна не были ни музыкантами, ни меломанами. Отец слушал обычную танцевальную музыку тех лет, модный джаз, напевал какие-то песни – не более. То же и Эдна. Не замечали они ничего особенного и у своей дочери, поэтому, когда на одном из школьных вечеров Сэнди спела рождественскую песенку,

Эдна и Нил расплакались: они не могли и предположить, что их ребенок способен так петь! Иначе говоря – они не знали свою дочь.

С девяти лет Сэнди начала посещать занятия по игре на фортепиано. У неё обнаружили необыкновенный слух и прекрасная память, позволявшие запоминать всё, что только ей показывал учитель. Примерно «всё», потому что Сэнди не выносила занятий по теории музыки, игнорировала сольфеджио, не любила глядеть в ноты и играла «на слух», что не вызвало восторга у преподавателей. С тех пор Сэнди терпеть не могла учителей музыки, находя их далекими от действительных знаний настоящего искусства. Гораздо ближе и любимее тогда был замечательный Фэтс Уоллер (Fats Waller), песни которого Сэнди копировала, и известен случай, когда она шокировала учителей, на всю школу распевая «Ain't Misbehavin'».

...I know for certain,
The one I love,
I through with flirtin',
It's just you I'm thinkin' of.
Ain't misbehavin',
I'm savin' my love for you
Like Jack Horner in the corner.
Don't go no where,
What do I care,
Your kisses are worth waitin' for.
Be-lieve me,
I don't stay out late,
Don't care to go,
I'm home about eight,
Just me and my radio.
Ain't misbehavin',
I'm savin' my love for you⁷⁸.

По окончании начальной школы родители определили Сэнди в школу с грамматическим уклоном (*grammar school*), в то время как Дэвид уже учился в более престижной King's School. Разлука с братом, который был самым близким другом, и то, что у родителей не нашлось достаточно средств для её устройства в ту же школу, по всей вероятности, затронуло честолюбие Сэнди. Ей были скучны уроки, ненавистны учителя, у неё стали возникать конфликты с отцом,

который из-за большой разницы в возрасте – ему было под пятьдесят – не мог понять дочь. Словом, Сэнди, как и тысячи её сверстников, таила в себе гнев нового поколения, который в начале шестидесятых вырвался наружу. Не принимая условностей старших, их систему преподавания вообще и на уроках музыки в частности, Сэнди не желала учиться в школе. В то же время она могла часами находиться одна в комнате, читать, рисовать и даже сочинять стихи. Вот одно из её первых стихотворений, сохраненное «непонимающим» отцом.

Clouds, higher than the trees,
Looking down on us from above.
Moving swiftly on the breeze,
More gracefully than a winged dove.

In the hundreds they rest on high,
On the sun they seem to lie,
Till twilight comes,
And dark is nigh.

Облака, они выше деревьев,
Сверху вниз смотрят на нас.
Быстро плавают по ветру,
С большей грацией, чем крылатый голубь.

Сотнями они отдыхают на высоте,
И кажется, что лежат на солнце,
До прихода сумерек,
И ночь – темна.

В 1961 году четырнадцатилетняя Сэнди написала эссе о некоем «пустом доме». Изложено эссе в сюрреалистическом стиле, в духе известного сна Татьяны Лариной. Сэнди получила невысокую оценку учителей, «ничего не понимающих в подобного рода сочинениях», но зато в ней признали личность с богатым воображением, подтверждая догадки Сэнди о собственной исключительности и подстегивая к новым поискам самовыражения. С началом битломании (осень 1963 года) Сэнди примкнула к легиону юных поклонниц Джона Леннона и Пола МакКартни, всерьез взялась за фортепиано и даже играла на школьных вечеринках, но её музыкальные стремления вновь

натолкнулись на учителей. Тогда Сэнди лишь оставалось средоточиться на живописи и скульптуре. (К последней у Сэнди вскоре обнаружится страсть, и она будет мечтать о карьере скульптора.) Так бы и тянулась эта бессмысленная учеба, если бы в феврале 1965 года Сэнди Денни не получила приглашение поступить в Кингстонскую Школу искусств (Kingston Art School).

Учеба в этом заведении должна была начаться в сентябре, но Сэнди торопилась изменить свою жизнь. Бросив занятия в столь ненавистой общеобразовательной школе, она устроилась на курсы медсестер в старинный и знаменитый Brompton Chest Hospital. Этот смелый шаг решительно изменил дальнейшую судьбу Сэнди и во многом определил её будущее. Во-первых, Сэнди смогла наконец оставить консервативных родителей и попытаться жить самостоятельно: она снимала с подругами квартиру. Во-вторых, работа медсестры, с ее спецификой, в одночасье окунула девушку в суровую повседневность городской больницы, где человеческие трагедии, включая смерть, – обычное дело и часто медсестра оказывается свидетелем того, чего еще не знают лечащие врачи, тем более родственники больного. Такая работа не меньше требует призвания, чем служба врача, и, судя по всему, Сэнди не была к ней готова. Известно, что один больной, за которым ухаживала Сэнди, умер буквально у нее на руках... Конечно, эта миссия далека от того, чему надеялась посвятить себя Сэнди.

Работа в больнице, продолжавшаяся восемь месяцев (до начала занятий в Школе искусств), серьезно изменила Сэнди. Она стала выкуривать по две пачки сигарет в день и выпивать... Впоследствии ее отец признавался, что в то время перестал узнавать дочь. Такое поведение не было чем-то необычным для молодых людей, вырвавшихся из-под опеки родителей, но, в свете дальнейшей биографии Сэнди, можно предположить, что её драма началась с того дня, когда она, оставив родителей, устроилась на работу медсестрой. В то же время, возможно, без этого не состоялась бы Сэнди Денни, великая певица Фолк-Возрождения.

...Пройдет меньше трех лет, и обложку альбома Fairport Convention «Unhalfbricking» украсит замечательная фотография Эрика Хэйеса (Eric Hayes): на переднем плане, у ограды, стоят родители Сэнди; на Эдне строгий шерстяной светло-коричневый костюм,

включающий юбку чуть выше колен и китель, под которым надет кофейного цвета свитер с приколотой у шеи большой брошью; на ней двухцветные туфли с каблуком средней высоты, подобранные в тон костюму и свитеру; на безымянном пальце левой руки – обручальное кольцо, в мочках – небольшие сережки. Лицо спокойное, открытое, и равномерная седина его только украшает. Эдна не отвергает предложение фотографа, ей любопытно поучаствовать в странных замыслах дочери, за которой она уже признала талант. Рядом с Эдной, как бы прикрывая её с тыла, стоит Нил. Он в тонком коричневом джемпере, из под которого выглядывает воротник светлой рубашки, подобранной в цвет со свитером жены. На нем строгие серые брюки, сужающиеся книзу, и темно-коричневые замшевые туфли. Худое лицо Нила, чем-то напоминающее лицо адвоката семьи Корлеоне из фильма «Крестный отец», спокойно, но в глазах и едва уловимой улыбке угадывается ирония к происходящему. Видно, что он согласился на участие в фотосессии только под нажимом дочери и, возможно, после уговоров жены. Как и Эдна, Нил признал талант дочери, но он все еще сомневается в серьезности происходящего как с самой Сэнди, так и со всем этим шумом вокруг молодого поколения, с их экстравагантной музыкой, протестами и мировоззрением. Нил старше Эдны, но он все еще силен, строен и красив, и этим длинноволосым подросткам до него далеко, в чем, конечно, убеждена Эдна... Словом, глядя на фотографию, мы видим самую прекрасную пару уже немолодых, но еще не старых людей, которые пережили войну, стали в ней победителями, воспитали и подняли на ноги двух детей и которые продолжают жить в одном из красивейших уголков Лондона в ожидании внуков. Они стоят и глядят в объектив, в то время как сквозь многозначительную решетку забора видны те, кто заставил родителей выйти за ограду и бесцельно позировать перед фотографом, – пятеро молодых людей, среди которых не так-то просто узнать их дочь, так как различий причесок, одежды, пластики движений и образа поведения у этого поколения уже не существует. Они просто дурачатся, словно все еще пребывают в большой песочнице, а старший из них, Эшли Хатчингс (Ashley Hutchings), так и вовсе сидит на земле, хотя еще ранняя весна, трава едва проступила, а на старых могучих деревьях только-только показались листья, еще до конца не распутившиеся, словно символизируя то самое молодое зеленое поколение, которое так отчаянно пытается заявить о себе. Это

потрясающая фотография, предваряющая замечательный альбом! Быть может, это лучшее оформление из сотен тысяч рок-альбомов шестидесятых. И я полагаю, что у Нила Денни впереди будет время понять, что те самые юнцы, к которым он относился с нескрываемой иронией, принесут в наш жестокий мир столько добра и света, что, по сути, изменят его. И среди самых значительных фигур этого необыкновенного движения – его дочь, Сэнди, так страстно желавшая быть понятой отцом...

Но вернемся на несколько лет назад, к тому ключевому для Сэнди времени, когда она работала медсестрой...

На улице Old Brompton Road, не так далеко от госпиталя, находилось (и находится сейчас) кафе «The Troubadour», в котором располагался едва ли не самый знаменитый лондонский фолк-клуб. С начала шестидесятых там происходили поистине великие события. В клубе пели и играли все знаменитые фолксингеры того времени, как местные, так и прибывшие из Америки. Наверное, не было ни одного значительного фолк-музыканта, который бы хоть однажды не выступил в «Трубадуре». Здесь же собиралась и особенная публика, для которой старались музыканты и тогдашняя хозяйка клуба Антея Джозеф (Anthea Joseph). Будущий товарищ Сэнди по Fairport Convention – Ричард Томпсон – назовет Антею «невоспетой музой фолк-рока Англии и Америки» (*An unsung muse of folk-rock in England and America*). Увы, сделает он это только в 1998 году, после её смерти... Так вот Антея вспоминала, что Сэнди приходила вечером по вторникам, внимала всему, что происходило в клубе, и впитывала всё, что там звучало, сама же была чрезвычайно стеснительной и даже не участвовала в джемах в самом конце вечера.

...Исследуя творчество того или иного художника, важно проследить за тем, как именно он пришел к своему искусству, а если повезет, то и определить сам момент, когда произошло своеобразное «преображение» художника, после чего певец, композитор, живописец или писатель встали на путь, приведший их к успеху и славе. Биограф Сэнди Денни – Клинтон Хейлин (Clinton Heylin), – пытаясь ответить на эти вопросы, обращается к воспоминаниям отца Сэнди, ее многолетних друзей и коллег. Перед читателями книги «No More Sad Refrains/The Life and Times of Sandy Denny» (Helter Skelter, 2001) предстают туманные воспоминания Джона Ренборна, Джудит Пьепп

(Judith Pieppe), Карла Далласа (Karl Dallas), Линды Томпсон-Петерс (Linda Thompson-Peters), Хизер Вуд, Эла Стюарта, а также самой Сэнди Денни. Как и бывает в таких случаях, эти воспоминания полны неточностей и противоречий, так что составить целостную картину того, что именно происходило с Сэнди в течение 1964-1966 годов, едва ли возможно. Каждому прошлое видится по-своему, потому что в центре нашего прошлого стоим мы сегодняшние, а значит, уже совершенно другие, зачастую прямопротивоположные, пусть под теми же именами, с теми же родинками и с прежним цветом глаз... Можно сказать, что мы нынешние вовсе не мы вчерашние, что, конечно, не извиняет наши прошлые ошибки и не отчуждает от нас былые заслуги.

...Среда обитания Сэнди примерно известна. Это отчий дом, в котором она бывала все реже; больница, где работала медсестрой; съемная квартира; а с сентября 1965 года – Школа искусств, где училась в одной группе с Джоном Ренборном и будущими звездами рока Эриком Клэптоном и Джимми Пейджем. Фолк-клубы в Лондоне в то время были на каждом углу, но Сэнди чаще всего посещала «Troubadour»; фолк-клуб «Barge», располагавшийся на старой барже в Ричмонде; «Scots Hoos», которым заправлял небезызвестный Брюс Даннет (Bruce Dunnet)⁷⁹; и клуб «Les Cousins» на Greek Street, в Сохо.

Поначалу Сэнди просто слушала, как играют именитые музыканты. Затем стала петь сама. По всей вероятности, впервые это случилось в «Barge», наиболее демократичном из клубов, где Сэнди чувствовала себя в родной стихии. В то время существовало такое явление как *floor-singer*. Любой из пришедших в клуб мог спеть песню прямо со своего места. Такой певец не был заявлен заранее, как правило, не был знаком публике и обычно заполнял паузы между выступлениями известных фолксингеров. Выгода состояла в том, что, во-первых, начинающий музыкант имел шанс заявить о себе; во-вторых, мог привлечь к себе внимание продюсера или независимого звукорежиссера, которые специально посещали фолк-клубы, выискивая таланты; наконец, *floor-singer* мог, разучив всего несколько песен, посещать самые различные клубы, не уплачивая за вход. Юная Сэнди Денни прошла этот путь, обратив на себя внимание прежде всего как обладательница необыкновенного голоса.

Она быстро поняла, что наиболее близкими ей были музыканты нового поколения, к 1965 году уже заявившие о себе. Это Берт Дженш,

Джон Ренборн, Энн Бриггс и все, кто группировался вокруг них. В то время эта компания организовала нечто вроде коммуны, в которую также были вхожи Рой Харпер, Питер Беллами, Хизер Вуд и Ройстон Вуд. Подвизался с ними и Донован Литч, а также американские фолксингеры, обитавшие в то время в Лондоне, в частности Джексон Кери Франк. Вся эта необузданная команда снимала квартиру на Somali Road, так что эта квартира входила в ареал обитания Сэнди, а уж что там происходило, какие страсти кипели – тема отдельная...

Что касается тогдашних музыкальных увлечений Сэнди, то к ним следует прежде всего отнести Боба Дилана и его необычайно популярный альбом «The Freewheelin'». А после концерта в Альберт Холле, в мае 1965 года, этот фолксингер буквально покорила Британские острова. В то время Сэнди без конца разучивала песни Дилана, для чего заимствовала гитару брата, а когда в ней обнаружили способности, отец купил ей солидный Gibson, поощрив те намерения дочери, в благотворность которых сам не очень верил. Любовь к Дилану Сэнди так и не оставит. В её репертуаре всегда будут версии дилановских песен, и эти версии будут прекрасными. Кроме того, Сэнди разучивала песни американцев Тома Пакстона и Джоан Баэз, а также своего знаменитого земляка Алекса Кемпбелла. Нравились ей и песни Берта Дженша и Энн Бриггс. Все эти музыканты, к которым добавим представителей так называемых Young Traditions⁸⁰, были старше Сэнди, они уже имели высокую репутацию и даже собственные пластинки, их копировали, у них брали интервью, за их выступления готовы были платить.

Входили в тогдашний репертуар Сэнди Денни и традиционные песни, в происхождение которых она никогда не вникала. Дело в том, что в правилах тогдашних фолк-музыкантов было краткое изложение истории песни, прежде чем певец брался за её публичное исполнение. Таким образом, присутствующие не только наслаждались мелодией и текстом, но и пополняли знания. Сэнди, которой всякая «теория» была в тягость, предпочитала лишь название и автора. Остальное, по её мнению, было лишним. Не во всех клубах приветствовалась подобная вольность, но в «Barge», «Troubadour» и «Scots Hoose» было именно так. В то время Сэнди воспринимали лишь как способную девушку, опекаемую родителями.

Карл Даллас, музыкальный критик, писавший статьи для Melody Maker, вспоминал, что, когда впервые услышал Сэнди, был тотчас

покорен ею, но посчитал, что голос начинающей певицы больше подходит для джаза, а не для фолка. Как профессионал и просто старший товарищ, Даллас посоветовал ей слушать Билли Холидей и Эллу Фитцджеральд. Он даже намеревался установить своеобразное шефство над юным дарованием, но его услуги были вежливо отклонены. Сэнди со школьной скамьи не любила нравоучений, старалась ко всему прийти самостоятельно и, слава богу, учителей себе выбирала сама.

I hear the sighing of the wind
Like a murmur of regret.
And as I close my eyes
I see a face I will never forget.

I see you running with the dawn,
But that was many years ago,
When you had seen the tender years –
The only years you were to know.

I knew a time when you and I
Ran through trees of green and gold
And gazed at clouds of feather grey,
I never dreamt we would ever grow old.

But time has passed, my mind will dim,
The hands will turn away my days.
But you remain a timeless smile –
Who'd just begun life's tangled ways ⁸¹.

Важным событием в жизни фолк-музыкантов, и не только британских, стало открытие в апреле 1965 года фолк-клуба «Les Cousins».

Чета Мэттьюз (Matthews) – потомки выходцев из Греции – держала в доме на Greek Street 49 небольшой ресторан. В то время они решили отдать своему сыну подвальное помещение, переоборудованное в небольшой клуб. Выгодное расположение (рядом с площадью Сохо) и то, что хозяева ресторана бесплатно подкармливали музыкантов, обеспечили приток фолксингеров. Здесь выступали Дэйви Грэм, Берт Дженш, Джон Ренборн, Эл Стюарт,

Алексис Корнер, Мартин Карти, Энн Бриггс, Джон Мартин и другие герои Фолк-Возрождения. Особенностью «Les Cousins» было то, что в нем часто играли музыканты, прибывшие из Америки, – Том Пакстон, Майк Сигер (Mike Seeger), Рэмблин' Джек Эллиот и Дэррол Адамс, Дейв ван Ронк (Dave van Ronk), Арло Гатри (Arlo Guthrie), Пол Саймон (Paul Simon), выступал здесь и Джими Хендрикс. Обычно на вечер заявляли какого-нибудь известного музыканта, но приходили и только начинающие. Пока ведущий фолксингер отдыхал, они могли спеть две-три песни и таким образом заявить о себе. Известно, что в «Les Cousins» часто бывал Джексон Кери Франк, прибывший из Америки в конце 1964 или в начале 1965 года...

Мы подходим к одному из ключевых моментов в творческой и личной биографии Сэнди, к её отношениям с американским фолксингером Джексоном Франком. Этому одаренному музыканту с трагической судьбой посвящена глава в Первом томе Очерков⁸².

Джексон родился в 1943 году в Буффало, штат Нью-Йорк. Он с детства обнаружил незаурядные музыкальные способности, и родители поощряли ребенка, видя в нем будущего певца. Когда Джексону было одиннадцать, семья переехала в небольшой город Чиктовейдж (Cheektowage), где с мальчиком случилась беда. В школе, где он учился, взорвался отопительный котел, причем непосредственно в той пристройке, где класс Джексона в тот момент занимался уроком музыки. Произошел сильнейший пожар, в котором погибли восемнадцать школьников! Джексон получил страшные ожоги и едва остался жив. Ужасные травмы преследовали его всю жизнь и отразились на творчестве. Вначале Джексон пытался играть рок-н-ролл, находясь под сильнейшим влиянием Элвиса, пробовал сочинять песни, но на музыкальном поприще у него ничего не получалось, пока он не оказался в Англии. В Лондоне Джексон сразу обрел друзей, но главное – оказался близок той музыкальной среде, которая там сформировалась. Он стал сочинять песни и петь их в клубах, очень скоро завоевал признание и обрёл популярность. При помощи Пола Саймона и Эла Стюарта он записал альбом, который стал важным явлением Фолк-Возрождения.

«Джексон Франк издал только один альбом, но он оказал такое влияние на поэтов-песенников, что фактически указал путь, по которому они пошли дальше», – считает Берт Дженш.

Альбом Джексона стал своеобразной настольной книгой для музыкантов нового поколения, песни из него, прежде всего «Blues Run the Game», распевались в клубах Лондона и окрестностей. Сам Джексон Франк стал одной из главных действующих фигур британской фолк-сцены середины шестидесятых.

Поскольку пребывание Франка в Англии было непродолжительным, а творческое наследие - небольшим, о нем скоро стали забывать: не только поклонники, но и те, кто ему многим обязан. Только спустя много лет, когда фолксингер ушел в иной мир, ему отчасти отдали дань уважения, признавая огромную роль, которую сыграл его единственный альбом. Тогда, в 1965 году, многие начинающие музыканты поняли, какие песни нужно сочинять и как надо их петь. Среди тех, кто, быть может, понял Франка лучше других, или даже лучше всех, – была Сэнди Денни.

«Когда я впервые встретил Сэнди, она была несколько боязлива и застенчива, – писал много лет спустя Франк. – Мы оба выступали в клубе «Bunjies», который, между прочим, все еще существует. Сэнди тогда работала медсестрой и только-только начинала петь свои песни перед аудиторией, постепенно завоевывая доверие и расширяя материал. Сэнди стала моей подругой, и я убедил её оставить трудную профессию, чтобы отдавать все время музыке».

Точная дата встречи Сэнди с Джексонсом неизвестна, но, скорее всего она состоялась весной или в начале лета 1965 года. С первых же своих выступлений в Лондоне Франк привлек к себе внимание не только новичков, но и известных музыкантов вроде Берта Дженша или Джона Ренборна. Земляк Франка – Пол Саймон, пораженный его голосом и песнями, предложил фолксингеру услуги в качестве продюсера будущего альбома. В Первом томе Очерков мы подробно останавливались на том, как именно происходила эта историческая сессия, и упоминали тех, кто на ней присутствовал⁸³. Но оказывается, кроме Пола Саймона, Эла Стюарта, Арта Гарфанкела (Art Garfunkel) и самого Франка, при записи альбома была еще и Сэнди Денни, о чем утверждает, со ссылкой на авторитетные источники, её биограф⁸⁴. Если это правда, то восемнадцатилетняя Сэнди присутствовала на исторической сессии сразу в двух ипостасях: как девушка Джексона и как начинающая певица. В том и другом случае, она должна была испытать огромное потрясение от того, что доносилось до её слуха.

Мне неизвестны детали их взаимоотношений, а то, что удавалось прочесть или услышать, является всего лишь обрывками слухов и домыслов, которым я не очень верю. Точно одно: это были отношения двадцатидвухлетнего молодого человека, ставшего в одночасье знаменитым фолксингером, и юной медсестры, верившей в то, что она призвана стать великой, и едва начавшей догадываться, в чем именно. Франк никогда не грезил подобным образом, не придавал особенного значения тому, что делал, страдал от недуга (он постоянно нуждался в медицинской помощи) и помогал нуждающимся коллегам, поскольку у него в кармане все еще были деньги.

Сэнди и Джексона часто видели вдвоем, какое-то время они вместе жили, и Франк был первым, кому Сэнди доверяла свои песни. А он был для неё учителем. Настоящим! Совсем не таким, как ненавистные школьные преподаватели. Он был главным наставником в жизни, в чем Сэнди признавалась спустя годы. Влияние Джексона на творчество Сэнди Денни ощущается и в её собственных песнях. Во многом благодаря ему она поняла **как** и **что** именно нужно сочинять, узнала, как правильно аккомпанировать на гитаре. Они оба были странными, непостижимыми в творчестве и необузданными в страстях. Любил ли Джексон Франк Сэнди? Не знаю. Прослеживая его биографию, я не нахожу подтверждений тому, что Джексон был одарен счастьем кого-то любить. Но то, что Сэнди любила Джексона, - несомненно. Её версии песен Франка – непреходящие шедевры именно потому, что в них слышится признание в любви. Сэнди поет их так, словно эти песни – её собственные. Так понять автора могла только любящая, сострадающая душа, и я полагаю, что Джексона Франка больше никто так и не полюбил, иначе бы он в конце концов не пропал. А чем отвечал Джексон?

Боюсь, ничем. Может, он уделял Сэнди внимания чуть больше, чем остальным своим поклонницам. Видел ли он в ней будущую великую певицу? Похоже, что нет. «...Помню, Сэнди принесла мне свои новые песни – “Who Knows Where the Time Goes” и “Fotheringay”, и я сразу увидел, какой у нее огромный потенциал», – вспоминал много лет спустя Франк.

Но это он говорил тогда, когда Сэнди Денни была уже канонизирована, а сам Джексон оказался всеми забыт и влачил жалкое существование. В 1965-1966 годах он относился к ней как к еще одной своей поклоннице, подающей надежды, потому что если бы он её

понимал, если бы действительно слышал, то уже этих двух песен было бы достаточно, чтобы признать в Сэнди незаурядную, выдающуюся, великую певицу и автора. Но Джексон Франк был заиклен на себе, мучился от постоянных болей и утолял жажду жизни экстравагантными поступками, которые воспринимались всеми как капризы гения... Сэнди все это время была рядом.

В сентябре 1965 года она начала посещать Школу искусств. Несмотря на то что в этом учебном заведении более всего учили рисовать, Сэнди была увлечена занятиями музыкой. Джон Ренборн, учившийся с нею, вспоминал, что уже в то время она отлично владела гитарой, а что касается голоса, то в этом Сэнди не было равных.

Вскоре имя певицы впервые обнаружилось на афише, анонсирующей концерт, рядом с именами Пола Саймона и Джексона Франка. Концерт состоялся в клубе «Leduc» (он располагался в Сохо по адресу 22 D'Arblay Street). Но по-настоящему Сэнди «расправит крылья» только спустя год, когда Джексон покинет и её, и вообще Англию. Болезненный разрыв с Франком сыграл благоприятную роль в развитии таланта Сэнди, которая, освободившись от оков безответной любви, найдет утешение в песнях.

Они встретятся только спустя два года, когда Джексон Франк на какое-то время вернется в Англию. Но тогда все поменяется. Франк все больше будет погружаться в зависимость от своего недуга и уже не сможет сочинять новые песни, в то время как Сэнди Денни будет признанной и всеми обожаемой звездой фолк-сцены. Она и её друзья из Fairport Convention будут пытаться помочь Джексону, включат его в программу своих туров по Англии, но вся помощь окажется тщетной. Франк так и не сможет вернуть себе былую форму, зато будет всех обескураживать странным поведением. А странность художника, не подкрепленная вспышками гениальных озарений, тотчас принимается всеми за тривиальное сумасшествие, достойное психушки. В 1969 году Джексон навсегда покинул Англию и скрылся в Америке, откуда до его вчерашних друзей и поклонников доходили самые нелепые и ужасные слухи, включая известия о его смерти, так что все, включая Сэнди, считали его мертвым, хотя он все еще оставался живым. Страдая от болезни и пребывая в страшной нужде, Джексон дожил до того дня, когда был случайно обнаружен своим канадским поклонником, который буквально вернул его к жизни и даже убедил взять в руки гитару. И когда к Джексону Франку вернулось желание

жить, а к любителям музыки наконец пришло понимание его истинной роли в Фолк-Возрождении, когда его великий альбом стал предметом охоты коллекционеров, когда фирмы грамзаписи стали его переиздавать на CD, а публика – тотчас раскупать, Джексон Кери Франк... умер. Едва ли послужит утешением то, что он пережил Сэнди (правильнее сказать – перестрадал) на целых двадцать два года...

Все ушли, но ты еще здесь, со мною.
Весь мир погружается в сон.
Сквозь оконное стекло
 матовый свет струится.
Полная луна плывет по высокому небу...
Эта ночь подобна той, когда мы с тобой повстречались.
Всегда я знала, что тебя вовек не позабуду.

Приди, побудь со мною рядом,
 мне так тебя не достает, что словами не сказать.
Не помню, как жила все это время (без тебя).
А знал ли ты когда-нибудь,
 как много значишь для меня?
Я никогда и не мечтала это изменить.
Любить – вот все, чего хочу я.
Наверное, это будет продолжаться всегда.

Помню, ты говорил мне давным-давно:
«Не заблудись в толпе (я думаю, что ты могла бы)».
А когда с пути я сбилась – ты нашел меня, –
 этого я не узнала даже...
Едва ли я догадывалась, что ты окружал меня и вел.
Я ловила каждый миг своей свободы,
А ты был всем тем, чем я не стала.

Нежные звуки музыки, унесите мои печали,
Уносите прочь одиночество вечеров.
Когда золотые монеты
 уж не блестят на волнах океана,
Когда исчезает рябь на воде –
Тогда является чистое отражение,
Возможно, то же отражение
Все той же печальной луны⁸⁵.

Теперь вернемся ко времени, когда творческая жизнь Сэнди Денни только начиналась.

Важным представляется ответ на вопрос: кто повлиял на её тогдашний репертуар и обратил к традиционным песням? Ведь до 1966 года Сэнди пела в основном песни, сочиненные представителями нового поколения фолксингеров, главным образом американцами – Бобом Диланом, Джоан Баэз, Томом Пакстоном, Джексоном Кери Франком. Отвечая на этот вопрос, биограф Сэнди обращает внимание на некую Джину Глэйзер (Gina Glazer), которая по вечерам пела в фолк-клубе «The Singers», а днем подрабатывала натурщицей в Школе искусств в Кингстоне.

Джина, прибывшая из Америки в 1958 году, была на десять лет старше Сэнди, имела квартиру, где собирались молодые фолксингеры, а главное – была знакома (благодаря отцу-журналисту) с Вуди Гатри, Питом Сигером, Зиско Хьюстоном и знала много традиционных песен. Особенное удовольствие Джина находила в поиске старинных баллад в библиотеке Ральфа Воэна Вильямса, размещающейся в Доме Сесила Шарпа, и пыталась привить эту страсть молодым музыкантам, среди которых ей особенно импонировала Сэнди. В отличие от Карла Далласа, Глэйзер была убеждена в том, что необыкновенно чувственный голос Сэнди в полной мере может раскрыться именно при ее обращении к народным песням, и, судя по всему, убедила в этом начинающую певицу. Хотя Сэнди не стала активной исследовательницей фольклора, под влиянием Джины она начала включать в свой репертуар традиционные песни. Не забудем также и о раннем влиянии на Сэнди её бабушки - миссис Мэри Смит МакЛин.

Знакомство с поющей фолк натурщицей из Школы искусств было, вероятно, самым важным, что вынесла Сэнди из стен этого учебного заведения, потому что, проучившись год, она оставила Школу, подтвердив неспособность к академическому образованию.

Судя по хронологии записей и выступлений Сэнди (она приводится в книге Клинтона Хейлина), начало её активной певческой деятельности относится к осени 1966 года. С этого времени для Сэнди началась та жизнь, ради которой она и появилась на свет. В октябре у неё было пять выступлений, в ноябре – четыре, в декабре 1966 года – уже семь. С началом нового 1967 года Сэнди выступала уже не только в Лондоне, но и в Норвиче, Ковентри, Манчестере... Тогда же у неё

появился свой менеджер – Сэнди Гленнон (Sandy Glennon). Заработки в фолк-клубах не были большими – обычно Сэнди получала за несколько песен от 10 до 15 фунтов. Но зато такие выступления были отличной школой и способствовали налаживанию столь необходимых связей и знакомств.

Первые песни, которые оказались записанными на пленку, относятся к середине 1966 года. Это так называемые «домашние демонстрационные сессии» (*home demos*), во время которых Сэнди использовала родительский магнитофон. А первые профессиональные записи были сделаны в ноябре того же года для BBC World Service. Сэнди записывалась тогда вместе с группой the Johnny Silvo Folk Four. Еще через месяц её записывали для еженедельной радиопередачи «Cellarfull of Folk», причем сессии в Доме Сесиля Шарпа проводил лично его директор – Питер Кеннеди (Peter Kennedy).

Что исполняла Сэнди?

«Домашние» сессии включают песни Джексона Франка – «Blues Run the Game» и «Milk and Honey»; песни Дженша – «Soho» и Дилана – «It Ain't Me Babe»; традиционные «East Virginia» и «Geordie»; а также авторскую – «In Memory (The Tender Years)». Во время профессиональных сессий она пела только традиционный материал: «The False Bride», «The Wild Rover», «Green Grow the Laurels» и заимствованная из репертуара бабушки «The Boatman (Fhir a Bhata)»...⁸⁶ Примерно в это же время сочинены и песни, вскоре прославившие Сэнди, – «Who Knows Where the Time Goes» и «Fotheringay». В конце 1966 года Сэнди «оттачивала» их в фолк-клубах, а в начале 1967 года были сделаны первые записи будущих хитов Сэнди. Изданы они будут только спустя год.

В марте 1967 года Сэнди Денни спела для радио BBC песню Тома Пакстона «Hold On to Me Babe» и в том же месяце приняла участие в записи «живого» альбома одного из своих учителей – Алекса Кемпбелла. Кроме Сэнди в том концерте приняли участие певцы Пол МакНил (Paul McNeill) и Клифф Онжиер (Cliff Aungier), а также Джонни Силво и его группа в составе Роджера Эванса (Roger Evans) и Дэвида Мозеса (David Moses). Спустя некоторое время Saga Records издала альбом «Alex Campbell and His Friends» (Saga Ero 8021), и массовый слушатель впервые услышал голос Сэнди Денни.

В альбоме друзей Алекса Кемпбелла Сэнди представлена двумя песнями – «The False Bride» и «You Never Wanted Me, Babe», она

также запекает в «This Train», а еще в нескольких вещах подпевает или подыгрывает на гитаре, наряду с другими музыкантами.

И что же?

Мы слышим обычный фолк-концерт того времени в форме Hootenanny, которые во множестве проходили по всей Британии и без конца крутились по радио или демонстрировались по TV. Обычные голоса, обычные песни, относящие нас к началу шестидесятых или даже к концу пятидесятых, но... Все происходит обыденно и привычно только до того, пока не зазвучал голос «юной леди». После этого началось нечто совершенно иное. Именно Сэнди стала событием концерта, а её песни – главным аргументом у тех, кто приобрел этот альбом, пользующийся и по сей день большой популярностью. Голос девятнадцатилетней певицы под аккомпанемент гитары поражает драматической искренностью и той самой свежестью, которую принесло с собой в наш жестокий мир это счастливое поколение. Сэнди, кажется, поет шепотом, но это не шепот на ухо, которым предупреждают об опасности или доносят. Это звонкий и нежный шепот удивления, доверительности и надежды, тот самый, каким признаются в первой любви – только раз в жизни! Будут другие слова, новые песни, будут эти же песни с иными интонациями, не менее выразительными и чувственными, но никогда не повторится этот звонкий шепот восторга и удивления, которым Сэнди объявила о своем приходе в мир музыки и которым одарила счастливую публику весной 1967 года на концерте друзей Алекса Кемпбелла. Вот почему для понимания того, что являла собою Сэнди Денни в начале своего пути, важно услышать именно эту пластинку.

I once loved a lass, and I loved her so well,
And I hated all others who spoke of her ill.
And now she's rewarded me well for my love,
For she's gone and she's wed another.

And I saw my love up to the church go,
With bride and bridesmaids she made a fine show.
And I followed on with my heart full of woe
For she's gone and she's wed another.

I saw my love as she sat doon to dine.
I sat doon beside her and poured the wine.
And I thought of the lassie that should have been mine,
Now she's gone and she's wed another.

All men in yon forest they asked of me,
How many strawberries grow in the salt sea?
And I answered them with a tear in my e'e,
How many ships sail in the forest?

Oh dig me a grave and dig it sae deep,
And cover it over with wee flowers sae sweet.
And I lay me doon for to tak' a long sleep,
And maybe in time I'll forget her.

So they dug him a grave and they dug it sae deep,
And they covered it over with wee flowers sae sweet,
And he lay him doon for to tak' a long sleep,
And maybe in time he'll forget her⁸⁷.

Сотрудничество с Saga Records и с Джонни Силво продолжилось, и уже 26 апреля Сэнди записывала песни для нового альбома, в котором ее участие будет более существенным. Она разделила треки с Джонни, но, даже судя по художественному оформлению диска, именно Сэнди была первым номером.

Директор Saga Records – Марсель Родд (Marcel Rodd) – в фолке разбирался плохо и издавал в основном классическую музыку. Его фирма специализировалась на выпуске дешевых пластинок, доступных массовому слушателю. Родда мало заботило художественное оформление альбомов, без чего во второй половине шестидесятых трудно было рассчитывать на коммерческий успех. Издание дешевой продукции подразумевало и предельно низкий гонорар артистам. Так что Сэнди на сотрудничестве с Марселем Роддом заработала мало⁸⁸. Зато, благодаря альбомам Saga Records, она стала известной в кругах любителей фолка. Отметим и то, что, при всей дешевизне издания, качество звука у Saga Records – потрясающее!

«Sandy & Johnny» (Saga, Eros 8041) вышел в августе 1967 года, спустя два месяца после появления «Alex Campbell and His Friends. И если благодаря первому диску массовый слушатель впервые услышал

голос Сэнди, то на втором он мог впервые ее увидеть: обложку украсила цветная фотография певицы. Серьезная, сосредоточенная, робко поджав колени, она одиноко и, кажется, неподвижно сидит на узком высоком стуле, больше подходящем для стойки в баре. Перед нею – единственный микрофон, который настроен «на вокал», что выдает в звукоинженерах представителей старой школы, еще не вполне осознающих роль и значение гитары. (Впрочем, фотография могла быть сделана и во время обычного выступления в одном из фолк-клубов.) Но для Сэнди Денни, принадлежащей к новому поколению фолксингеров, гитара не вспомогательный инструмент, не только лишь аккомпанемент. Она – продолжение вокала, его неотъемлемая часть. Взаимодействие голоса и струн у Сэнди идеальное, и подобную гармонию можно услышать лишь у Ширли Коллинз с ее собственным аккомпанементом на банджо, или с гитарой Дэйви Грэма, или с органом сестры – Долли, а также у Энн Бриггс, когда она аккомпанирует себе на бузуки с использованием модальных настроек. Прекрасное взаимодействие с гитарой всегда было и у Джоан Базз, и у её темноволосой землячки Баффи Сант-Мари (Buffy Sainte-Marie)... И вот появилась Сэнди. Ее техника проста, незамысловата, но не примитивна, поскольку компенсируется поразительным, проникающим в душу голосом.

Внешность Сэнди не выдавала нечто особенное. В ней не было стати, утонченности, величия и неотразимости Ширли Коллинз, не было дикой красоты и шарма таинственности Энн Бриггс. У Сэнди, кажется, вообще отсутствовало то, что могло бы стать ее «верительной грамотой» при выходе на сцену. В 1966-1967 годах она представляла собой пухленькую неформившуюся смешную девочку-школьницу в коротеньком платьице, которую едва было видно из-за гитары. Но в ней обнаруживалось невероятное упорство и жажда самовыражения, и, когда нужно было петь, остановить Сэнди было невозможно: она выходила на сцену и пела, и все сомнения и снисходительные насмешки тотчас пропадали. Наступала тишина, которую сменяли восторг и удивление. Эл Стюарт, рассказывая об одном из первых выступлений Сэнди в «Трубадуре», вспоминает, как она пробиралась к сцене, расталкивая всех, кто только попадался на её пути. Один из организаторов концертов – Мартин Виндзор (Martin Windsor) – кричал ей: «Сэнди, ты же девушка, а не танк!»

Карл Даллас, одним из первых распознавший в Сэнди необыкновенный талант, размышляет:

«Что было невероятным в юной Сэнди – глупенькой маленькой девчонке, неуверенной на сцене, спотыкающейся о провода микрофонов, – так это то, что она вставала на сцену и рассказывала, что такое жизнь. Я помню, думал: *«Но ты же ничего не знаешь о жизни, Сэнди! Как ты можешь это делать? Откуда это в тебе?»*⁸⁹

Эти вопросы задавал музыкальный критик, писавший статьи для Melody Maker и долженый лучше других знать, откуда могли взяться в голосе «глупенькой маленькой девчонки» неумная страсть и отвага, такая необыкновенная сила и столь убедительные знания.

От Бога!

В 1967 году на Saga Records были перезаписаны песни Сэнди, которые вошли в альбомы «Alex Campbell and His Friends» и «Sandy & Johnny». Обращаю внимание на то, что они были именно «перезаписаны», потому что в некоторых статьях и справочниках утверждается, будто на Saga издана компиляция из этих двух альбомов. Ошибка происходит из-за того, что данный альбом вышел только в 1970 году, во время пика популярности Сэнди, и тотчас стал редкостью. Отыскать оригинальную пластинку «Sandy Denny» (Saga 8153) можно только с помощью больших усилий и немалых денег. На ней представлен более отточенный и насыщенный инструментал и в то же время нет спонтанных и грубых мужских подпевок. Еще одно достоинство – великолепная работа звукоинженеров, возможно, лучшая в карьере Сэнди, а может, и у Saga Records вообще. Но, конечно, главное – голос самой певицы, которую в тот счастливый день, несомненно, посетило вдохновение. Словом, треки представленные на пластинке – иные, чем в альбомах «Sandy & Johnny» и «Alex Campbell and His Friends».

Причина, по которой менеджер Saga Records Марсель Родд не воплотил в полноценный альбом уже готовые треки – очевидна: на фирме считали, что для юной певицы, пусть и талантливой, будет достаточным участие в записи двух альбомов. Того же будет хватать и любителям фолка. Тратить деньги на сольный альбом, коммерческая выгода которого сомнительна, не стоит. И только когда Сэнди Денни стала звездой и всякое её проявление вызывало интерес, а коммерсантам сулило выгоду, деятели Saga Records спохватились и

выпустили диск «Sandy Denny», подготовленный к изданию еще три года назад⁹⁰.

Все было хорошо на первых альбомах с участием Сэнди, все убедительно! Кроме одного: на них не звучали авторские песни, хотя они у Сэнди уже были. И какие! Но пела она их пока только в фолк-клубах. Во время одного из таких выступлений Сэнди встретила с Дэйвом Кузинсом (Dave Cousins).

«Впервые я услышал Сэнди в нижнем зале «Troubadour»⁹¹, – вспоминал впоследствии Кузинс. – Она выглядела потрясающе привлекательно в белом платье и шляпе и пела, словно ангел. Я тогда подумал, что она – лучшее из всего, что я когда-либо видел. Как только она закончила петь пару песен, я поинтересовался, не хотела бы она присоединиться к нашей группе, и был немало удивлен, когда Сэнди согласилась»⁹².

Если верить лидеру тогда совсем новой группы the Strawberry Hill Boys Sing (в будущем the Strawbs), то он мог встретить Сэнди в «Трубадуре» 20 декабря 1966 года. Согласно Хронологии записей и выступлений Сэнди, приведенной в книге Клинтона Хейлина, именно в этот день певица впервые выступила в знаменитом фолк-клубе. Проявив расторопность, Дэйв Кузинс предложил Сэнди войти в состав его группы. Спустя два месяца они уже участвовали в сессии для BBC World Service. Демонстрационные треки совместной работы Сэнди Денни и the Strawberry Hill Boys Sing – Кузинс отослал в Копенгаген для возможной их «прокрутки» на радио (Danish Radio).

В те годы всё исходящее из Лондона в остальной Европе (если это не Париж) ценилось особенно, и вскоре Strawberry Hill Boys Sing получили приглашение выступить на неделе Британского Фолка (British Folk Week) в копенгагенском «Tivoli Gardens». Для начинающей группы это был неплохой шанс проявить себя, а если повезет, то и заработать. Вместе с группой поехала в Данию и Сэнди Денни, впервые покинув пределы Британии. То, что она могла на две или три недели оторваться от Англии, свидетельствует, что её обязательства перед фолк-клубами не носили контрактной формы. То есть Сэнди все еще была свободной от опеки продюсеров и менеджеров. То, что талант такого масштаба не был «обуздан» этими прагматичными людьми тотчас после того, как проявился, объясняется тем, что в 1967 году вся эта деловая публика была занята «окучиванием» поп-музыки, жанра более прибыльного.

Двухнедельный ангажемент в Копенгагене имел успех у местной публики и, по настоянию координатора выступлений Карла Кнадсена (Karl Emil Knudsen), завершился записью треков. По мнению наивных организаторов-датчан, они должны были вызвать ажиотаж у любителей рока и стать лакомым куском для фирм грамзаписи. В состав группы, кроме Сэнди Денни и Дэйва Кузинса (вокал, гитара, банджо), входили: гитарист Тони Хупер (Tony Hooper), басист Рон Честермен (Ron Chesterman) и ударник Кен Гадмэнд (Ken Gudmand). Участвовал в сессиях и Си Никлин (Cy Nicklin), подыгравший на модном в то время ситар. По возвращении в Англию, Кузинс демонстрировал пленки с «датскими» записями различным компаниям, но издатели, отдавая должное только одной песне, не считали возможным выпустить целый альбом.

Действительно, наспех скроенные и торопливо записанные треки, лишенные смыслового единства и жанровой определенности, едва ли могли занять достойное место на рок-сцене летом 1967 года, когда уже царствовал Джими Хендрикс, а мерилом ценности у издателей был битловский «Sgt. Pepper». Так что Сэнди, с легкостью покинула Кузинса и его группу, и оставшееся время текущего года и начало следующего выступала одна. А треки с the Strawbs были изданы только в 1973 году под названием «All Our Own Work» (Hallmark, SHM 813). Видимо, оттого что с момента их записи прошла целая вечность (шесть лет!), издатели указали дату звукозаписывающих сессий, расходящуюся с действительной на год и три месяца! Ничего страшного. Зато мы имеем представление о дебюте неплохой в будущем команды и можем оценить первое участие Сэнди Денни в рок-группе. Но главное - мы можем слышать лучшее исполнение её великой песни «Who Knows Where the Time Goes», которая называлась еще и как «Баллада о времени».

Across the purple sky, all the birds are leaving,
But how can they know it's time for them to go?
Before the winter fire, I will still be dreaming,
I have no thought of time.

For who knows where the time goes?
Who knows where the time goes?

Sad, deserted shore, your fickle friends are leaving,
Ah, but then you know it's time for them to go.
But I will still be here, I have no thought of leaving,
I do not count the time.

For who knows where the time goes?
Who knows where the time goes?

And I am not alone while my love is near me,
I know it will be so until it's time to go.
So come the storms of winter and then
the birds in spring again.
I have no fear of time.

For who knows how my love grows?
And who knows where the time goes?⁹³

Следующий, самый значительный этап творческой и личной жизни Сэнди Денни, связан с группой Fairport Convention.

Поскольку история этой группы долгая и многоэтапная, участников за время существования Fairport было множество и едва ли не каждый из них отмечился воспоминаниями – составить точную картину создания Fairport Convention, скорее всего, невозможно. Приблизительно – она выглядит так.

Группа создавалась постепенно, в течение 1966-1967 годов. Начало формированию положил творческий союз двух музыкантов – Эшли Хатчингса, родившегося в январе 1945 года, и Саймона Никола, который моложе Эшли на целых пять лет. Хатчингс был с детства вовлечен в музыкальную среду, так как его отец – Леонард Хатчингс – был пианистом и даже руководил ансамблем Leonard Hutchings and His Embassy Five. Пристрастия юного Эшли не отличались от пристрастий сверстников – скиффл, ритм-энд-блюз, рок-н-ролл. Эшли нравилось играть на бас-гитаре, которую он более-менее освоил, к середине шестидесятых успев поиграть в трех или четырех группах. К последней из них – the Ethnic Shuffle Orchestra – присоединились гитарист Ричард Томпсон, вокалистка Джуди Дайбл (Judy Dyble) и ударник Шон Фретер (Sean Frater) – все родились в 1949 году.

В лице появившейся группы предстало новое поколение британских рок-музыкантов, пришедших на смену рок-группам, совершившим переворот в поп-музыке и обеспечившим Британским островам славу по обеим сторонам Атлантики. Но к 1967 году столица рок-музыки находилась уже не в Лондоне, а в Западном полушарии, в далекой Калифорнии, где ковались новые ритмы и властвовали иные имена. Свингующий Лондон (*swinging London*), конечно, не стал провинцией, здесь тоже кое-что готовилось и творилось, но взоры наиболее просвещенной публики были устремлены к Гринвич Вилледж и к Сан-Франциско.

Принято считать, что Эшли Хатчингс и его коллеги принадлежали к передовой части лондонской молодежи. Почти все родились и выросли на севере Лондона, в районе Muswell Hill, в благополучных семьях, и, что важно, кроме Хатчингса, все родились после войны. В силу возраста, они (исключая опять-таки Эшли) избежали влияния скиффл. А в разгар битломании им было по четырнадцать. Зато когда пришло время the Beau Brummels, the Byrds и the Lovin' Spoonful – американского ответа на «британское вторжение» и когда возшла звезда Билла Грэма (Bill Graham) и Fillmore West, молодые люди из Muswell Hill вполне созрели для того, чтобы попытаться достичь подобного, или даже лучшего звучания. Когда же до их слуха дошел дебютный альбом группы Jefferson Airplane «Takes Off», стало ясно, что делать и в каком направлении двигаться. Под так называемый West Coast Sound (или саунд Сан-Франциско) и был подобран состав с ярко выраженной ритм-секцией, гитарным соло и обязательной вокалисткой.

28 мая 1967 года в St. Michael's Hall Golders Green состоялось первое выступление группы под названием Fairport Convention. Дом, в котором проживал Саймон Никол, находился в местечке Fairport, на севере от Лондона. Отсюда и название – Фэйрпортское Соглашение. Сразу же после выступления, Шона Фретера сменил столь же юный Мартин Лэмбл (Martin Lamble, 1949 года рождения), убедивший Эшли, что стучит на барабанах лучше. Еще спустя несколько месяцев в Fairport был принят вокалист Йан Меттьюз (Ian Matthews), 1946 года рождения, до того выступавший в группе the Pyramids⁹⁴.

Сначала с Fairport Convention работал менеджер группы Procol Harum. Он организовал выступление молодой группы в детище Брайана Эпстайна (Brian Epstein) – Saville Theatre. Это стало первым

достижением Fairport, потому что обычно они играли в прибежищах лондонского андерграунда – клубах «Heppening 44», «Middle Earth» и «UFO». Тогда же музыканты приняли участие в радиопередаче «The Speakeasy», которая шла в эфир в три часа утра, так что едва ли многие могли наслаждаться их музыкой. Тем не менее Эшли Хатчингс утверждает, что именно во время такой радиопередачи группу услышал Джо Бойд. Если это так, то никакого другого слушателя им и не требовалось. А вскоре, в клубе «UFO», произошла и их первая встреча с известным продюсером.

Клуб «UFO» был открыт в декабре 1966 года, в подвальном помещении дома № 31 на Tottenham Court Road, в самом центре Лондона. Здесь обычно располагался солидный «The Blarney Club», но в ночь с пятницы на субботу хозяева клуба выделяли место для так называемого flower power/underground club, который называли модной в то время аббревиатурой – «UFO» (НЛО).

Бойд, занятый созданием и развитием собственной продюсерской фирмы – Witchseason Productions, очень скоро понял, что явление, подобное Робину Вильямсону и Майку Херону, встречается только один раз в жизни. Тем не менее, услышав Fairport Convention, он подпал под обаяние юной группы, а особенно понравился Бойду гитарист Ричард Томпсон. Словом, Джо Бойд признал в Fairport Convention потенциальных клиентов своей продюсерской фирмы.

А замышлял Бойд нечто, могущее еще раз потрясти мир, и кадры, которые поставлял британской рок-сцене местный андерграунд, внушали оптимизм. В этом молодом поколении продюсер увидел то, что обеспечит самобытность британскому року, отвлечет публику от господства West Coast Sound и вошедшего в моду блюз-рока, наконец, позволит самому Бойду неплохо заработать. С начала 1967 года продюсер настойчиво занят поиском едва проявившихся рок-экспериментаторов, для чего посетил не один лондонский подвал. Среди его тогдашних клиентов были начинающие группы Soft Machine, Pink Floyd, Tomorrow, так что Fairport Convention он рассматривал в контексте этих поисков. Бойд искал тех неоформившихся рок-музыкантов, которые в свою очередь сами были заняты поиском, а не совершенствовали заимствованное.

Спустя две недели после знакомства с Fairport Convention, Бойд произвел запись песен «If I Had A Ribbon Bow» и «If (Stopm)» и

предложил их к изданию на Track Records, одном из филиалов Polydor. Так появился первый сингл Fairport Convention (1967, Track 604 020), который стал прологом к их дебютному альбому (Polydor, 582/583 035). Много лет спустя Джо Бойд говорил об участии в творчестве своих протеже:

«В действительности я никогда не изучал различные музыкальные направления с разными музыкантами. В студии я всего лишь искал ответ на вопрос: как лучше записать на пленку ту музыку, которую играли те или иные музыканты? Очевидно, что ответы я находил. Я был для них хорошим экспертом по части звука. Но я не пытался осознанно настаивать: *“Так, ребята. Вы представляете это направление, и в нем я поведу вас. А вы, ребята, играете в таком-то стиле, и я буду вас продвигать именно в нем”*. Проводя сессию за сессией, на самом деле я только реагировал на материал, который мы записывали, и давал советы, которые, как я думал, были уместны. Я не смотрел на эти процессы извне – как, например, можете смотреть на них вы, спустя двадцать или тридцать лет. Я был непосредственно в студии, пытаюсь записывать музыку; я не размышлял, соответствует ли она какому-либо стилю, тенденции или направлению. Конечно, я был подвержен какому-то влиянию.

В тех записях можно расслышать целый ряд влияний. Что касается Incredible String Band, то они им не поддавались. Они сами были уникальны. Fairport, особенно в ранних работах, находились под воздействием таких групп, как the Youngbloods, the Lovin' Spoonful и других подобного рода музыкантов. Уже работая над альбомом «Lieve and Lief», который сам по себе явился важной вехой, они были в огромной степени очарованы «Big Pink» и хотели создать нечто – я уже говорил об этом в своих интервью – настолько же английское, насколько оно было бы еще и американским».

Под «Big Pink» подразумевается вышедший в 1968 году альбом американской группы the Band. Боб Дилан оформил обложку этого диска, еще раз продемонстрировав свой творческий универсализм. Но главное, с этой группой, в то время называвшейся the Hawks, Дилан приезжал в Англию еще в мае 1966 года, и тогда эта группа, прежде никому не известная, буквально покорила молодое поколение рок-музыкантов, считавших, что в Америке нет команд высокого уровня.

Можно сказать, что с тура Дилана и the Hawks молодые британские рок-музыканты стали внимательнее прислушиваться к тому, что творилось по другую сторону Атлантики⁹⁵. The Band, а затем Youngbloods, Lovin' Spoonful, Byrds и кто-то еще из американцев – оказали огромное влияние на британскую рок-сцену, включая Эшли Хатчингса и его друзей. У последних это влияние обнаруживается в дебютном альбоме. Очевидно, что ударные вещи – «Time Will Show the Wiser», «Jack O'Diamond's» и «It's Alright Ma, It's Only Witchcraft» – спровоцированы желанием достичь звучания калифорнийских групп, и прежде всего Jefferson Airplane.

Поскольку путь, пройденный музыкантами от создания группы до записи первого лонгплея, был необычайно короток и не особенно тернист, а музыкальный опыт минимальным, - ничего выдающегося из их дебюта получиться не могло. Если бы не будущий успех Fairport Convention, об их первом альбоме, скорее всего, никто бы сегодня не вспоминал, разве что только те, кому дорог юный, неопределившийся и неоперившийся рок, находящийся на распутье или, точнее, у того порога, за которым последует его неизбежный конец.

Гитарные соло-виражи Ричарда Томпсона; утяжеленный саунд баса Эшли и ритм-гитары Никола, напоминающий the Great Society трехлетней давности (теперь уже сорокалетней!); непереносимое собственное прочтение стихов Боба Дилана (Jack O'Diamonds); две ужасные версии песен становившейся популярной Джони Митчелл (Joni Mitchell): таковым было условие продюсера – друга певицы; подключение фортепиано и скрипки и стремление с их помощью преодолеть границы рок-н-ролла; некоторые усложненные ходы, в которых угадывается будущий легион групп, прозванных «прогрессивом»; наконец, претензия на особенный вокал – все это сегодня укладывается в ностальгические воспоминания о собственной юности, которые к действительной оценке наших героев не имеют никакого отношения и потому не могут быть восприняты как заслуживающие внимания. Чего точно не было на первой пластинке Fairport Convention, так это фолка, или даже намека на него, хотя Саймон Никол немного поиграл на банджо, Джуди Дайбл – на автоарфе, а Ричард Томпсон – на мандолине...

She doesn't see the day to day,
No colours where the children play,

She doesn't see the things she's sown,
White crosses painted on the door.

See me fly, see me cry, see me walk away,
Every time the sun shines, to me it's a rainy day.

He didn't see the summer go,
Though he knew what the shadows know,
He didn't see his arm grow old,
He didn't feel his blood run cold.

See me fly, see me cry, see me walk away,
Every time the sun shines, to me it's a rainy day.

They listened to his voice grow pale,
No stamps were on the morning mail,
They all listened to the white truck ring,
Words just didn't mean a thing.

See me fly, see me cry, see me walk away,
Every time the sun shines, to me it's a rainy day.⁹⁶

Polydor Records не спешили издавать дебютный альбом Fairport Convention, заранее считая его убыточным. (Он появился в продаже, когда сами музыканты о нем уже забыли, – в конце мая 1968 года и действительно не раскупался.) Несмотря на это, Джо Бойд не перестал рассматривать своих подопечных как удачный жребий. Если отнестись серьезно к его словам – «Проводя сессию за сессией, на самом деле я только реагировал на материал, который мы записывали, и давал советы, которые, как я думал, были уместны», – то именно он посоветовал группе сменить вокалистку. Впрочем, это только предположения.

...В середине шестидесятых участие вокалистки в британской рок-группе было делом, скорее, исключительным, чем обычным, в отличие от США, где женщины, усилиями Мамы Кэсс Эллиот (Cass

Elliott) и Грэйс Слик (Grace Slick), стали неотъемлемой частью San Francisco Sound. В патриархальной Британии многие поклонники рока участие вокалисток в группах не признавали, и я не знаю ни одну значительную рок-группу шестидесятых, в которой бы участвовала женщина. Пресловутое «британское вторжение» происходило исключительно силами мужчин. Удел женщин – эстрадный блеск, варьете, но никак не серьезный рок, считавшийся занятием исключительно мужским. Конечно, были когда-то и в Британии женщины! Чего стоит одна только Оттилия Паттерсон (Otilie Patterson), часто выступавшая с джаз-бэндом Криса Барбера (Chris Barber's Jazz Band). Еще были - Элен Шапиро (Helen Shapiro), Петула Кларк (Petula Clark), Сюзан Моган (Susan Maughan), Кэти Кирби (Kathy Kirby), Элма Коган (Alma Cogan), Лин Корнелл (Lyn Cornell)... В некоторых скиффл-группах пятидесятых также играли и пели вокалистки: например, в состав the City Ramblers входили Хильда Симс (Hylde Sims) и Ширли Блэнд (Shirley Bland), а с Chas McDevitt Group пела Ненси Виски (Nancy Whiskey). Были в Англии и сугубо женские группы, такие как the Vernons Girls или the Caravelles... Но что же они пели, что играли! За исключением Паттерсон, которая все-таки исполняла джаз, все они принадлежали к эстраднему или рок-н-рольному истеблишменту. В наши дни слушать всех этих певиц – одно удовольствие, но они не идут ни в какое сравнение с блистательными представительницами американских черных женских групп (Female Groups) пятидесятых - начала шестидесятых, которые успешно конкурировали с мужскими группами и давали пищу для размышлений юношам из английской провинции⁹⁷.

Бум английского рока, вызванный битломанией, положение кардинально не изменил, и к середине шестидесятых на рок-сцене Британии представительниц прекрасного пола можно было сосчитать по пальцам одной руки – Дасты Спрингфилд (Dusty Springfield), Лулу (Lulu) да еще Мэриан Фэйтфулл (Marriane Faithfull)...

Иное дело британский фольклор!

Здесь женщины были всегда впереди: Джинни Робертсон, Лиззи Хиггинс, Изабель Сазерленд (Isabel Sutherland), Белл Стюарт, Айла Камерон (Isla Cameron), сестры Ширли и Долли Коллинз, сестры Норма и Элейн Ватерсон (Norma and Elaine «Lal» Watsons), Лорна Кемпбелл (Lorna Campbell), Долина МакЛеннан (Dolina MacLennan), Мэри О'Хара (Mary O'Hara), Горденна МакКуллох (Gordenna

McCulloch), Фиби Смит (Phoebe Smith), Пади Белл (Padie Bell), Энн Бриггс, Мадди Прайор (Maddy Prior)...

Почему впереди – женщины?

Потому что если в народной песне мужской голос – это голос Мужества и Правды, то женский – знамение Любви и Истины. Ничто не уносит так в старину, к истокам нашего бытия, как женский голос, наделенный чувственностью гораздо более могучей, чем мужской, который, напротив, утверждает и символизирует наше присутствие в Настоящем. Женский голос – голос Времени. И как голос талантливого ребенка может убедить нас в том, что мы находимся в Граде Божиим, а великому меццо-сопрано под силу перенести нас во времена Второго Царства, точно также тонкий и грустный голосок деревенской девушки из Верхневолжья способен перенести нас ко временам домонгольской Руси. Женский голос (в отличие от мужского) неизменяем не только в пределах одной человеческой жизни. Он остается неизменным и в продолжение жизни всего человечества, как неизменными и первозвучными остаются для нас соловьиные трели. Плач Ярославны – тот же, что и у современной псковитянки, оплакивающей гибель мужа на чеченской войне; голос тринадцатилетней девочки из Вероны – такой же, каким признавалась в любви юная Джульетта; молодая москвичка, проживающая у Никитских ворот, шепчет так же обворожительно, как и юная Наталья Гончарова, а голос самой Натальи Николаевны был к пятидесяти таким же, как и в восемнадцать... Вот отчего в мировом фольклоре женский голос доминирует над мужским, и англо-американская традиция лишь подтверждает это правило.

Что до рок-н-ролла, скиффл и вообще рок-музыки, то эти жанры должны были, оставив прошлое, символизировать настоящее и даже будущее, для чего нужны сила, мощь, энергия и напор. Тем самым создавалось идеальное (и мирное!) поле для сомоутверждения мужчин. Сказанное ни в коем случае не относится к музыкальной культуре афроамериканцев. В блюзах, спиричуэлсах, в музыке госпел, соул и в джазе, то есть в творчестве, неразрывно связанном с фольклором, доминирующей роли одного из «полов» никогда не было; и мы знаем имена великих исполнительниц, причем не только вокалисток, но и мастеров (мастериц?) гитары, в том числе электрической; и тому, что умела делать с электрогитарой еще в пятидесятые Сестра Розетта Терп (Sister Rosetta Tharpe), не скоро

научились (если вообще научились!) лучшие белые рок-гитаристы шестидесятых. Что касается вокала, то так, как пели в баптистских церквях большие чёрные тёти вроде Махэлии Джексон (Mahalia Jackson), больше никто не пел и, боюсь, уже и не запоёт...

Сейчас перед нами не стоит задача изложить историю «внедрения» белых женщин в музыкальную культуру черных, но такие попытки стали возможными именно с началом эпохи Фолк-Возрождения, и некоторые белые особы, в частности Барбара Дэй (Barbara Dane), а позже – Дженис Джоплин, проделали это весьма успешно. И как Бикс Байдербек (Bix Beiderbecke) в свое время доказал, что белым подвластен джаз, так Барбара и Дженис доказали, что белые могут петь песни черных, включая блюз.

Прорыв женщин на рок-сцену, всецело принадлежавшей мужчинам, повторим, был связан прежде всего с Мамой Кэсс Эллиот и Грэйс Слик. Первая стала в 1963 году участницей группы the Big Three и в её составе записала великолепный альбом (1963, FM 307). Вторая, вместе с двумя братьями, создала в 1964 году группу the Great Society, в которой не только солировала, но и была автором самых значительных хитов, во многом определивших качество San Francisco Sound. И это не были эксперименты: Кэсс Эллиот, Грэйс Слик, а затем и Дженис Джоплин – обладательницы мощного, пронзительного и властного вокала – доказали, что женский голос способен сфокусировать энергию ритм-секции в гораздо большей степени, чем соло-гитара или какой-либо другой инструмент. Вслед за ними вокалистки стали неотъемлемой частью многих групп Западного Побережья, устанавливая стандарты, которым следовали рок-группы остальной Америки и Британии. Впрочем, в большинстве случаев достигались эти «стандарты» не путем поиска и приглашения в группу вокалисток, а овладением мужчинами техникой и приемами женского рок-песнопения. Отсюда – высокоголосые вокалисты конца шестидесятых, с непременными подвываниями и визгами, и, надо признать, некоторые, вроде Роберта Планта (Robert Plant), преуспели.

Музыканты из Fairport Convention, как уже было сказано, на ранней стадии находились под обаянием West Coast Sound и, в частности, дебютного альбома Jefferson Airplane с их первой вокалисткой Сигни Толи Андерсон (Signe Toly Anderson). Несмотря на то что состав они подбирали по образу и подобию калифорнийской группы, первый альбом Fairport Convention, в целом неплохой,

показывает, что самым слабым звеном группы была именно вокалистка. (Как уже отмечалось, этот альбом выйдет только летом 1968 года, когда след Джуди Дайбл в группе уже простынет, а до самой пластинки никому не будет дела.)

О том, каким образом Сэнди Денни стала участницей Fairport Convention, существует множество версий, причем сразу несколько персон претендуют на роль «крестных родителей» этого творческого союза. Наиболее достоверной представляется следующая версия.

Джуди Дайбл покинула группу сразу после участия Fairport Convention в передаче для французского TV, которая происходила 27 апреля 1968 года. Вслед за тем Эшли Хатчингс и его друзья стали срочно искать ей замену, для чего решили устроить прослушивание потенциальных кандидаток, так как принципиальная идея – «сильная вокалистка» – изменений не претерпела. Fairport Convention, хотя и имели добрую славу в узких кругах респектабельной лондонской молодежи, все же не были Rolling Stones, и потому очередь к ним не выстроилась. Сильные вокалистки были в Лондоне наперечет, и вообще не известно, прослушали ли они хоть кого-то. Вроде бы они сначала пригласили Хизер Вуд, но та, связанная обязательствами и дружбой с the Young Tradition, вежливо отказалась, посоветовав молодым людям обратиться к Сэнди Денни, свободной от контрактов и находившейся на распутье.

Сэнди к этому времени была уже известной в Лондоне фолк-певицей, многообещающей и, как принято говорить, перспективной. Однако ни с кем из юной группы она до тех пор знакома не была и их скромного сингла не слышала. По правде говоря, о существовании Fairport Convention она даже не знала. У неё были другие герои, иного масштаба и несопоставимого уровня. Сэнди заводила знакомства только с теми, кто был ей интересен и творчески полезен, а таковыми были в основном музыканты гораздо более старшие. Жанр, в котором пробовала себя группа, и то, что делала Сэнди, было далеко не одним и тем же, если вообще не прямопротивоположным, следовательно, места их пребывания и площадки для выступлений были разными. Их объединяло только то, что и Сэнди, и Fairport Convention находились в поиске. Группа искала вокалистку, могущую сфокусировать их общие усилия по достижению особенного звучания, а Сэнди нуждалась в музыкантах, которые могли бы придать её необыкновенному голосу

(Сэнди, конечно, знала ему цену) более достойное сопровождение, чем то, на которое были способны Джонни Сильво или Дэйв Кузинс и the Strawberry Hill Boys Sing. Кроме того, певица понимала, что пик Фолк-Возрождения остался позади и все лучшее было уже и спето, и сыграно. В силу своего возраста, она застала лишь край великой эпохи, и её (и наше!) счастье, что Сэнди Денни успела записать песни для Saga Records. Но теперь, в начале 1968 года, ей надо было искать что-то другое.

Сэнди несколько раз встречалась с Джо Бойдом, надеясь, что тот сделает ей предложение записать альбом для Witchseason Productions. Но американец Бойд терпеть не мог земляков-фолксингеров, вместе с их социальными и глубокомысленными песнями, а репертуар Сэнди Денни отличался именно таковыми. Видимо, по этой причине он и не делал предложение певице. То было непростое для Сэнди время. Она всерьез подумывала о карьере джазовой певицы и, возможно, таковою бы стала, если бы не последовал неожиданный звонок с предложением пройти прослушивание на вакантное место вокалистки группы под странным названием Fairport Convention. Она согласилась...

В начале мая 1968 года музыканты группы собрались в одном из кафе, куда вскоре пришла Сэнди. Конечно, это было не обычное прослушивание, когда прославленные мэтры подбирают себе новичка. Было, скорее, наоборот. Вот как об этом «прослушивании» вспоминал Эшли Хатчингс:

«Я не видел Сэнди ни разу до того момента, пока она не вошла в паб, где мы намеревались провести взаимное прослушивание, ею организованное. Я вполне уверен, что никто из нас до этого её не видел, мы только знали о её существовании. Это не было обычным прослушиванием. Оно было только для Сэнди – её проба. И она влетела, как это делала только Сэнди, обо что-то спотыкаясь, и – с этой богатой личностью, с её широкой улыбкой – всё вдруг ожило; и первое, чего она от нас хотела, – чтобы мы что-нибудь для нее сыграли. Мы представили Сэнди несколько вещей, которые, как нам показалось, ей понравились. Потом попросили, чтобы она тоже что-нибудь исполнила...»

Сэнди спела «You Never Wanted Me»⁹⁸, одну из своих любимых песен, сочиненную Джексоном Франком, и можно только догадываться о том, какие чувства переполняли музыкантов из Fairport Convention, когда они слушали певицу. Не сговариваясь, они поняли,

кто именно стоит перед ними и какое счастье выпало им быть рядом с талантом такого масштаба.

Путь от знакомства музыкантов к созданию более-менее качественного продукта, не говоря уже о чем-то выдающемся, не такой простой, как может показаться. Он может занимать длинный отрезок времени и сопровождаться неудачами. Творческие взаимоотношения Сэнди с новой группой - не исключение. До сих пор весь её репертуар был рассчитан на сольные выступления. Когда она пела со Strawbs или с группой Джонни Сильво, то это оставалось все же сольным номером, поскольку другие музыканты выполняли роль сопровождения: царствовала Сэнди – остальные были «при ней». Но Fairport Convention были группой единомышленников и привыкли творить сообща. Роль аккомпаниаторов, пусть даже при классной певице, никого из них не устраивала. Кроме того, было явное несовпадение характеров. Участники группы были молодыми людьми, выходцами из среднего класса, их отличала скромность и благопристойность, все они, за исключением Эшли, еще не оторвались от опеки родителей, в то время как Сэнди, с ее необузданным темпераментом, успела пройти «огонь и воду». К тому же, и это было самым непростым во взаимоотношениях певицы с группой, Сэнди много пила...

Джо Бойд узнал о том, что в составе Fairport появилась Сэнди, находясь в Америке, на ньюпортском фестивале. Он тотчас высказал сомнения в том, что из этого союза что-нибудь получится, так как боялся, что Сэнди попросту использует молодых ребят в своих целях и затем выбросит их за никчемностью... Так что Сэнди, у которой не оставалось большого выбора, и музыкантам из Fairport Convention – предстояло проделать непростой путь навстречу друг другу.

Они встретились в первой декаде мая, а уже в конце месяца Fairport Convention с Сэнди Денни в составе приняли участие в записи пяти песен для радиопередачи Джона Пила (Top Gear Session, BBC Radio One). О том, сколь непросто складывалось взаимодействие музыкантов, можно судить по песне «You Never Wanted Me», которую прежде Сэнди пела одна, а теперь – в составе группы. Очевидно, что песня Франка явно проиграла, так что лучше бы её не пели вовсе.

В самом деле: мало собраться вместе, пусть даже благоволящим друг к другу музыкантам. Нужны еще какие-то изменения, компромиссы и ходы, которые бы позволили раскрыться их таланту, а

еще – необходимо время и труд, которые только и позволят добиться чего-то стоящего. В данном случае нашим героям предстояло определиться и с самым главным: какую музыку играть, в каком направлении двигаться, словом, надо было понять – какая основа отныне будет их союзом?

Отметим, что эта основа была найдена во время их самых первых сессий для BBC – это традиционная песня «Nottamun Town». С неё-то и началось... нет, не сотрудничество, но творчество Сэнди и Fairport Convention, которое спустя полтора года достигнет высшей точки во время работы над альбомом «Liege and Lief»...⁹⁹

С начала лета и до конца 1968 года Fairport Convention без устали репетировали, участвовали в радио- и телепередачах, разучивали новые песни и оттачивали их во время выступлений в клубах¹⁰⁰. Все это время на лондонской Sound Techniques неизменный компаньон Джо Бойда – звукоинженер Джон Вуд записывал их песни (по мере готовности) и работал над треками для будущего альбома.

«What We Did On Our Holiday» (Island, ILPS 9092) – вышел в начале 1969 года, ставшего для Fairport Convention не только самым счастливым, насыщенным и продуктивным, но и самым трагическим, изменившим судьбу каждого участника группы.

Альбом открывается одним из признанных шедевров Сэнди Денни – песней «Fotheringay». Сочинена песня еще в 1967 году, и тогда же Сэнди записала её на родительский магнитофон в домашних условиях. Теперь она пела её с группой музыкантов, которые поняли, что именно хотела сказать Сэнди. Созданная для альбома, «Fotheringay» не столько образец сотрудничества высококлассной певицы с группой, сколько показатель единства всех музыкантов. Ведущая роль акустической гитары Ричарда Томпсона, чего так недоставало Сэнди в сольных выступлениях, участие второй акустической гитары (на ней играет сама Сэнди), несколько приглушенный, мягкий бас Эшли, колокольчики Мартина Лэмбла, автоарфа Саймона Никола, далекие подпевки и, конечно, голос самой Сэнди – все это подарило нам песню, насыщенную редким по красоте звучанием, наполненную необыкновенным колоритом и потаенным смыслом. Эта грустная песня посвящена шотландской королеве Марии Стюарт, которая за участие в заговоре против английской королевы Елизаветы I была заточена в замок Fotheringay и провела в нем двадцать лет, прежде чем была казнена в 1587 году.

Сэнди, и это отмечают в своих воспоминаниях все её коллеги и друзья, обладала редким даром сопереживания и участия. Она никогда не расставалась со своим прошлым и в любую минуту могла к нему обратиться по только ей известному поводу, чем нередко приводила в недоумение собеседников. Эта странность позволяла Сэнди проникать в события и происшествия, случавшиеся не с нею и далеко от нее. Воображение – счастливый дар для художника. «Fotheringay» – из тех песен, суть которых Сэнди Денни переживала особенно болезненно, а написана она, быть может, в самые непростые дни её юной жизни.

How often she has gazed from castle windows o'er
And watched the daylight passing within her captive wall,
With no-one to heed her call.

The evening hour is fading within the dwindling sun,
And in a lonely moment those embers will be gone,
And the last of all the young birds flown.

Her days of precious freedom, forfeited long before,
To live such fruitless years behind a guarded door,
But those days will last no more.

Tomorrow at this hour she will be far away,
Much farther than these islands
Or the lonely Fotheringay.¹⁰¹

Сэнди не «штамповала» песни, относилась к своему дару предельно серьезно, работала не щадя себя и того же требовала от своих молодых товарищей. Все они позже вспоминали, что именно благодаря Сэнди, установившей высокую планку, файерпортовцы обрели уверенность и научились трудиться. «Fotheringay» – единственная песня, которую Сэнди внесла в общий реестр авторских песен альбома «What We Did On Our Holiday», между тем как Ричард Томпсон написал три, а еще в двух был соавтором. Его сочинения не были столь масштабны, как единственная песня Сэнди, но именно песня Ричарда «Meet On the Ledge» стала первой визитной карточкой группы и приветствовалась поклонниками больше других вещей Fairport Convention. Вообще, творческая «связка» Сэнди Денни – Ричард Томпсон выдвинулась в процессе работы над альбомом.

Осторожность и ненавязчивость Сэнди в продвижении своего материала особенно проявилась в том, что одна из лучших её песен – «Who Knows Where the Time Goes» – не только не вошла в альбом, но и вообще не исполнялась Fairport Convention в 1968 году. В результате любители музыки впервые услышали эту песню, а с нею узнали и имя автора – благодаря Джуди Коллинз, которая мгновенно уловила качество этой необыкновенной песни. Она не просто великолепно её спела (Джуди, как известно, была мастером ковер-версий), но и сделала ключевой, назвав именем песни свой альбом 1968 года (Elektra, EKL 4033). Так что пока трек с непревзойденным оригиналом валялся в чулане Дэйва Кузинса (альбом Сэнди и the Strawbs вышел только в 1973 году), в Америке песня получила широкое признание и ассоциировалась конечно же не с автором, а с Джуди Коллинз.

И все же главным событием альбома «What We Did On Our Holiday» следует считать обращение музыкантов к традиционным песням – «Nottamun Town» и «She Moves Through the Fair». Обе подверглись кардинальной аранжировке, в соответствии с профессиональными и техническими возможностями музыкантов, и прежде всего лидер-гитариста Ричарда Томпсона. Надо отдать музыкантам должное – в «Nottamun Town» они рискнули посягнуть на стандарты, установленные Дэйви Грэмом в его совместном с Ширли Коллинз альбоме «Folk Roots, New Routes» и Бертом Дженшем в его альбоме «Jack Orion» (1966, TRA 143).

Сопоставлять с этими канонами версию Fairport Convention нет нужды, но если некоторые музыкальные критики считали «Nottamun Town» Ширли Коллинз и Дэйви Грэма первым опытом обращения фолк-музыкантов к року, то в лице Fairport Convention мы имеем обратное: едва ли не впервые рок-музыканты обратились к исконно британскому фольклору. Ведь песню «Nottamun Town» вернула Англии великая Джин Ритчи, певица из Аппалачей, чье семейство было носителем и хранителем английской песенной традиции с елизаветинских времен¹⁰². Речь о том, что аранжировки Fairport Convention песен «Nottamun Town» и «She Moves Through the Fair» (вторая – с потрясающе виртуозным вокалом Сэнди!) являются доказательством того, что не только блюзы, но и английская традиционная песня может стать основой рок-музыки. Такое открытие не могло не радовать создателя Witchseason Productions и не поощрять в нем стремление и дальше поддерживать Fairport Convention.

Обратим внимание и на художественное оформление альбома «What We Did On Our Holiday». На лицевой стороне конверта помещен рисунок мелом на обычной школьной доске, изображающий музыкантов на сцене. На обороте – цветная фотография, с которой этот рисунок сделан: на небольшой театральной сцене с традиционными кулисами запечатлена, кажется, обычная школьная группа того времени. Сэнди поет в микрофон и держится отстраненно. Остальные участники группы находятся «при деле»: все что-то играют. В ногах у Эшли Хатчингса дремлет огромный рыжий пёс... Для них это было счастливое время!

Творческая плодовитость молодых музыкантов была велика, а энергия била ключом. Они ездили по стране, выступали в университетских аудиториях, в рок-клубах и почти еженедельно выдавали какую-нибудь новую песню. Так в начале 1969 года появилась одна из определяющих песен Fairport Convention – «A Sailor's Life». По воспоминаниям участников группы, эту песню они сочинили прямо в гримерной, после концерта в Бристоле. «A Sailor's Life» была логическим продолжением направления, «открытого» музыкантами летом 1968 года в песнях «Nottamun Town» и «She Moves Through the Fair». Теперь они окончательно утвердились во мнении, что встали на свой собственный, а значит, верный путь.

Яну Мэттьюзу места в группе не оставалось, и он это понял без намеков, покинув группу после концерта в Бристоле, застав коллег репетирующими (без него!) как раз «A Sailor's Life»¹⁰³. Зато именно благодаря этой песне в группе появился музыкант, судьба которого отныне навсегда будет связана с Fairport Convention, – Дэйв Свобрик. Идея пригласить скрипача родилась у Сэнди. Возможно, после того как скрипка в течение нескольких секунд участвовала в аккомпанементе «Nottamun Town». Этих секунд, впрочем, хватило для того, чтобы ощутить колорит и мощь, которые способен привнести в рок-музыку этот изысканный инструмент. Скрипка будто специально создана для той музыкальной модели, которую только-только нащупали Fairport Convention.

Джо Бойд, впервые услышав «A Sailor's Life», понял, что Сэнди не ошибается, и сделал все, чтобы Свобрик присутствовал на звукозаписи. Теперь ни у кого из музыкантов не было сомнений в том, что группе необходим скрипач, и как можно скорее, и что им непременно должен быть Дэйв Свобрик.

В британском фольклоре Дэйв был несопоставимо просвещеннее, чем кто бы то ни был из музыкантов Fairport Convention, включая Сэнди Денни. Он был величиной в мире фолка, знаменитым и издаваемым, он был нарасхват и как скрипач (фидлер), и как мандолинист. Дэйв начинал в Бирмингеме, в составе Ian Campbell Folk Group, и прославился как неизменный напарник Мартина Карти. На фолк-фестивалях этот дуэт доводил публику до экстаза! Альбомы дуэта Карти-Свобрик – шедевры Фолк-Возрождения, они – обязательный компонент всякой серьезной коллекции...¹⁰⁴ То, что Дэйв согласился на участие в рок-группе, – не вполне объяснимо, но как бы то ни было, именно прослушав «A Sailor's Life», он сообщил музыкантам из Fairport, что давно ждал чего-то эдакого... Приход такого музыканта, как Свобрик, тотчас отразился на звучании группы, на репертуаре, на внешнем образе, словом, на всем том, в чем будут в будущем узнавать Fairport...

Известно, что у скрипача заняты обе руки и подбородок. Все остальное – свободно! Оттого скрипач может ходить по сцене и даже танцевать, чего не могут позволить себе другие участники рок-группы, опутанные шнурами, микрофонами, барабанами и прочими техническими средствами. Будучи свободным, скрипач может подходить к любому из музыкантов и «заводить» его мимикой, жестами, возгласами и, конечно, смычком, который часто выдается им за дирижерскую палочку, столь необходимую группе музыкантов. Единственное, что не может позволить себе скрипач, – пение под собственный аккомпанемент: видимо, оттого что «занят» подбородок. Дэйв Свобрик, которому были присущи все вышеуказанные достоинства, был фидлером на редкость экстравагантным и, играя на скрипке, кажется, мог бы одновременно и петь... если бы только у него во рту хоть на какое-то время отсутствовала сигарета.

Но образ фолк-рок-группы с фидлером – в скором будущем, а пока Дэйв участвовал лишь в студийных сессиях.

Если следовать Хронике выступлений и записи, то с января по май 1969 года на Sound Techniques были проведены шесть звукозаписывающих сессий. Между ними Fairport Convention (пока без Свобрика) непрерывно выступали с концертами, нередко выезжая на микроавтобусе в другие города – Саутгемптон, Бристоль, Плимут, Манчестер, Ньюкасл... Воскресным вечером 11 мая они давали концерт в Бирмингеме, в клубе «Mother's», где их хорошо знали, так

как за месяц до того группа уже выступала в этом клубе. После концерта, на ночь глядя музыканты решили возвратиться в Лондон.

За рулем микроавтобуса был дорожный менеджер группы (road manager) Херви Брэмм (Harvey Bramham). Не доезжая десяти километров до Лондона по трассе M1, он уснул. Машину резко рвануло в сторону. Очнувшийся Ричард Томпсон успел схватить руль, но было поздно. Автофургон на полном ходу съехал в кювет и врезался в дерево... Когда Томпсон пришел в себя, он увидел находящихся без движения Мартина Лэмбла и свою подругу – начинающую модельершу Джинни Франклин (Jeannie Franklin). Джинни умерла на месте, а доставленный в госпиталь барабанщик Мартин Лэмбл – на следующий день. Пострадал Эшли Хатчингс: у него было сильно разбито лицо и ему пришлось два месяца провести в госпитале. Саймон Никол и сам Ричард Томпсон «отделались» царапинами, но получили сильнейший шок, от которого не скоро оправились. Злосчастному водителю переломало ноги¹⁰⁵.

Газета «Barnet Express» опубликовала сообщение об автокатастрофе, поместив фотографии погибшего Мартина и микроавтобуса, передняя часть которого страшно искорежена...

Глядя на этот автофургон с развороченным «передком», я вновь возвращаюсь к оформлению альбома «What We Did On Our Holiday», к графике мелом на обыкновенной классной доске, на которой группа запечатлена в момент выступления: сразу угадываются Ричард Томпсон и Эшли Хатчингс; между ними стоит Сэнди; за их спинами – Саймон Никол и Мартин Лэмбл; чуть в стороне - находящийся явно не у дел Ян Метьюз. Дорожный менеджер Херви Брэмм стоит к нам спиной: кажется, он занят настройкой аппаратуры. Безвестным художником «по мелу» отмечены все важнейшие детали, включая кружку пенистого пива возле Томпсона и бокалы с виски рядом с Сэнди. Не забыт даже рыжий пес, вынашивающий какие-то замыслы... В верхней части рисунка – тот самый микроавтобус... с силуэтами музыкантов – на что я обратил внимание только после того, как увидел фотографию этого микроавтобуса в «Barnet Express». Но самое поразительное в том, что у этого автобуса... взрывается двигатель! Или же художник-любитель изобразил огромное ветвистое дерево, в которое врезалась машина с музыкантами... Роковое предвидение – если учесть, что альбом «What We Did On Our Holiday»

с упомянутым рисунком на лицевой стороне обложки появился на прилавках за несколько месяцев до трагедии на трассе М1¹⁰⁶.

Еще одно обстоятельство, на которое поклонники группы обратили внимание еще в те дни, – включенная в альбом песня Боба Дилана «Percy's Song», в которой рассказывается... об автокатастрофе. Музыкантам нравилась эта песня, и в январе 1969 года они записали ее для будущего альбома. Вот первые куплеты:

Bad news, bad news, come to me where I sleep,
Turn, turn, turn again.
Say, one of your friends is in trouble deep,
Turn, turn, to the rain and the wind.

Tell me the trouble, tell me once to my ear,
Turn, turn, turn again.
Joliet prison and ninety-nine years,
Turn, turn, to the rain and the wind.

Oh, what's the charge of how this came to be?
Turn, turn, turn again.
Manslaughter in the highest degree,
Turn, turn, to the rain and the wind...¹⁰⁷

12 мая 1969 года Fairport Convention в своем прежнем виде (и жанре) прекратил существование. Спустя два месяца после катастрофы, на Island Records выпустили альбом более не существующей группы и у поклонников был еще один повод оплакать гибель девятнадцатилетнего ударника. Представляю, каково было родителям Мартина видеть альбом, на котором запечатлен живым и невредимым их сын, в окружении товарищей; каково было им слушать «Genesis Hall», быть может, лучшую песню Ричарда Томпсона, вдохновенно исполненную Сэнди Денни...

My father he rides with your sheriffs;
And I know he would never mean harm,
But to see both sides of a quarrel
Is to judge without hate or alarm.

Chorus (after each verse):

Oh, oh, helpless and slow,
And you don't have anywhere to go.
You take away homes from the homeless
And leave them to die in the cold.
The gypsy who begged for your presents –
He will laugh in your face when you're old.

Well, one man he drinks up his whiskey,
Another he drinks up his wine.
And they'll drink till their eyes are red with hate
For those of a different kind.

When the rivers run quicker than trouble
I'll be there at your side in the flood.
It was all I could do to keep myself
From taking revenge on your blood.¹⁰⁸

Кстати, а где была Сэнди Денни во время катастрофы?

Её спасло то, за что все её корили, будто оно губит... Любовь!

В конце 1968 или в самом начале 1969 года Сэнди сошлась с выходцем из далекой Австралии – Тревором Лукасом (Trevor Lukas) и с этого времени старалась пребывать с ним как можно чаще. Высокого роста, крепко сложенный рыжий красавец с «прикантрованным» голосом «под Джона Кэша» отныне будет сопровождать Сэнди повсюду и в конце концов станет её мужем. Но пока Тревор был бас-гитаристом группы the Eclection, часто выступавшей на одной сцене с Fairport Convention. Были они вместе и в Бирмингеме, и после концерта Сэнди решила не возвращаться в Лондон вместе с группой, а остаться с Лукасом. Это её спасло от возможной гибели. Зная, сколь впечатлительной была Сэнди, можно только догадываться о том, как восприняла она известие об автокатастрофе и гибели Мартина Лэмбла. Мы же сейчас оторвемся от Сэнди и Fairport Convention, чтобы обратиться к группе Трево́ра Лукаса the Eclection.

Лукас родился в 1943 году в Австралии, в Мельбурне. Он прибыл в Лондон в 1964 году, будучи женатым, и сразу же окунулся в шумный водоворот свингующего Лондона, со всеми его страстями и соблазнами, и, по свидетельству его друзей, безропотно им отдался,

так что вскоре имел репутацию редкостного ловеласа. В 1966 году Лукас объединился с Элфом Эдвардсом (Alf Edwards) и Сирилом Харлингом (Cyril Harling) и подготовил альбом «Overlander» (Reality, RY 1002). Тревор был завсегдатаем «Les Cousins» и других популярных фолк-клубов, где бывала Сэнди, но, по причине своего недостаточного музыкального веса и авторитета, в то время не был ею замечен. В 1967 году Лукас, вместе с другими музыкантами, создал группу Eclecition.

Все участники группы, за исключением барабанщика Гэрри Конвэя, не были британцами. Главный сочинитель – Джордж Холтгрин (Georg Hultgreen) – родом из Норвегии. Как свидетельствуют источники, он сын некоего знатного выходца из России и финки, поэтому настоящая его фамилия – Каянус (Kajanus). Семья Холтгрина сменила несколько стран, прежде чем оказалась в Канаде. Оттуда Джордж и прибыл в Англию. Из Канады еще один музыкант – гитарист Майкл Роузен (Michael Rosen). Солистка – Киррили Мэйл (Kerrilee Male) – из самой Австралии, где успешно пела в местных рок-группах. Наконец, из Австралии сам Тревор Лукас. Что могли играть рок-музыканты, собравшиеся из разных частей света в Британии, кишачей честолюбивыми талантами?

Они сочиняли и играли с обязательной оглядкой на Калифорнию. Группу причисляли к так называемому «прогрессивному» року и к «психоделии», и, видимо, поэтому Eclecition были замечены продюсерами из Elektra Records... да что там – самим Джеком Хольцманом, который принял их за американцев! В результате в 1968 году появился лонгплей (EKS 74023), до сих пор вызывающий споры и разночтения как у специалистов, так и у любителей рока, а уже одно это означает, что непродолжительное существование Eclecition не было напрасным.

Действительно, прослушивая этот редкий альбом, невозможно определить жанр, в котором творили музыканты, и еще труднее сказать, в каком направлении они вели поиск. Точно то, что опыт Eclecition не менее интересный, чем опыты Fairport Convention. Другое дело, что в Eclecition не оказалось такого мощного локомотива, какой, волей, обстоятельств был у Fairport, имея в виду Сэнди Денни. Зато подбор музыкантов у них был посильнее, что позволяло Eclecition ставить и решать самые амбициозные задачи. В результате ими был мастерски свёрстан грандиозный альбом, и остается только гадать,

почему группа не была тотчас удостоена всеобщего внимания и должного почета. В музыке Ecleption можно опознать и West Coast Sound, и будущих грандов джаз-рока вроде Chicago, и лучшие минуты Moody Blues, и то, что будут называть «симфо-рок», и то, что затем станет «арт-роком», и многое-многое прочее, что музыкантам или группам куда менее талантливым обеспечило популярность, почет и безбедное существование вплоть до наших дней. Все это из тех загадок, ответ на которые дает только время. И вот, спустя три с половиной десятка лет, мы отчасти воздаем должное музыкантам, которые, создав столь впечатляющий альбом, остаются в тени...

В одном из поздних интервью Гэрри Конвэй сообщает, что, несмотря на скромное участие в записи альбома (не сочинил ни одной песни и только в одной пел), Тревор Лукас имел огромное влияние. Более того, Конвэй считает, что в действительности лидером Ecleption был именно Лукас. Мне неизвестно, каковым было звучание группы во время «живых» выступлений. Лишенное оркестровых аранжировок и работы звукоинженера, оно должно было разительно отличаться от студийного. Возможно, Ecleption считали фолк-группой те, кто их слышал «живьем» во время многочисленных и длительных гастролей, к которым обязывала удачная пластинка и обретенная вслед за тем высокая репутация.

Первой такого темпа не выдержала вокалистка Киррили Мэйл. Она покинула группу, вернулась в Австралию и, вроде бы, вообще оставила музыкальное поприще. Вместо нее Лукас пригласил Доррис Хендерсон, темнокожую певицу из Калифорнии, которая, если помните, уже несколько лет выступала в Англии, в том числе в обществе Джона Ренборна¹⁰⁹. Почти весь 1969 год Ecleption выступали с новой вокалисткой, и в злополучный вечер 11 мая, во время совместного с Fairport концерта в бирмингемском клубе «Mother's»¹¹⁰, солисткой была Доррис. Вскоре группа приступила к работе над новым альбомом, по утверждениям музыкантов, несравненно более качественным, чем предыдущий. Но в конце года Ecleption неожиданно развалились. Как было заявлено, «из-за разногласий». Музыканты разбежались кто куда, а Тревор Лукас и Гэри Конвэй составили творческий союз с Сэнди Денни. Впрочем, это произойдет только весной 1970 года, пока же Сэнди и другие файерпортовцы приходили в себя после автокатастрофы.

Мы уже говорили о замечательной фотографии, украсившей обложку альбома «Unhalfbricking». Автором затеи была Сэнди, которая таким образом пыталась добиться от консервативных родителей благосклонного отношения к своим увлечениям музыкой, хотя Нила и Эдну беспокоили не музыкальные, а спиртные и прочие вредные пристрастия дочери. Необычное название – «Unhalfbricking» – также придумала Сэнди. Что касается музыкального содержания альбома, то две её песни – разнотемповая «Autopsy» и «Who Knows Where the Time Goes», которую наконец-то слышали и спели сами файерпортовцы – являются его украшением. Отметим и вокал Сэнди в песне Томпсона «Genesis Hall». Вообще, из восьми песен – в семи солировала Сэнди. «Unhalfbricking» – последний альбом, в котором фигурирует Ян Метьюз: еще в январе, накануне ухода музыканта из группы, он подпевал Сэнди в уже упомянутой дилановской «Percy's Song». Дэйв Свобрик, приглашенный по инициативе Сэнди для записи «A Sailor's Life», участвовал также и в записи песни «Si Tu Dois Partir» (тоже дилановской), которую сама Сэнди спела по-французски¹¹¹. По её настоянию в записи этой песни принял участие и Тревор Лукас. Словом, спустя полгода после прихода в группу, Сэнди в ней доминировала.

Также благодаря ей, музыкантами овладела идея создать альбом, в котором бы весь материал был основан на британском фольклоре, между тем как американизированные песни, пусть они и сочинены Джексон Фрэнком или даже Бобом Диланом, должны отойти в прошлое. И воплотить эту идею станет возможным, поскольку отныне на их стороне – Дэйв Свобрик, знаменитый Своб, одно присутствие которого привлечет внимание всех любителей фолка. В том, что такая затея непременно получится, убеждает ключевая вещь альбома «Unhalfbricking» – одиннадцатиминутная «A Sailor's Life». Наконец-то у Сэнди и её группы всё в порядке, все отлично, даже появился этот долговязый рыжий австралиец, с джентльменскими манерами... И вот в самый разгар карьеры, на пороге будущего счастья, на пике творческой формы – страшная катастрофа, гибель совсем юного участника группы и тяжелые душевные травмы остальных музыкантов...

Повторю, с гибелью Мартина Лэмбла, группа Fairport Convention в своем прежнем виде и качестве перестала существовать.

Джо Бойд во время катастрофы находился в США, где, кроме прочего, готовил участие Fairport Convention в очередном ньюпортском фолк-фестивале. Он также занимался продвижением их альбомов в Америке. Первая часть задуманного – отпала. И хотя Сэнди Денни, Ричард Томпсон и Саймон Никол прилетели к Бойду, их пребывание в США ограничилось символическими презентациями и посещениями культовых мест вроде Fillmore West, которые причиняли лишь дополнительные мучения и вызывали тоску по дому, куда музыканты вернулись довольно скоро.

В то время Сэнди спасала себя сочинением песен (которые, как позже выяснилось, скрывала от коллег), любовью к Тревору Лукасу (с ним она стала жить под одной крышей) и пристрастием к алкоголю. 2 августа Сэнди дала сольный концерт в «Les Cousins», отчасти возвративший её к жизни. В том же месяце Сэнди, Эшли Хатчингс, Ричард Томпсон и Саймон Никол встретились и, после серьезного разговора, решили возобновить выступления. Отныне Дэйв Свобрик становится полноправным членом Fairport Convention, и тогда же в группу принимается барабанщик Дейв Мэттакс. Его нашли по объявлению в журнале Melody Maker.

20 сентября 1969 года группа выступила с концертом в Плимуте, а спустя четыре дня – в престижном Royal Festival Hall. Последнее выступление, прошедшее с аншлагом, означало возрождение Fairport Convention. Материал, который они представили публике, оказался жестким сплавом британского фолка и рока и разительно отличался от всего того, что делали музыканты раньше. На концерте в Зале Фестивалей присутствовала вся британская фолк-элита, включая Берта Ллойда. К радости музыкантов, один из патриархов Фолк-Возрождения высоко отозвался о направлении, в котором двигались Fairport Convention, поощрив таким образом их дальнейший поиск. В течение нескольких недель музыканты совершенствовали и обкатывали материал, после чего – с 16 октября по 1 ноября – провели на Sound Techniques семь сессий для ключевого альбома – «Lieve & Lief». В самом конце года пластинка появилась на прилавках.

«Lieve & Lief» – веха в рок-музыке. Молодое поколение любителей рока, да и сами рок-музыканты поняли, что традиционная британская песня – а не только американизированные стандарты – может стать материалом для рок-аранжировок не менее интересных и самобытных, чем те, которыми британские блюз-роковые гитаристы

наводнили страну, эксплуатируя творения черных блюзменов. Именно после этого альбома в Британии появилось множество групп и музыкантов, которые пошли по стопам Fairport Convention. Самую группу, наконец, признали. Из разряда начинающих и многообещающих они превратились в лидеров жанра, в новаторов и удачливых экспериментаторов, а то, что их опыт зиждется на родных корнях, придавало им вес и уважение даже со стороны тех, кому рок-музыка была чуждой. Сэнди Денни стала настоящей звездой, желанной и обожаемой повсюду, где только появлялась, она была принята критикой, коллегами, что уж говорить о поклонниках, которые множились день ото дня по мере продвижения альбома «Liege & Lief» по городам и странам... Все это произошло всего через каких-то полгода после катастрофы, казалось, похоронившей вместе с Мартином Лэмблом все надежды на достижение честлюбивых замыслов Сэнди и её коллег по Fairport Convention.

«Liege & Lief» отличается от всего того, что до сих пор создали Fairport, причем не только материалом, который музыканты тщательно подбирали, просматривая старые сборники и журналы из библиотеки Ральфа Вона Вильямса в Доме Сесила Шарпа и прослушивая редчайшие пластинки из его бесценной фонотеки¹¹².

С первых мгновений альбома перед нами предстает, по сути, совсем иная группа. Это уже не сентиментальные мальчики, ведомые многоопытной (двадцатидвухлетней!) леди. Новый барабанщик, Дэйв Мэттакс, сразу дал понять, что пришел в группу играть то, что лучше всего умеет, – рок, а если при этом кто-то станет играть фолк, он возражать не будет. Поскольку выдвинулись ударные – от них не могла отстать и бас-гитара Эшли Хатчингса. Так в Fairport Convention появилась жёсткая ритм-секция, которая подчинила и «потащила» за собой всё остальное, включая вокал Сэнди. Наконец-то её голос дождался достойной (философы бы сказали «адекватной») поддержки, и первая же вещь – «Come All Ye» – лучше всего это демонстрирует, между тем как третья – «Matty Groves» – подтверждает. Последняя взята из Собрания Профессора Чайлда, и, благодаря прекрасной аранжировке, которую Свобрик отчасти заимствовал у Мартина Карти (песня «Seven Yellow Gipsies»)¹¹³, она позволила музыкантам раскрыть свои технические возможности, что называется «разгуляться». Отныне «Matty Groves» – визитная карточка группы, и Fairport Convention во

все времена и эпохи будут с охотой представлять её во время «живых» концертов, к радости своих взрослеющих (теперь уже седых) поклонников... Между этими динамичными хитами музыканты и продюсер решили разместить многозначительную версию народной песни «Reynardine», которую в 1964 году исполняли Ширли Коллинз и Дэйви Грэм. В книге Клинтона Хейлина приводятся выдержки из интервью Свобрика, в котором тот признается, что версию «Reynardine» он придумал вместе с Бертом Дженшем. В сравнении с грэмовской, эта версия упрощена, ей приданы более свободные и модные «пространственные» (психоделические) формы, в которых не без наслаждения купается голос Сэнди. «Reynardine» была записана 22 октября, а уже на следующей сессии – 29 октября – музыканты записали шестиминутную «The Quiet Joys Of Brotherhood» на слова Дика Фарины (Dick Farina)¹¹⁴. В этой песне воплощены те идеи, которые зародились у Fairport Convention во время работы над «A Sailor's Life», и отразились в трактовке «Reynardine». Увы, включить эту потрясающую композицию, сотканную смычком Свобрика и виртуозным голосом Сэнди, даже в столь новаторский альбом, каким был «Liege & Lief», они не решились¹¹⁵. Еще одна песня – «The Deserter» – также предложена Дэйвом Свобриком: ему её показал знаменитый рыжебородый дублинец Люк Келли (Luke Kelly). Инструментальная композиция (medley), собранная из четырех народных танцевальных мелодий, продолжила праздник, начатый «Matty Groves», и заглавную роль в ней также играет скрипка Своба.

Одна из самых прекрасных баллад всех времен – «Willi O'Winsbury» – трансформировалась, благодаря Ричарду Томпсону, в «Farewell, Farewell». На мой взгляд, лучший образец исполнения этой баллады представил Энди Ирвайн (Endy Irvine) из Sweeney's Men¹¹⁶. Им и был вдохновлен Эшли Хатчингс, настоявший на включении баллады в альбом «Liege & Lief». Сэнди поет здорово, поскольку иначе не умеет, но, мне кажется, чрезмерный инструментал скрадывает её голос. К тому же гораздо больше чувства Сэнди вкладывает в свои песни или коллег по Fairport. Можно сравнить, например, как она поет «Crazy Man Michael» Томпсона и Свобрика, завершающую альбом «Liege & Lief».

Странная, несчастливая, несчастная группа – Fairport Convention! Не успела их триумфальная пластинка дойти до прилавка лондонских

магазинов, как группа буквально развалилась. Поклонники Fairport уже привыкли к тому, что каждый очередной их альбом выходит вслед за тем, как в группе происходят радикальные изменения, после чего коллектив в своем прежнем виде уже не существует; так что выход нового альбома для остальных участников становится делом позавчерашним. Не то чтобы каждый их альбом устаревал еще до выхода: всякий творческий продукт – это фиксация прошедшего. Но в данном случае мы имеем дело с парадоксальным явлением: каждый вышедший альбом заставлял музыкантов уже в совершенно новой среде, зачастую с прежней никак не связанной, отчего до собственного произведения, пусть и удачного, им не было никакого дела.

Существуют разные версии ухода из группы Сэнди Денни и Эшли Хатчингса. Все они основаны на высказываниях музыкантов и их продюсера Джо Бойда, на более поздних воспоминаниях и свидетельствах друзей и поклонников группы, а также на догадках исследователей и биографов. Хотя версии разнятся, все они отчасти верны. Так называемая «официальная» версия ухода сразу двух лидеров Fairport Convention заключалась в их разном подходе к самой концепции использования традиционного материала. Эшли настаивал на том, что группа должна и в дальнейшем идти по пути, на который вступили Fairport, сотворив «Liege & Lief», в то время как Сэнди Денни считала данный альбом единоразовым проектом, идею которого в дальнейшем эксплуатировать не стоит. Логика в этом есть, потому что Сэнди, в отличие от Эшли, сама сочиняла песни, и до сих пор это был лучший материал группы. Впрочем, в фактическом распаде Fairport Convention скрыты причины и более существенные.

До сознания музыкантов только спустя полгода стал доходить подлинный масштаб трагедии, случившейся в мае. Утонченная (или даже болезненная) психика двух лидеров группы – Сэнди и Эшли – только к концу года стала давать сбои, выражавшиеся в странных поступках. Например, Сэнди патологически боялась путешествовать в автомобиле, тем более – в самолете. Вынужденные полеты в Америку, а затем в Данию превращались для неё и окружающих в сущий ад, так как Сэнди заглушала страх алкоголем. В итоге, к концу 1969 года, она стала едва ли не алкоголичкой. У неё часто бывали депрессии, отражавшиеся на качестве выступления. Джо Бойд был недостаточно тверд и последователен, чтобы навести дисциплину, а с музыкантами из группы Сэнди запросто справлялась, так как все они понимали, что

без Сэнди – не много значат. То, что с восторгом открывал для себя Хатчингс, роясь в библиотеке Возна Вильямса, и затем предлагал к репертуару, Сэнди уже пела в клубах лет пять назад. Думаю, если бы не приход в Fairport Convention Свобрика, «заразившего» всех новыми идеями, Сэнди покинула бы группу гораздо раньше.

И все же была главная причина её ухода из Fairport Convention. Та самая, что удержала Сэнди от роковой поездки в ночь на 12 мая: любовь к Тревору Лукасу. Возможно, эта страсть могла бы и не привести к уходу Сэнди из группы, а, наоборот, способствовала бы её дальнейшему утверждению в составе Fairport. Но Тревор сам был музыкантом, участником другой группы. Так почему бы им не петь рядом? Почему бы ей не сочинять песни для него и рядом с ним?

Хейлин Клинтон приводит высказывание Ричарда Томпсона, где тот вспоминает, как однажды, после концерта в Ньюкасле, он и его коллеги по Fairport Convention услышали голос Сэнди из соседней примерной. Оказалось, в присутствии Тревора Лукаса и других участников Eclection, Сэнди пела свою новую песню, причем Тревор Лукас подыгрывал ей на басу. И Ричард отметил, что это был довольно сыгранный дуэт. Не удивительно, ведь они жили под одной крышей... Вот обстоятельство, которое стало главной причиной ухода Сэнди из Fairport Convention! Заметим, что во многом по той же причине развалились и Eclection.

Так, в конце 1969 года взаимная любовь ключевых музыкантов привела к фактическому разрушению двух групп. Но если Eclection перестали существовать вовсе, то Fairport Convention, поддержанные энтузиазмом Дэйва Свобрика и славой, добытой Сэнди, продолжили свою творческую жизнь. Эшли Хатчингсу, с его апломбом, к тому же утомленному бесконечными эскападами Сэнди и коллизиями, случавшимися с группой, ничего не оставалось, как покинуть Fairport Convention и заняться новым проектом. Таким образом Дэйв Свобрик, принятый в состав Fairport всего пять месяцев назад, стал фактическим лидером группы.

На место Хатчингса Своб пригласил своего старого бирмингемского приятеля Дейва Пегга (Dave Pegg), с которым они играли еще в фолк-группе Яна Кемпбелла. Как бас-гитарист и знаток фольклора, Пег был образованнее Эшли. Он усилил качество инструментала, но с уходом Сэнди в распоряжении Fairport Convention остались только хилое многоголосие, активная ритм-секция, скрипка

Свобрика да вековое наследие британского фольклора, к которому энергично подступились музыканты. Они принялись оживлять это наследство и в своем первом альбоме без Сэнди – «Full House» (Island, ILPS 9130) – отчасти с этим справились.

В сентябре 1970 года группа побывала на гастролях в США. Спустя шесть лет на основе выступлений в лос-анджелесском клубе «Troubadour» был издан диск «Live At the L.A. Troubadour» (1976, Island, HELP 28), дающий понятие о том, что представляли собой Fairport Convention без Сэнди Денни. А вскоре после тура группу покинул и Ричард Томпсон, оставив Саймона Никола единственным из оригинального состава.

В семидесятые годы у Fairport Convention вышли еще несколько альбомов: в 1971 году сразу два – «Angel Delight» (Island, ILPS 9162) и «Babbacombe Lee» (Island, ILPS 9176); затем, после двухгодичного перерыва, ухода Саймона Никола и прихода Тревора Лукаса и Гэрри Донахью, был записан альбом «Rose» (1973, Island, ILPS 9208), на одном из треков которого на подпевках присутствует Сэнди Денни; в том же году вышел альбом «Nine» (1973, Island, ILPS 9246), записанный в том же составе, только Лукас стал еще и продюсером. В январе-феврале 1974 года Тревор Лукас организовал выступления группы на своей родине, в Австралии, а также в США и в Скандинавии. С группой (правильнее сказать с Лукасом) ездила и Сэнди. Результатом тура стала «живая» пластинка «Live Convention» (Island, ILPS 9285). В 1975 году, вместе с Сэнди, Fairport Convention записали альбом «Rising For The Moon» (Island, ILPS 9313). Все перечисленные издания мы не рассматриваем не только потому, что семидесятые годы выходят за рамки нашего повествования, но и потому, что музыкальный материал, выданный нашими героями, мало того заслуживает, хотя отдельные песни, вроде «Sloth» или «One More Chance» (1975), совсем не плохи¹¹⁷.

В последующие годы Fairport Convention превратились в своеобразный брэнд, под которым время от времени собирались самые разные музыканты. Они забавлялись сами и тешили публику, состоящую в основном из их сидящих поклонников, вроде того аэропортовского служащего, со встречи с которым начинается очерк о группе. Fairport и до сих пор выступают и издают компакт-диски. Ухоженные и холеные, они обязательно поют «Matty Groves». Это то

блаженное состояние, о котором кто-то очень верно заметил: «Жизнь после жизни»...

Chorus (after each verse):

Just a roll, just a roll,
Just a roll on your drum.
Just a roll, just a roll,
And the war has begun.

Now the right thing's the wrong thing,
No more excuses to come.
Just one step at a time -
And the war has begun.

She's run away, she's run away,
And she ran so bitterly.
Now, call to your colours, friend,
Don't you call to me.

Don't you cry, don't you cry,
Don't you cry upon the sea.
Don't you cry, don't you cry
For your lady and me¹¹⁸.

Теперь вернемся к Сэнди Денни и к тому времени, когда она оставила преуспевающий Fairport Convention, чтобы быть рядом с Тревором Лукасом.

2 ноября 1969 года, то есть на следующий день после окончания звукозаписывающих сессий для альбома «Liege & Lief», Fairport Convention вновь выступали в бирмингемском клубе «Mother's». Воспоминания о катастрофе, случившейся всего за полгода до того, вызвали у Сэнди очередную депрессию. Вслед за тем, к ужасу Джо Бойда и остальных участников группы, она отказалась от полета в Данию для участия в местном телешоу. После серьезного разговора её все-таки убедили прибыть в Копенгаген, но физическое и душевное состояние певицы было таковым, что все поняли: Сэнди в группе не останется. Более-менее спокойно она чувствовала себя только рядом с Тревором Лукасом.

В декабре Сэнди выступала в «Les Cousins» со своими старыми хитами, а уже в январе репетировала новые песни – «The Pond and the

Stream», «The Sea», «Winter Winds» – с новой группой, у которой даже появилось название – the Tiger's Eye.

В состав вновь созданной группы, кроме Сэнди Денни и Тревора Лукаса, вошли бывший барабанщик Eclection Гэрри Конвэй и два музыканта из группы the Poet and the One Man Band – гитарист Альберт Ли (Albert Lee) и басист Пат Дональдсон. Спустя месяц Альберта сменил Джерри Донахью, а группа стала называться Fotheringay, по имени одной из самых известных песен Сэнди. Название должно было подать сигнал многочисленным поклонникам Сэнди, где именно следует её искать.

В марте 1970 года Fotheringay совершили турне по городам Англии, которое увенчалось триумфальным выступлением в Royal Festival Hall. То, что музыкантам удалось столь быстро освоить репертуар, сыграть и уверенно выступить на публике, доказывает, что Сэнди и Тревор готовились к совместным выступлениям давно. Вот почему Сэнди, доверяя свои новые песни Лукасу, тщательно скрывала их от коллег по Fairport Convention. По той же причине Ричард Томпсон так удивился сыгранности пары Сэнди-Тревор, когда нечаянно услышал их репетицию через закрытую дверь.

Можно ли такое поведение поставить Сэнди в вину?

Если да, то только отчасти.

Во-первых, Сэнди Денни всегда стояла особняком от остальных участников Fairport, и это было общеизвестно. Она была самостоятельной и самодостаточной, проявила себя еще до участия в группе и всегда оставляла за собой право заняться сольной карьерой. Даже пребывая в составе Fairport Convention, она выступала с сольными концертами в различных фолк-клубах. Во-вторых, музыкальные критики и издатели не без основания считали, что коллеги Сэнди по Fairport Convention, исключая разве что Ричарда Томпсона, не дотягивают до её уровня. Так считали и многие поклонники группы. В этом союзе музыкантам приходилось тянуться до уровня Сэнди, между тем как сама она должна была «тормозить», иначе бы Fairport Convention превратились в группу сопровождения классной певицы. Для поддержания «равновесия» в альбом «Liege & Lief», который поначалу замышлялся как двойной, не были включены некоторые из уже готовых песен, включая «The Quiet Joys Of Brotherhood», с великолепным вокалом Сэнди. (Записаны одиннадцать треков, а вошли восемь.) Это вовсе её не радовало. Наконец, был

Тревор Лукас, в котором Сэнди нашла не только своего любимого, но и музыканта, рядом с которым ей хотелось петь.

Да, отчасти их любовь разрушила Fairport, но она же породила такую прекрасную группу, как Fotheringay! Для этой действительно «своей» группы, Сэнди и писала песни летом и осенью 1969 года, тщательно оберегая их от всякого уха... Кроме Тревора Лукаса!

Проблемы возникли с продюсером. Джо Бойд был в ужасе от поведения Сэнди Денни, но терпел, так как она и Fairport были главной надеждой Witchseason Productions. Бойд предпринимал немалые усилия, чтобы продвинуть группу в США, потому что только освоение американского рынка принесло бы его фирме финансовый успех. Бойд сотрудничал с компанией A & M, где Сэнди ценилась особенно высоко. Руководители A & M готовы были издавать кого угодно и сколько угодно, лишь бы среди них была Сэнди Денни, а еще лучше – чтобы певица была одна. Они были согласны дать любой аванс, чтобы подписать контракт на её сольные альбомы. Джо Бойд также был противником создания новой группы и советовал Сэнди воспользоваться возникшей свободой, чтобы записать сольный альбом. Однако Сэнди хотела петь и играть в составе группы, желала видеть рядом с собой не подыгрывающих, а равноправных музыкантов, причем чтобы среди них обязательно был Тревор Лукас. Скрепя сердце Джо Бойд был вынужден принять все условия Сэнди и согласился на участие в судьбе Fotheringay. Возможно, на него произвело впечатление выступление группы в Королевском Зале Фестивалей. Так или иначе, в июне 1970 года вышел один из наиболее изысканных альбомов фолк-рока – «Fotheringay» (Island, ILPS 9125)¹¹⁹.

My friend I know you've suffered,
Although you are still young.
Why was it you who'd not take help
From anyone?

Oh it's true, it's very true, he said,
Some hard times I have known,
But I have always overcome them
On my own.

Oh the pearls that you hold in your hand
They are beautiful to see,
But you show them not to anyone,
Not even me.

For you are like the others, he said.
I never can be sure
That you wish just to see the pearls
And nothing more.

Why can you not see reason?
Our lives they are not long.
Why can you take no time
To tell us all we're wrong?

My tune it does not change, he said,
And neither does your song,
And words I use them rarely
When I'm all alone.¹²⁰

Сэнди Денни была настоящей королевой Fotheringay, только, в отличие от несчастной Марии Стюарт, не она, а музыканты были у нее в плену. Сэнди подарила нам сразу четыре новые песни – «Nothing More», «The Sea», «Winter Winds» и «The Pond and the Stream». Все они – безусловные шедевры и отличаются от остальных песен альбома столь же разительно, сколь в свое время отличались работы Сэнди от репертуара всех тех групп, в составе которых она выступала. Только теперь рядом с нею был Тревор Лукас и еще несколько классных музыкантов, всецело подчиненных её идеям, могущих достойно и качественно их воплотить. Эти идеи были несколько иными, чем те, которые представлены в альбоме «Liege and Lief», – синтез британского фольклора с жестким роком. Больше, чем фольклор, больше, чем все на свете, Сэнди прельщало собственное сочинительство. А сочиняла Сэнди грустные, печальные, лирические песни, наполненные волнующей страстью, тоской по пережитому и выстраданному. Она к тому же понимала, что эпоха Фолк-Возрождения уже закончилась, как завершилась и эпоха рока. Славные времена ушли, оставив после себя толпы последователей, продолжателей, эпигонов и просто опоздавших, которые, при

активном содействии удачливых дельцов, старались делать вид, будто все осталось по-прежнему, убеждая в том же подрастающие поколения. Перед Сэнди все очевиднее вставал вопрос: «Как обрести новое звучание в рамках неотвратимых перемен?»

С наступлением семидесятых этот вопрос буквально навис над счастливым поколением рок-музыкантов шестидесятых, и не каждому оказалось под силу на него ответить, притом что, отвечая на этот вопрос, необходимо было остаться самим собой. Вчерашние подростки, бряцавшие на гитарах ради забавы или моды, неожиданно завоевали мир и в одночасье оказались взрослыми, навсегда потеряв беспечность юности. Многие из них стали богатыми, знаменитыми, респектабельными, объектом пристального внимания прессы, менеджеров, политиков, проходимцев, красивейших и опаснейших женщин. Их образ жизни заслонил собою саму музыку, которой они еще вчера служили. При этом от них требовали только одного – продолжения того, что на самом деле уже закончилось. Для подобного компромисса нужно немного: идти в ногу с теми, кто готов платить за твой вчерашний успех. То есть идти в ногу с кем бы то ни было! С кем попало! Проблемой было то, что эта «незначительная уступка» требовалась от тех, кто еще вчера сам вел всех за собой. Дилеммы быть не могло. Тот, кто уступил, пошел на компромисс, – продолжил и развил успех, стал еще более знаменитым, еще более богатым и респектабельным. Того, кто нашел в себе силы послать всех к черту и остаться самим собой, – ждало забвение, нужда и одиночество. Увы, не всякий, кто совершил этот житейский подвиг, смог не пропасть.

18 сентября 1970 года, за день до того как журнал Melody Maker объявил Сэнди Денни лучшей рок-певицей года (Top Female Singer), в Лондоне, при странных обстоятельствах, умер Джими Хендрикс. А спустя две недели, 4 октября, в одном из отелей Голливуда нашли мертвой Дженис Джоплин. Оба музыканта были кумирами Сэнди...

Пройдя за три года путь от безвестной и подающей надежды фолк-певицы до признанной звезды рока, Сэнди оказалась в среде, совершенно отличной от той, что окружала ее в кафе «Troubadour» или в клубе «Les Cousins». Теперь её фотографии красовались рядом с фото солиста Led Zeppelin Роберта Планта, которого в том же году признали лучшим вокалом среди мужчин. Кстати, Планта и Джими Пейдж были поклонниками Сэнди и во время работы над четвертым альбомом LZ, в феврале 1971 года, пригласили её для участия в записи

«The Battle of Evermore», одной из своих самых потрясающих песен. К этому времени Fotheringay уже не существовали, и есть подозрения, что «освободившуюся» Сэнди хотели привлечь к участию в знаменитой хард-роковой группе...

Причины распада Fotheringay, которым предрекали успешное будущее, вряд ли будут выяснены, хотя Клинтон Хейлин отвел исследованиям этих причин немало места в своей книге. Это и финансовые трудности Witchseason, которую Джо Бойд в конце концов был вынужден продать, и сомнения продюсера относительно продажи альбомов, и провальное выступление Fotheringay в Royal Albert Hall 2 октября¹²¹, и раздражение, которое вызывал у Бойда Тревор Лукас, имевший чрезмерное влияние на Сэнди, и заманчивое предложение Бойду вернуться в США, чтобы занять высокий пост в компании Warner Brothers, и многое другое, что привело к роспуску группы в разгар работы над вторым альбомом.

Джо Бойд был яростным поклонником Сэнди Денни, считал её великой певицей, убеждал заняться сольной карьерой, находя партнеров Сэнди неспособными высветить подлинный талант певицы и композитора. Не исключено, что Бойд утвердился в своем мнении после того, как до его слуха дошла изданная на Saga Records пластинка «Sandy Denny», записанная еще в 1967 году. В любом случае, Бойд постарался сделать все, чтобы Сэнди распустила Fotheringay и сосредоточилась на сольной карьере. С чувством выполненного долга, имея беспримерные заслуги перед британским и мировым рок-движением, он покинул Лондон. Для Сэнди, в который раз, началась новая жизнь...

Winter winds they do blow cold,
The time of year, it is chosen.
Now the frost and fire,
And now the sea is frozen.

He, who sleeps, he does not see
The coming of the seasons,
The filling of a dream
Without a time to reason.

When she walked through evil
O'er the paths of broken illusions,
Carefully now she lives,
For she has mended her confusion.¹²²

Как это ни странно, в этой «новой жизни» Сэнди была окружена своими старыми друзьями и приятелями. Рядом были Тревор Лукас, Ричард и Линда Томпсоны, Дэйв Свобрик и все те музыканты, с которыми Сэнди была на сцене последние годы. Не было только того, кто так настойчиво советовал ей остаться одной, – Джо Бойда. Зато теперь её продюсером стал Тревор Лукас. Под его началом в 1971-1973 годах были изданы альбомы «The North Star Grassman and the Ravens» (Island, ILPS 9165), «Sandy» (Island, ISLP 9207) и «Like An Old Fashioned Waltz» (Island, ISLP 9258). К этим изданиям следует добавить вышедший на Hallmark её совместный со Strawbs альбом, записанный еще в 1967 году в Копенгагене, и две пластинки, по старой памяти записанные в составе Fairport Convention, – «Live Convention» и «Rising For The Moon».

В 1973 году в жизни Сэнди произошло еще одно событие. Она и Тревор Лукас официально поженились. Сэнди наконец могла заняться строительством семьи и организацией своего быта. Они поселились в небольшом городке Байфилд (Byfield), графство Нортхэмптоншир, в частном доме. 12 июля 1977 года сбылась мечта Сэнди: у неё родилась дочь Джорджия.

Музыку Сэнди также не забросила. Она продолжала писать, пытаясь идти в ногу со временем. В 1977 году у нее вышел еще один соло-альбом – «Rendezvous» (Island, ILPS 9433). В ноябре того же года, после двухгодичного перерыва, Сэнди возобновила концертную деятельность, проехав по одиннадцати городам, включая Эдинбург (Сэнди выступала в знаменитом Usher Hall), Глазго, Манчестер, Бирмингем, Оксфорд, Кардифф, Бристоль... Завершился тур 27 ноября выступлением в лондонском the Royalty Theatre. С нею на сцене были Дэйв Мэттакс, Пат Дональдсон, Тревор Лукас, а также Фил Палмер (Phil Palmer), Роб Хендри (Rob Hendry) и Пит Вилшир (Pete Wilshire). Сэнди играла на фортепиано, акустической гитаре и, конечно, пела свои песни – «North Star Grassman and the Ravens», «The Sea», «Gold Dust», «John the Gun», «I'm A Dreamer», «No More Sad Refrains», «The Lady»... Сэнди спела также песню своего друга Ричарда Томпсона

«For Shame of Doing Wrong» и «Tomorrow It'll Take A Long Time» – Дилана, любовь к которому пронесла буквально через всю жизнь.

Марсель Родд, шеф Saga Records, лейбла, на котором были изданы самые первые выступления Сэнди, решил издать заключительный концерт тура, для чего заказал треки, записанные в the Royalty Theatre. Однако регистрация, которую сделал Джон Вуд, оказалась на редкость неудачной. Не выглядела убедительной и сама певица. В итоге Родд отказался от издания пластинки, и на долгие годы треки этого концерта были недоступны. Тревор Лукас, который был категорическим противником их публикации, только в 1985 году включил одну из песен – «The Lady» – в «коробку» «Who Knows Where The Time Goes?». Полностью концерт был издан на CD только в 1998 году – «Sandy Denny: Gold Dust – Live At The Royalty».

Это издание – последняя запись певицы. Спустя пять месяцев, 17 апреля 1978 года, Сэнди была найдена без сознания в доме у друзей. (Вроде бы она упала с лестницы и ударилась головой.) Сэнди поместили в госпиталь, где врачи тщетно боролись за ее жизнь. 21 апреля 1978 года Сэнди Денни умерла, не приходя в сознание. Такова официальная версия, которая множится, переходя из одного биографического очерка в другой.

Клинтон Хейлин, как и подобает настоящему биографу, тщательно расследовал обстоятельства смерти Сэнди Денни. Он проследил последние месяцы, недели и дни певицы, опросив её друзей, знакомых, родственников – словом, всех тех, с кем общалась Сэнди в свои последние часы. Читать эти страницы без боли и досады невозможно, а поклонников Сэнди должно охватывать горькое разочарование... нет, не в певице, а во всех тех и во всём том, что окружало её в те, как оказалось, роковые дни. Как тут не вспомнить страшную судьбу бывшего друга Сэнди – Джексона Кери Франка, который в то же самое время, только по другую сторону Атлантики, сходил с ума от нищеты, безысходности и одиночества! Только Франк был действительно одинок, все считали его давно умершим, в то время как вокруг Сэнди крутился рой товарищей, друзей, поклонников, родственников...

Какое из этих двух «одиночеств» страшнее? Какое горше?

Со времени концерта в the Royalty Theatre и до самой своей гибели перед нами предстает мечущаяся, страдающая, а главное – страшно одинокая душа. В своих тщетных попытках обратить на себя

хоть какое-то внимание родных, друзей, знакомых, Сэнди выглядит безумной и потерянной, а безуспешность этих попыток, вызывающих даже у её семьи лишь раздражение, если не хуже, – приводит её к еще большей безысходности. Алкоголь заглушает отчаяние, но усугубляет общее состояние Сэнди. Ситуация выглядит еще более ужасной оттого, что на руках у Сэнди – грудной ребенок. В конце марта она приезжает из своей деревни в гости к родителям и там, оступившись, падает, при этом страшно ударяется головой. Была ли в это время у нее на руках Джорджия? По всей вероятности – да. И именно поэтому Сэнди не могла подстраховаться. Вместо того чтобы немедленно вызвать «скорую помощь», Нил и Эдна лишь в очередной раз упрекнули дочь в пьянстве и неспособности быть достойной матерью своему ребенку. Между тем, как показало ближайшее будущее, травма, полученная Сэнди, не была простым ушибом... 1 апреля 1978 года она выступала в местечке Бэнбури (Banbury), неподалеку от своего дома. Это было её последнее выступление, и о том, каким оно было, судить мы не можем, так как записи хотя бы одной песни - не существует. Все это время её мучила страшная головная боль, от которой Сэнди лечилась только сильнейшими обезболивающими таблетками да алкоголем. Спустя несколько дней Сэнди была на дне рождения Свобрика, и Дэйв вспоминает, что Сэнди жаловалась ему на головную боль и даже демонстрировала рану, на которую, впрочем, никто не обратил должного внимания... В это время Тревор Лукас, обнаружив свою полную неспособность положить конец бесконечному пьянству и душевной невменяемости жены, решает спасти дочь и себя самого: он забирает Джорджию и вылетает в Австралию, якобы показать внучку своим родителям. На самом деле у него было твердое решение никогда больше не возвращаться... Между тем Сэнди продолжает мучиться от страшных головных болей. 14 апреля она приезжает к своим друзьям, живущим неподалеку, и остается у них на выходные. Все это время она страдает, заглушая боль лекарствами и алкоголем. Ее подруга – Миранда Уард (Miranda Ward) – в воскресенье отправляется к доктору и говорит о проблемах Сэнди. Тот посоветовал пойти на следующий день прямо к хирургу. Однако вместо того чтобы утром отправить Сэнди в больницу, Миранда идет на работу. Там, от внезапно пришедшей матери, она узнает, что Сэнди лежит в доме на полу. Как оказалось, оставшись одна в доме, Сэнди потеряла сознание. В таком состоянии её застали

только днем и, бесчувственную, отвезли в больницу, где врачи пытались её спасти. Сэнди пролежала в коме несколько дней: ждали прибытия Тревора из Мельбурна, а брата Дэвида – из США. По решению родственников аппарат жизнеобеспечения был отключен в восемь часов вечера 21 апреля 1978 года. Спустя два часа Джон Пил сообщил по Radio One о смерти Сэнди Денни. Еще через шесть дней её похоронили на кладбище в Патни...

Тревор Лукас с дочерью Джорджией проживали все последующие годы в Австралии.

4 февраля 1989 года, спустя неделю после того как у Тревора взяли интервью для австралийского журнала о жизни Сэнди Денни, он умер от разрыва сердца. Джорджия и по сей день проживает в Австралии, у нее есть дети – внуки Сэнди Денни, правнуки Нила и Эдны, праправнуки миссис Мэри Смит МакЛин...

* * *

Осенью 2002 года, впервые оказавшись в Лондоне, я направился на кладбище в район Патни (Putney Vale Cemetery), чтобы отыскать могилу Сэнди. Это огромное, ухоженное и даже роскошное (если в данном случае применительно такое слово) место упокоения, находящееся в юго-восточной части Большого Лондона. Открыто кладбище в 1891 году, и с тех пор здесь нашли последний приют около ста пятидесяти тысяч человек, девяносто тысяч из которых – кремированы. Среди наиболее знаменитых усопших – премьер-министр Временного Правительства России Александр Фёдорович Керенский (1881-1970).

В конторе я попросил помочь с поиском, и мне дали план кладбища, несколько рекламных проспектов, а также список знаменитостей, похороненных на Putney Vale Cemetery, среди которых я сразу же нашел имя Сэнди Денни. Никто из нынешних работников в то время на кладбище не работал и потому рассказать о деталях похорон Сэнди не может. Зато мне принесли книгу, в которой зарегистрированы все погребения, совершенные в уже далеком 1978 году. В огромной казенной книге – Register of Burials In the Putney Vale Cemetery № 13 – на странице 144, в графе под номером 43701 произведена запись о том, что Александра Элен МакЛин Лукас, проживавшая по адресу 41 the Twistle, Byefield, Northwich, была

похоронена на кладбище 27 апреля. Были в графе и еще какие-то цифры и пометки (все они написаны «от руки»), но, в волнении, я не догадался спросить, что они обозначают, а лишь попросил показать мне место захоронения Сэнди. Кладбищенский работник - Питер Татт (Peter W. Tutt), – прочувствовавшись моим неподдельным интересом к певице (поначалу он думал, будто я приехал к Керенскому), подвез меня на казенном авто непосредственно к могиле Сэнди...

Скромное, не отличающееся от других надгробие, на котором установлена небольшая плита. Прямо за могилой, словно вырастает из нее, – огромный ветвистый клён, опавшими желто-красными листьями которого усыпано надгробие. Этот клён – могучий и безмолвный охранитель покоя Сэнди Денни...

Что же все-таки ее убило?

Трудный, неуступчивый и бескомпромиссный характер, перешедший по наследству от бабушки? Недостаточное, или даже полное непонимание родителями, у которых было свое представление о жизни? Неразделенная любовь к мужчинам – Джексону Франку и Тревору Лукасу, – которым Сэнди отдавала свое сердце? Усталость от десятилетнего марафона, когда приходилось ежедневно доказывать, что способна быть первой и лучшей? Пристрастие к алкоголю или даже к кокаину, дружба с отвязными типами вроде пресловутого Кита Муна (Keith Moon), барабанщика из группы the Who?¹²³ А может, ее убила новая, более прагматичная и циничная эпоха, в которой не оставалось места тем, кто все еще жил иллюзиями шестидесятых? Или отказ фирмы Island издавать её альбомы, её(!), которую не единожды признавали лучшей певицей британского рока, принесшей этой фирме огромные прибыли? Но может, ее убило отношение Трево́ра Лукаса, видевшего в ней не жену и не мать своего ребенка, а, прежде всего, партнера по бизнесу – певицу, должную успеть заработать, пока еще не совсем пропал голос? Или виноваты её повзрослевшие друзья и подруги, ушедшие с головой в частную жизнь, занявшиеся своими семьями и оставившие Сэнди в одиночестве? Но может, всему виной ее собственная неспособность к «нормальной» семейной жизни, к тому, что называется «человеческое счастье», с его домашней суетой, походами в гости и бытовыми проблемами? Может, она так и не оправилась от трудных родов, с применением кесарева сечения и страхом потерять собственную жизнь, чтобы дать жизнь ребенку? Вопросы, вопросы, вопросы...

Нам, смертным, очень непросто жить рядом с людьми, наделенными даром Божиим. Нам случается терпеть их бесконечные жалобы, капризы, стенания, выслушивать претензии... Мы вынуждены закрывать глаза на их странные поступки, на их выкрутасы, на отнюдь не детские шалости, а то и вовсе безобразные выходки, после которых мы однажды задаемся вопросом: «Почему они себе такое позволяют?» Вслед за тем – мы отворачиваемся от них, избегаем встреч, тем более участия в их судьбе, хотя наше собственное пребывание на этой земле оказалось небесмысленным только благодаря тому, что рядом с нами жил и творил талант. Что нам до того, что талантливый человек, не говоря о гении, гораздо больше (несоизмеримо больше!) отдает, чем берёт взамен... Мы наслаждаемся и будем впредь наслаждаться песнями, которые подарила нам Сэнди, взамен же – ей необходимо было лишь участие в самый трудный момент жизни: телефонный звонок, душевный разговор, помощь в быту... Ведь у того, кто призван отдавать и делиться, уже не остается сил сопротивляться обыденности, в которой мы, смертные, чувствуем себя как рыба в воде. И, говоря о том, что нам трудно, или даже невыносимо жить рядом с талантом, часто ли задаемся мы вопросом: «А каково ему быть и жить рядом с нами? Каково ему терпеть нас таких, какие мы есть?» Где были бы сейчас все эти файерпортовцы, фотеринговцы и все прочие, чьи имена мелькают в этой и других книгах, если бы рядом с ними в один счастливый день не оказалась Сэнди Денни? Вспомнил бы о них сегодня хоть кто-нибудь, не говоря уже о том, чтобы на них обратил внимание биограф? Ответ очевиден. Только благодаря тому, что рядом с нами была, жила и творила Сэнди, наше брненное пребывание в этом жестоком мире оказалось чем-то большим, чем бессмысленное прохождение по жизни угрюмой, бесчувственной и скоро позабытой толпы...

Впрочем, что изменят все эти запоздалые сетования, ответы на никчемные вопросы и сожаления о безвозвратном, когда ты стоишь и читаешь надпись:

THE LADY
Alexandra Elene
MacLean Lucas
(SANDY DENNY)
6.1.47 – 21.4.78

...Вся юная жизнь Сэнди прошла неподалеку отсюда, в районе Уимблдон, где жили ее родители. Ей был всего тридцать один, когда её привезли на это кладбище и оставили здесь навсегда. В середине шестидесятых, едва оперившись, она объявилась с гитарой наперевес в центре свингующего Лондона и одна, лишенная какой бы то ни было опеки и поддержки, заявила о себе на весь мир! Мечущаяся душа и беспокойное сердце придали голосу Сэнди необыкновенное, редко встречающееся качество: способность сострадать. Оттого равнодушно или безучастно относиться к Сэнди Денни – невозможно. Но она не только пела песни, она их сочиняла! И эти песни, рожденные в страсти и страдании, в тревоге и беспокойстве, делают краше, радостнее и осмысленнее наше собственное пребывание на грешной земле. Песни и голос Сэнди пережили её саму и переживут нас, потому что в них будут нуждаться те, кто придет в эту жизнь завтра...

The lady she had a silver tongue
For to sing, she said,
And maybe that's all.
Wait for the dawn and we will have that song.
When it ends it will seem
That we hear silence fall.

The lady she had a golden heart
For to love, she said,
And she did not lie.
Wait for the dawn and we'll watch for the sun.
As we turn it will seem
To arise in the sky.

We heard that song while watching the skies.
Oh the sound it rang
So clear through the cold.
Then silence fell and the sun did arise
On a beautiful morning of silver and gold¹²⁴.

глава четвертая

The Steeleye Span

*Это было время экспериментов и
соперничества.*

*В наших руках была великолепная
английская и ирландская музыка,
и мы этим наслаждались.*

Мадди Прайор.

Об основных группах фолк-рока, опыт которых можно признать удачным, мы рассказали в предыдущих главах. Из остального их сонма выделить можно только группу Steeleye Span, но их творческая деятельность относится к семидесятым и, следовательно, выходит за временные рамки нашего повествования. Тем не менее сделаем исключение...

У основания группы стоит уже известный нам Эшли Хатчингс, который, после записи альбома «Liege & Lief» осенью 1969 года, покинул Fairport Convention. В то время Эшли был одержим английским фольклором, исправно посещал Дом Сесиля Шарпа, где проводил многие часы в библиотеке, открывая для себя все новые и новые пласты народной музыки Британских островов. Посещал он также и фолк-концерты, которые проводились под эгидой Общества Английской Народной Песни и Танца (the English Folk Dance & Song Society). Известно, что именно во время одного из таких концертов он был покорен красотой Ширли Коллинз, с которой они вскоре составили супружескую пару¹²⁵.

Ранее Хатчингс свои изыскания настойчиво предлагал коллегам по Fairport Convention, но, с приходом в группу такого мастера и

знатока фольклора, как Дэйв Свобрик, и с учетом доминирования Сэнди, Эшли уже не мог влиять на репертуарную политику группы. К тому же после автокатастрофы, в которой музыкант изрядно поранился, Эшли вообще разуверился в успехе Fairport. Между тем честолюбие Хатчингса и репутация основателя Fairport Convention убеждали заняться созданием чего-то такого, в чем бы Эшли действительно чувствовал себя хозяином положения, а не лишь участником группы, целиком и полностью зависящим от настроения и душевного равновесия одного, пусть и очень талантливого музыканта. (Имеется в виду Сэнди Денни.)

После ухода из Fairport, Хатчингс обратился с предложением о союзе к Джонни Мойнихану (Jonny Moynihan) и Терри Вудсу (Terry Woods), участникам ирландской группы Sweeney's Men.

Само обращение к этим великолепным музыкантам является показателем высокого эстетического и музыкального вкуса Эшли Хатчингса и серьезного намерения играть фолк. Знал Эшли и то, что Sweeney's Men, в то время являвшиеся дуэтом, находились в процессе распада, после того как записали второй альбом¹²⁶. Однако, когда Эшли сделал предложение создать новую группу, на него отозвался лишь Терри Вудс. Он перебрался в Англию вместе с женой – Геей (Gay Woods). Несмотря на молодость (родился в 1949 году), Терри был уже опытным музыкантом. В отсутствие Энди Ирвайна, именно он, а не более старший Мойнихан, взял на себя ответственность за выпуск альбома «The Tracks Of Sweeney's» (1969, TRA 200). Таким образом группа, прежде чем развалиться, выполнила обязательства перед Натом Джозефом и Transatlantic. Кроме того, Терри Вудс был прекрасным гитаристом, владел мандолиной, банджо, хорошо пел, а главное – знал традиционный материал: ирландский, английский, шотландский и американский (Вудс отлично играл олд-таймы), мог сочинять музыку и делать отвечающие духу времени аранжировки. Что касается жены, то Гей, кроме того что была красавицей, обладала неплохим голосом. Беда была в том, что она уже давно не репетировала и вообще работала в отрасли, далекой от сцены. Впрочем, в Британии в те годы пел всякий, кто только того желал, а Гей - желала. Еще она немного играла на концертине и автоарфе.

Кроме четы Вудс, у Хатчингса была идея пригласить Робина и Барри Дрансфилд (Robin and Barry Dransfield), но те по каким-то причинам отказались, и тогда Эшли сделал предложение

перспективному дуэту из города Сент-Олбанс (St Albans), находящегося в двадцати километрах к северу от Лондона, – Мадди Прайор и Тиму Харту (Tim Hart). Они согласились...

Несмотря на то что Прайор и Харт были последними, кого Эшли пригласил войти в состав новой группы, именно эта пара вскоре станет её главной движущей силой. И не случайно. Творческий потенциал дуэта был огромный, а багаж знаний фольклора – завидный. В их лице Хатчингсу, как и в случае с Сэнди Денни, еще раз повезло.

Тим Харт родился в январе 1948 года в городе Линкольн, графство Линкольншир. Затем семейство переехало в Сент-Олбанс. Подобно тысячам сверстников, он играл в школьной группе, репертуар которой был далек от фолка. В первой половине шестидесятых им безраздельно владели битлы и роллинги, а интерес к традиционным песням пробудился благодаря Доновану Литчу, который часто выступал в местном пабе «The Peahen». В этом-то пабе Тим и познакомился с высокой темноволосой девушкой.

Мадди Прайор родилась в Блекпулле в августе 1947 года, в семье драматурга, и что такое сцена – знала с детства: уже в восемь лет Мадди пела в местной опере. Как и многие её соотечественницы, она поначалу увлекалась американской песней, Бобом Диланом и Джоан Баэз, популярными в то время Peter, Paul and Mary и шотландцем Донованом, песни которых Мадди разучивала и пела в основном для себя. Видимо, у Мадди были крепкие и умелые руки и репутация «своего человека» в фолк-кругах, поскольку, по окончании школы, Рой Гест, известный фольклорист, в начале шестидесятых руководивший фолк-клубом «Howff» в Эдинбурге, предложил ей работать водителем автомобиля, на котором передвигались по Британии прибывавшие сюда американские музыканты. Мадди было поручено заодно быть гидом и рассказывать гостям об Англии.

Позже Мадди вспоминала, что одним из первых, кого она возила по стране, был великий черный блюзмен Реверенд Гэри Дэвис (Reverend Gary Davis). Странность путешествия состояла в том, что слепой музыкант не мог видеть то, что показывала ему Мадди. Зато Дэвис слышал, как она поет: находясь за рулем, Мадди без конца пела популярные американские песни... Какова была реакция знаменитого блюзмена – неизвестно, но аналогичное пение Мадди не очень устроило некогда популярный дуэт Sandy & Jeanie¹²⁷, точнее, им не понравился репертуар сопровождающего. Сэнди и Джини

посоветовали девушке петь английские традиционные песни и баллады, подсказали, где именно можно им обучиться, и даже подарили магнитофонную кассету с набором традиционных песен.

После этого Мадди стала изучать творчество музыкантов и певцов из самых отдаленных мест Великобритании – Боба Девенпорта, Луи Киллена (Lou Killen), Гэрри Бордмана (Harry Boardman), Майка Хардинга (Mike Harding), Сирилла Тони (Cyril Tawney), она увлеклась певческой группой Watersons из Йоркшира... Впоследствии Мадди вспоминала, что она и ее друзья в то время восхищались шотландцами Дэйви Стюартом, Джинни Робертсон, Фредом Джорданом (Fred Jordan). На любви к фолку они сошлись и с Тимом Хартом, а петь дуэтом стали с декабря 1966 года. Теперь, когда репертуар Мадди Прайор наполнился традиционным британским материалом, её, подающую большие надежды, рекомендовали Эвану МакКоллу, и тот ввел молодую певицу в Дом Сесила Шарпа.

Проведя не один день в библиотеке Воэна Вильямса, Прайор и Харт старались разыскать те из баллад, за которые в новое время еще никто не брался. Разучив несколько из них, Мадди и Тим пели их в клубах, приводя в восторг публику не только качеством исполнения, но и своими изысканиями. Не случайно им были предоставлены частные коллекции таких собирателей, как Джефф Вудс (Geoff Woods) из Лидса и Фред Хамер (Fred Hamer) из Бедфорда. Помогал им также и знаменитый фольклорист Берт Ллойд, так что уже в 1967 году дуэт Тим Харт и Мадди Прайор вызывал повышенное внимание любителей исконно английской песенной традиции.

Во время одного из таких выступлений (в клубе «Mother Hubbard» в городе Лоутоне) их заметил певец Тео Джонсон (Theo Johnson). Покоренный услышанным и удивленный, что в Англии появился дуэт такого уровня, он предложил музыкантам издать альбом. Тим и Мадди согласились, и вскоре Тео свел их с владельцем небольшого лэйбла, неким Тони Пайком (Tony Pyke). Особенных приготовлений музыкантам не требовалось, и уже через несколько дней Мадди и Тим записали более дюжины баллад и песен. Так появился альбом «Folk Song Of Olde England», изданный Пайком на собственном малоизвестном лэйбле Teepee (TPRM 104).

В альбом вошли старинные английские баллады и песни в безупречном легком и свежем исполнении. Юный голос Мадди временами напоминает Джин Ритчи, временами – Ширли Коллинз, а

уже этого достаточно, чтобы признать в начинающей певице незаурядный талант и способность постигать таинства английской баллады, за что в конце шестидесятых мало кто брался. То же самое можно сказать о Тиме Харте, в голосе и манере пения которого угадывается сильное влияние Мартина Карти и его второго альбома – «Second Album» (1966, Fontana, TL 5362). В этой связи интересно сравнить их версии баллад «Farewell Nancy» и «Ramblin' Sailor». Карти поет под аккомпанемент своей гитары и скрипки Свобрика, а темп «Ramblin' Sailor» поддерживается еще и едва слышным притопом. Проникновение в смысл баллады - удивительно, и в этом мало кто может сравниться с Мартином. Но и Тим Харт совсем не плох. Его версия максимально упрощена, он не слепо копирует знаменитого фолксингера, но старается идти своим путем и подкупает старанием, а собственный аккомпанемент на гитаре в «Farewell Nancy» – просто замечателен. Также как и в балладе «The Dalesman's Litany», возможно, лучшей в альбоме.

It's hard when folks can't find ne'er work
Where they've been bred and born.
When I was young I always thought
I'd bide amidst fruits and corn.
But I've been forced to work in town,
So here's my litany.
From Hull and Halifax and Hell
Good Lord deliver me.
When I was courting Mary Jane
The old squire, he says to me,
«I've got no rooms for wedded folks;
Choose whether to go or to stay.»
I could not give up the girl I loved,
So to town I was forced to flee.
From Hull and Halifax and Hell
Good Lord deliver me.
I've worked in Leeds and Huddersfield,
And I've earned some honest brass.
In Bradford, Keighley, Rotherham
I've kept my bairns and lass.
I've travelled all three ridings round,
And once I went to sea.

From forges, mills and coaling boats
 Good Lord deliver me.
 I've walked at night through Sheffield lanes,
 T'was just like being in hell.
 Where furnaces thrust out tongues of fire
 And roared like the wind on the fell.
 I've sent up coals in Barnsley pit
 With muck up to my knee.
 From Barnsley, Sheffield, Rotherham
 Good Lord deliver me.
 I've seen fog creep across Leeds bridge
 As thick as the Bastille soup.
 I've lived where folks were stowed away
 Like rabbits in a coop.
 I've seen snow float down Bradford Beck
 As black as ebony.
 From Hunslet, Holbeck, Wibsey Stack
 Good Lord deliver me.
 But now that all our children have gone
 To the country we've come back.
 There's forty miles of heathery moor
 'Twixt us and the coal pit stack.
 And as I sit by the fire at night
 I laugh and shout with glee.
 From Hull and Halifax and Hell
 The Good Lord delivered me¹²⁸.

Мадди Прайор тоже не избежала влияния Карти, о чем говорит её версия баллады «Bruton Town», корни которой уходят в XIV век, и даже глубже. Также не исключено, что на Мадди произвела впечатление версия Дэйви Грэма, поскольку его альбом – «Large As Life and Twice As Natural» (Decca, SKL 4969) – вышел в 1968 году и в нем представлена эта баллада в потрясающем, как всегда, исполнении, а за каждым шагом Грэма фолк-музыканты, тем более начинающие, следили пристально. Конечно, приблизиться к Мартину Карти или Дэйви Грэму было трудно, но Мадди Прайор отважилась. Тим поддержал её дульцимером. Но если в нежной балладе «Maid That's Deep In Love» аккомпанемента на дульцимере хватило, то в «Bruton Town» вокал Мадди нуждался в чем-то более решительном, возможно, в данном случае подошел бы банджо, как, например, в замечательной

песне «The Brisk Butcher», в которой голос Мадди так похож на голос Ширли Коллинз! Впрочем, мои суждения основаны на сравнении с версиями Карти и Грэма, в то время как Тим Харт и Мадди Прайор были совсем юными, начинающими музыкантами и только-только осваивали фолк-сцену, и даже появление первого в их жизни альбома было для них счастливой случайностью. Быть может, в этом раннем, отчасти спонтанном, «необкатанном» варианте и кроется свежесть, которую привнесли Прайор и Харт в затухающую фолк-среду.

Прайор и Харт не побоялись включить в свой первый альбом и песню «The Babes In the Wood», которую за год до того спела Ширли Коллинз при вокальной поддержке семейства Копперов (Copper Family). Песня включена в её альбом «The Sweet Primeroses» (Topic, 12T170), который, как видно, тщательно изучался молодым дуэтом из Сант-Олбанса. «The Babes In the Wood» – печальная, трагическая песня, повествующая о двух заблудившихся в лесу детях, – исполнялась Ширли уже в конце девяностых. Она пела медленно, низким голосом, под аккомпанемент концертины и контрабаса. Только песня у нее называется «Lost In A Wood». (Входит в подарочный набор из четырех CD, изданный в 2002 году. Fledg'ling Records.) Эта песня – единственная записанная и опубликованная Ширли в последние годы – дает лучшее представление о великой певице в зрелом возрасте и, между прочим, показывает, что Ширли напрасно перестала петь. Её «поздняя» версия «Lost In A Wood» не сравнима ни с чем и оставляет позади даже её собственную версию для альбома «The Sweet Primeroses». У Ширли Коллинз в конце девяностых уже были внуки, так что она могла представить всю трагедию заблудившихся в лесу детей, в то время как юная Мадди Прайор просто пела понравившуюся ей песню. Пережить, перестрадать, прочувствовать сердцем то, о чем повествуешь, – в этом сущность всякого фольклора и в этом его главное отличие от прочих музыкальных жанров...

Пластинка «Folk Song Of Olde England», записанная никому не известным дуэтом, едва ли могла иметь успех, тем более коммерческий. Но она запечатлела стремление нового поколения петь и играть настоящий английский фолк, что и было оценено Тони Пайком: он предложил дуэту записать еще один альбом. Так в начале 1969 года появилась пластинка «Folk Song Of Olde England. Vol.2» (TPRM 105). По стилю и содержанию этот альбом был продолжением

первого, только можно отметить возросшее мастерство Тима Харта как гитариста.

Несмотря на то что альбомы дуэта с трудом раскупались (Мадди и Тим сами разносили пластинки по фолк-клубам), к ним пришла известность. Мадди Прайор и Тима Харта стали приглашать на фестивали, в университетские аудитории; и во время одного из таких выступлений они познакомились с Эшли Хатчингсом, незадолго до того оставившим Fairport и занятым поиском музыкантов для группы, в которую уже, кроме самого Эшли, входили Терри и Гея Вудс¹²⁹.

Такова краткая история создания Steeleye Span. Кстати, названием группы её участники обязаны Мартину Карти, который в свою очередь заимствовал его из старинной линкольнширской баллады «Horkstow Grange», одного из героев которой звали Steeleye Span. Эшли нашел это созвучие удачным для названия группы, и остальные музыканты проголосовали «за». Саму песню они записали почему-то только в 1998 году, спустя почти тридцать лет после образования Steeleye Span.

In Horkstow Grange there lived an old miser,
You all do know him as I have heard say
It's him on his man that was named John Bowlin,
And they fell out one market day.

With a blackthorn stick old Steeleye struck him
As of times he had threatened before.
John Bowlin turned round all in a passion
And knocked old Steeleye into the floor.

Old Steeleye Span he was filled with John Bowlin,
It happened to be on a market day.
Old Steeleye swore with all his vengeance
He would swear his life away.

Pity them who see him suffer,
Pity poor old Steeleye Span.
John Bowlin's deeds they will be remembered.
Pity poor old Steeleye Span,
Pity poor old Steeleye Span.¹³⁰

С декабря 1969 года Steeleye Span приступили к репетициям, и уже в начале нового года звукоинженер Вик Гэм (Vic Gamm) проводил сессии на Sound Techniques для дебютного альбома. Продюсером издания стал Сэнди Робертон (Sandy Roberton). На поиски постоянного ударника времени не тратили и ограничились попеременным приглашением на сессии приятелей Эшли – Дэйва Мэттакса и Гэрри Конвея.

В марте 1970 года лонгплей с красноречивым названием «Прислушайтесь! Деревня ждет» («Hark! The Village Wait». RCA SF8113) появился на прилавках, и буквально сразу после его выхода группа оказалась на грани распада. По сути, она и распалась, поскольку Steeleye Span покинули Гэя и Терри Вудс. Вроде бы в процессе работы над альбомом музыканты обнаружили различные представления о музыке, в результате чего противостояние двух спевшихся дуэтов, один из которых был семейным, и мечущегося между ними Эшли Хатчингса доходило до откровенных инцидентов, о которых участники событий вспоминают с улыбкой. Прайор признается, что в ход шли даже банки из-под пива. Она также недобрым словом вспоминает заказчиков альбома, которые постоянно подгоняли музыкантов, а это сказывалось на психике и, следовательно, на качестве материала. Богатый и разнообразный набор инструментов – электрогитары, электродульцимер, банджо, гармоника, фидл, концертина, автоарфа, бодхран, мандолина, ударные и бас-гитара – плюс вокальные партии (некоторые с участием двух певиц) – все это обязывало к более тщательной и продолжительной работе. Сказалось и то, что группа в своем оригинальном составе не совершила ни одного публичного выступления, между тем именно в так «обкатывается» материал, с которым музыканты затем приходят в студию. Словом, дебютный альбом Steeleye Span получился откровенно сырым.

Самая трудноскрываемая проблема заключалась в отрыве ритм-секции от основных партий. Ударные, независимо от того, играет ли на них Конвэй или Мэттакс, существуют словно сами по себе и в некоторых вещах, усиленные непомерно активным басом Эшли, кажутся вообще лишними. За исключением короткой песни «My Johnny Was A Shoemaker» – её без аккомпанемента спели дуэтом Мадди и Гей, – ритм-секция присутствует во всех треках, хотя не ко всякой традиционной мелодии она подходит. И уж точно она не подошла к тем аранжировкам, которые были наспех сконструированы

музыкантами. В результате концепция Эшли Хатчингса – следование дорогой «Liege & Lief» – потерпела фиаско. Из замечательной традиционной песни «Blackleg Miner», структура которой позволяла музыкантам вовсю «разыграться», Steeleye Span не смогли «выжать» то же, что файерпортовцы извлекли из «Matty Groves»... Песня «Dark-eyed Sailor», без сомнения, замечательная, но откровенно слабый и нерешительный вокал Геи Вудс нейтрализовал всю её прелесть: не выручили ни подпевки Мадди, ни концертная самая Геи. Вероятно, «Dark-eyed Sailor» выиграла бы, если бы солировала Мадди, но песня была привезена из Ирландии четой Вудс, поэтому её доверили Гее... Из всего дебютного альбома более-менее уверенно звучит только песня «The Blacksmith»... Словом, если альбом Fairport Convention «Liege & Lief» доказывает, что традиционная британская песня может стать материалом для рок-аранжировок, то Steeleye Span, со своим «Hark! The Village Wait», в этом разубеждают. Как, впрочем, и альбомы Fairport Convention, записанные без Сэнди Денни.

Мадди Прайор была под сильнейшим впечатлением от «Liege & Lief», в чем не раз признавалась; и то, что она, следуя установкам Эшли Хатчингса, отставила в сторону чистый фолк и занялась его синтезом с малознакомым роком, едва ли можно поставить Мадди в вину. Неслучайно певица и сегодня с нежностью отзывается о первом альбоме, считая его одним из самых удачных и любимых в своей карьере. Так же считают и многие почитатели Steeleye Span.

Вот так! В искусстве часто случается, что первый опыт, казалось, наспех скроенный, подчас нечаянный, даже случайный, в действительности оказывается наиболее удачным... Конечно же на фоне того, что было сделано художником после.

A blacksmith courted me, nine months and better.
He fairly won my heart, he wrote me a letter.
With his hammer in his hand he looked so clever,
And if I were with my love I would live forever.

Oh where has my love gone with his cheeks like roses?
He's gone across the sea, gathering primroses.
I'm afraid the shining sun might burn and scorch his beauty,
And if I were with my love I would do my duty.
Lala lalala, lalalalala

Strange news has come to town, strange news is carried.
Strange news flies up and down that my love is married.
Oh I wish them both much joy though they don't hear me,
And if I were with my love I would do my duty.

Oh what did you promise me when you lay beside me?
You said you'd marry me and not deny me.
If I said I'd marry you it was only to try you,
So bring your witness love and I'll not deny you.
Lala lalala, lalalalala

Oh witness have I none save God Almighty.
And may He reward you well for the slighting of me.
Her lips grew pale and wan, it made her poor heart tremble,
For to think she had loved one and he'd proved deceitful¹³¹.

А после того как Терри и Гей Вудс покинули Steeleye Span, Эшли Хатчингс, Мадди Прайор и Тим Харт принялись искать новых музыкантов. И в это время Тиму пришла, казалось, безумная идея пригласить в группу Мартина Карти, одного из самых выдающихся музыкантов Фолк-Возрождения¹³².

Карти, предпочитавший не связывать себя обязательствами с каким-либо коллективом, на этот раз согласился. Вроде бы он как раз развелся с женой – и ему попросту негде было жить, так что предложение Тима Харта оказалось кстати. В иное время и при других обстоятельствах Мартин едва ли согласился бы.

«Однажды я пришел поведать дочь – и вдруг зазвонил телефон. Это был Тим. Он спросил, не хочу ли я присоединиться к Steeleye Span. Я ответил, что не против. После поездки в Лондон на встречу с тремя оставшимися членами Steeleye, я пошел в магазин и купил электрическую гитару. Конечно, я не обращался с нею, как с электрической гитарой. Я просто натянул на этот Telecaster струны среднего калибра и играл так, как обычно это делал до этого. Таким образом, это было более или менее то же самое, что я делал раньше, только громче. Мне это понравилось!»

Когда начались репетиции, Карти, привыкший к работе с Дэйвом Свобриком, настоял на приглашении в группу скрипача. Так в Steeleye Span появился Питер Найт (Peter Knight), молодой музыкант,

окончивший школу по классической скрипке и выступавший дуэтом с гитаристом Бобом Джонсоном (Bob Johnson). Дуэт Найт-Джонсон исполнял в основном ирландскую музыку, поэтому с приходом Найта усилилось влияние ирландского фольклора. В то же время музыканты из Steeleye Span решили отказаться от услуг барабанщика.

Летом 1970 года группа выступила на фолк-фестивале в Кембридже, а вскоре Steeleye Span пригласили участвовать в театральном представлении, повествующем об отступлении Британской армии из Испании. В спектакле, который разыгрывался в The Royal Court, участвовали профессиональные актеры, а группа осуществляла музыкальную поддержку. Действо настолько «прошумело», что по его окончании Steeleye Span отправились в турне по университетам и колледжам с музыкальным материалом спектакля. В будущем эти песни составили основу сразу двух альбомов – «Please To See The King» (1971, B&C, CAS 1029) и «Ten Man Mop, Or Mr. Reservoir Butler Rides Again» (1972, Pegasus, PEG 9), которые вышли с интервалом в полгода. Главный вопрос: каким образом сказалоcь на творчестве группы участие в её составе Мартина Карти?

От этого музыканта всегда ждали чуда, и Карти его дарил из года в год, в каждом выступлении, в каждом новом альбоме: сольным, или в дуэте с Дэйвом Свобриком, или когда аккомпанировал кому-либо, например, Пади Белл. Но теперь Мартин Карти стал участником группы и взял в руки электрическую гитару!

Сам Карти, спустя много лет отвечая на вопрос о своих наиболее запоминающихся и значимых работах, назвал в числе других и альбом «Please To See the King», отметив, впрочем, что он «не лучшим образом сыгран и не лучшим образом записан».

«Мой первый альбом со Steeleye Span “Please To See the King” вызвал мощный рокот. Это не лучшая музыка, которую когда-либо играли, и не лучшая запись, которая когда-либо производилась. Парень, что нас записывал, не знал как быть, потому что у нас не было барабанов. Он привык работать с ударником или с солистами. Идея электрической группы без ударных его крайне озадачила. Но что только не сделал бы продюсер в 1970 – 1971 годах! Этот альбом очень специфический».

Действительно, альбом странный. В отличие от «Hark! The Village Wait», он более «приближен» к фольклору, музыканты старались избегать эпатажа, резких и жестких звуков и задачу

обеспечения ритма решали с помощью баса Эшли и скрипки Пита Найта, отчего почти все вещи получились монотонными и однообразными, а некачественная (или неумелая) запись, на что обращал внимание Карти, создала эффект «нагромождения» звуков. В результате получился ни рок, ни фолк...

Мартин упрекал звукоинженера, что тот не лучшим образом организовал регистрацию; но и сам он ничем не запомнился, еще раз доказав, что, когда мастер акустической гитары берется за электрическую, происходит вовсе не то же самое, как если бы было наоборот. Во втором случае это привлекательно, в первом – почти всегда огорчительно. Альбом дорог Мартину вовсе не из-за электрогитары, хотя ему было интересно испытать себя в новом амплуа, а из-за вокального участия. Вместе с Мадди они спели несколько песен, а от «The King» Карти испытывает удовольствие и по сей день, что странно слышать от члена семейства Watersons¹³³.

Спустя всего полгода у Steeleye Span вышел третий альбом – «Ten Man Mor or Mr. Reservoir Butler Rides Again». На этот раз звукоинженер исправился. Звучание стало выразительным, вокальные партии разделены, дульцимер и банджо Тима Харта – слышны, их не заслоняют бас и скрипка. Например, если бы их джигга и риил попали в предыдущий альбом, они, наверняка, были бы невыносимы. Теперь же эти веселые танцы звучат совсем неплохо, равно как и песня «Four Night Drunk», которую поет Мартин Карти... И все же оба альбома Steeleye Span с участием Мартина Карти убеждают, что музыканты не знают, как им двигаться по дороге, на которую вышли. Мартин нарочито не брался за акустическую гитару, чего от него ждали, но и не экспериментировал с электрической, чего он не умел. Отсутствие ударных лишало группу ритм-секции, в то же время аранжировки народных мелодий сопровождались активным участием бас-гитары Эшли Хатчингса. Вокалу Мадди Прайор попросту не было что фокусировать, столь архаичной и бесформенной была музыкальная структура их аранжировок, в итоге и сам ее голос становился частью этой архаики, утомительной и однообразной. В то время Steeleye Span много ездили по стране и часто выступали, но мне не попадалась ни одна их «живая» запись, так что представления об их сценическом звучании я попросту не имею.

Сразу после выхода третьего альбома группа отправилась в новый тур, по окончании которого её покинул Хатчингс. Он

мотивировал свой уход желанием играть английскую музыку, а не ирландскую. На деле, Эшли, как и в случае с Fairport Convention, предвидел кризис. В то время он добился руки Ширли Коллинз и, переполненный счастьем, перебрался вместе с нею в деревню Этчингем, графство Сассекс. Там Хатчингс основал из местных музыкантов the Etchingham Steam Band - группу, музыканты которой играли исключительно на акустических инструментах, главным образом, из-за перебоев с электричеством. В 1972 году Эшли и его старые друзья – Ричард Томпсон, Дэйв Мэттакс, Барри Дрансфилд и Джон Киркпатрик – записали хороший деревенский альбом «Morris On» (Island, HELP 5). В двух песнях альбома солирует Ширли Коллинз. Это был единоразовый проект, но впоследствии на его основе был создан Albion Country Band – самое многочисленное фолк-образование, куда в разное время входили почти все герои последних двух глав настоящего тома и некоторых глав предыдущего...

А что же Steeleye Span?

Мадди Прайор и Тим Харт решили вместо Хатчингса привлечь бас-гитариста более жесткого и решительного. В то же время Мартин Карти предложил включить в группу Джона Киркпатрика (John Kirkpatrick), универсального музыканта, близкого по манере к Хатчингсу, чему воспротивились остальные участники группы, дав Карти шанс уйти, чем он и воспользовался. Правда, Steeleye Span в своем прежнем составе еще успели запечатлеть хит Бадди Холли (Baddy Holly) «Rave On», который пять музыкантов, словно часовой механизм, спели а cappella. Эту песню группа демонстрировала во время «живых» выступлений, в случае если их вызовут на бис. Такое случалось часто, так что «Rave On» в конце концов решили издать на сингле (B&C SB 164). После его выхода, в декабре 1971 года, Хатчингс и Карти покинули группу...

За два года Steeleye Span уже в третий раз были вынуждены начинать сначала. Им предстояло не только обновить состав, необходимо было вносить кардинальные изменения в само творчество: менять подходы к аранжировкам, определяться со звучанием - словом, надо было выбирать другой путь, в то время как на пороге стоял уже 1972 год! Мадди Прайор вспоминает о том времени:

«Мы достигли иного уровня. Группа стала культовой, и Питер, Тим и я были заинтересованы в продолжении. Мы взяли Боба Джонсона, бывшего партнера Питера, и пригласили нового басиста, с

которым уже сделали большое количество работ на сессии в Sound Techniques. Им был Рик Кемп (Rick Kemp). Он присоединился под предлогом, что Мартин Карти был все еще в группе и что он просто на время уехал. Это был удачный ход. Хотя Боб работал в клубах и знал традиционную музыку, он имел опыт рок-н-ролла, работая с Гари Глиттером (Gary Glitter), когда тот был еще Полем Равеном. Рик также работал в различных областях музыки начиная с двенадцатилетнего возраста, когда выиграл “England Skiffle” – соревнование в кафе “Paris & London”. Он продолжал карьеру, выступая с местными группами, гитаристом Майклом Чапманом и занимаясь сессионной работой в Лондоне. Рик и Боб ужесточили рифы. Их рок-подготовка сделала наш звук настоящим сплавом стилей».

Мадди Прайор говорит об альбоме «Bellow The Salt» (1972, Chrysalis, CHR1008), который, наряду с «Parcel Of Rogues» (1973, Chrysalis 1046), стал наиболее успешной работой Steeleye Span как с коммерческой, так и с музыкальной стороны.

В «Bellow The Salt» есть любопытные версии баллад «John Barleycorn» и «Saucy Sailor», а также ритуальная песня «Gaudete». Последняя – праздничное уличное скандирование, прославляющее Христа и Деву Марию. Бенедиктинцы пели ее еще в XVI веке, конечно, по-латински. Steeleye Span постарались воспроизвести шествие монахов Ордена по улочкам старинного города, поэтому песня возникает издали, затем, по нарастающей, приближается к нашему слуху, мужские голоса становятся все более выразительными, к ним периодически присоединяется голос Мадди Прайор. Ее хрупкий, уязвимый, как огонек свечи на ветру, голос солирует, после чего воссоединяется с мужским многоголосием, прячется за него, но не теряется; затем, когда хором спет припев – *Gaudete, gaudete Christus est natus / Ex Maria virginiae, gaudete*, – голос Мадди вновь оставляет мужское многоголосие, заявляет о себе и солирует... Праздничное шествие нарастает и, набрав силу, достигает апогея – когда процессия поравнялась с нами и мы видим лица и глаза поющих бенедиктинцев; еще мгновение – и... процессия проходит мимо, и уже нам видны одинаковые спины монахов. Голоса уплывают, песнопение становится все тише и, наконец, затихает вовсе и не потому, что прекратилась песня, а потому, что мы уже не слышим её. Зато слова, прославляющие Христа и Деву Марию, слышат другие, стоящие

позади нас, и уже они видят лица монахов, и песня «Gaudete» звучит рядом с ними, но... вскоре затихнет и для них, чтобы прозвучать для третьих, отстоящих от нас еще дальше...

*Chorus: Gaudete, gaudete Christus est natus
Ex Maria virginiae, gaudete.*

Tempus ad est gratiae hoc quod optabamus,
Carmina laetitiae devote redamus.

Deus homo factus est naturam erante,
Mundus renovatus est a Christo regnante.

Ezecheelis porta clausa per transitor
Unde lux est orta sallus invenitor.

Ergo nostra contio psallat jam in lustris,
Benedicat domino sallus regi nostro.

Альбом «Below The Salt» был записан не только с двумя новыми музыкантами, но и с новым продюсером – Джерри Бойзом (Jerry Boys) – и на новой фирме грамзаписи – Chrysalis. Причем условия контракта с этой фирмой были поразительными: в течение пяти последующих лет Chrysalis обязывался издать десять альбомов Steeleye Span.

Для группы наступили славные времена. В это время они успешно гастролируют, их песни занимают высокие места в британских и американских чартах, пластинки раскупаются, тиражи растут... Начинают работать законы коммерции и рок-индустрии, которые к середине семидесятых подчинили себе все, что только могло играть и петь. Логика успеха требовала соответствующего продолжения... Басист Рик Кемп становился все более мощным и активным и жаждал должной реализации, вследствие чего в группу пригласили не менее азартного барабанщика. Успех позволял участвовать в престижных турах вместе с грандами рока, вроде Jethro Tull, что означало непременные выступления на стадионах, перед многотысячной молодежной аудиторией. На каком стадионе есть место голосу Прайор или дульцимеру Тима Харта? Там нужен барабанщик, причем не хилый. Таковой вскоре появился. Сначала

сессионный – на одном из треков альбома «Parcel Of Rougues», а затем и постоянный – Найджел Пегрум (Nigel Pergrum). Так закончился процесс формирования ритм-секции знаменитой фолк-рок-группы, и это лучший повод завершить о них рассказ, и без того затянувшийся.

«Come my own one, come my fair one,
Come now unto me.
Could you fancy a poor sailor lad
Who has just come from sea?»

«You are ragged, love, you're dirty, love,
And your clothes smell much of tar.
So be gone, you saucy sailor lad,
So be gone, you Jack Tar.»

«If I am ragged, love, and I'm dirty, love,
And my clothes smell much of tar,
I have silver in my pocket, love
And gold in great store.»

And then when she heard him say so
On her bended knees she fell,
«I will marry my dear Henry
For I love a sailor lad so well.»

«Do you think that I am foolish love?
Do you think that I am mad?
For to wed with a poor country girl
Where no fortune's to be had?»

«I will cross the briny ocean,
I will whistle and sing.
And since you have refused the offer, love,
Some other girl shall wear the ring.»

«Oh, I am frolicsome and I am easy,
Good tempered and free,
And I don't give a single pin, my boys,
What the world thinks of me»¹³⁴.

закключение

Если тема британского, как и всякого другого, фольклора неисчерпаема, то опыт соединения фолка с роком имеет границы. Причем, при скупуплезном и добросовестном подходе к изучению такого синтеза, эти границы оказываются довольно узкими и строго очерченными. Хотя за подобное экспериментаторство в конце шестидесятих – начале семидесятих брались многие, опыт далеко не каждого заслуживает того, чтобы быть представленным в нашей книге, наряду с такими грандами фолк-рока, как Incredible String Band, Pentangle или Fairport Convention с Сэнди Денни. Впрочем, даже из этой троицы, чей профессиональный уровень не вызывает сомнений, можно извлечь Робина Вильямсона и Майка Херона, поскольку их жанровая принадлежность универсальна: они экспериментировали с фольклором всего мира и, кажется, менее всего с британским.

В лице группы Pentangle мы имеем опыт «прихода» известных фолк-гитаристов – Дженша и Ренборна – к рок-музыке с уклоном к ритм-энд-блюзу или даже к джазу, благодаря подключению к их аранжировкам ритм-секции Томпсон-Кокс. Однако отсутствие выразительного и мощного вокала, без которого немислим рок, не позволило Pentangle сфокусировать энергию своих аранжировок и развить их в полной мере. Кроме того, лидеры Pentangle не столько вели поиск, сколько эксплуатировали уже найденное. Еще до создания группы Берт Дженш и Джон Ренборн всё лучшее в своей карьере уже сделали, и участие в Pentangle для них было почти забавой.

Иное дело Fairport Convention. В их лице мы видим обратное, когда неопытные и непросвещенные в фольклоре рок-музыканты приходят к традиционной британской музыке. Приходят не сразу и не все, под воздействием различных обстоятельств, главное из которых – неожиданное появление в их среде Сэнди Денни, безусловно, центральной фигуры британского фолк-рока. Каким-то образом эта юная певица успела впитать аромат уходящего Фолк-Возрождения, сумела понять его сущность и глубину. Вместе с тем, в ней самой -

бурлила апокалиптическая энергия нового поколения, присущая только самым выдающимся рок-музыкантам. Среди представительниц британской рок-сцены подобной энергией была заряжена, кажется, еще только Энн Бриггс, которую боготворила Сэнди и которой посвятила одну из своих прекрасных песен¹³⁵. Но Бриггс смогла сберечь себя тем, что удалилась от шума и суеты, оставив в прошлом друзей, музыку и весь тот мир, в котором до тех пор жила. Сэнди этого сделать не сумела. Она не смогла оставить тех, кто уже давно оставил её, во что Сэнди отказывалась верить до последних дней...

Успех Fairport Convention у просвещенной аудитории, в основном студенческой, обратил к их опыту многих молодых рок-музыкантов и способствовал тому, чтобы за соединение фолка и рока взялись музыканты более опытные и даже знаменитые, вроде Мартина Карти и Дэйва Свобрика. В конце шестидесятых – начале семидесятых в каждом университете, в каждом колледже были свои фолк-группы, и некоторые из них переросли ранг «студенческих», став профессиональными. Фирмы грамзаписи не отказывали им в издании, а продюсеры с радостью подписывали контракты, потому что жанр пользовался успехом, а, значит, издания были коммерчески выгодными. Появилось целое направление, именуемое British Folk-Rock. Кроме уже известных нам грандов, к которым добавим Eclection, Fotheringay и Steeleye Span, к этому направлению отнесены такие группы, как Strawbs, Lindisfarne, Magna Carta, Bread Love and Dream, Sallyangie, Storyteller, Humblebums; позже появились Mr.Fox, Spirogyra, Mellow Candle, Gryphon, Decameron. В начале семидесятых на Transatlantic один за другим выходили альбомы группы Stray, которую тоже не стеснялись причислять к фолк-року...

Причины, по которым вышеупомянутые или подобные им группы были «приписаны» к фолк-року, не совсем ясны. Даже при самом внимательном прослушивании, у подавляющего большинства этих групп не удастся отыскать хоть что-нибудь, что давало бы повод считать их фолк-роковыми. Есть эпизоды или вкрапления. Но таковых немало, например, и у Led Zeppelin... Не случайно составители всевозможных рок-энциклопедий и справочников, относя вышеупомянутые группы к фолк-року, на всякий случай добавляют к их жанровой принадлежности приставки вроде «*prog*» или «*art*». Наличие в музыкальном инструментарии той или иной группы акустических гитар, скрипки, гармоники, дульцимера или арфы –

вовсе не достаточно, чтобы считать её фолковой. Точно также для этого недостаточно одной, пусть даже самой традиционной песни. Стиви Уинвуд (Stevie Winwood) и его группа представили в свое время великолепную версию баллады «John Barleycorn». Что же, Traffic после этого может считаться фолк-группой?

Подобные «причисления» к жанру происходят оттого, что классификаторы плохо знают (или не знают вовсе), что такое фолк. Тем более – британский. Так, Strawbs повсюду значатся как «фолк-роковая» группа, между тем – в шести первых альбомах, включая самый первый с участием Сэнди Денни, у них нет ни одной традиционной песни или даже аранжировки таковой, а почти весь материал написан Дэйвом Кузинсом. Зато в их музыке временами присутствуют дульцимер, тамбурин, челеста, цимбалы да еще групповой вокал, создающий иллюзию проникновения в фольклор. То есть имеются иллюзии, но нет фолка. Так, в России рок-группа Jethro Tull считается фолковой исключительно благодаря специфическому представлению местных любителей рока о британском фолке.

В самой Британии парадоксов тоже предостаточно. Например, группу Magna Carta считали «британским ответом» (надо полагать, запоздалым) на успех дуэта Simon and Garfunkel не столько потому, что в самом начале участников было двое, а потому, что своим сладоголосием Крис Симпсон (Chris Simpson) и Лайл Трентер (Lyell Tranter) очень походили на американцев. Когда же к ним прибавился Глен Стюарт (Glen Stuart), то по части слащавости Magna Carta оставила Саймона и Гарфанкела далеко позади. Но может ли фолк, тем более фолк-рок, – быть слащавым? В 1970 году группа Magna Carta дала совместный концерт с Королевским Филармоническим Оркестром для большой аудитории в Royal Albert Hall, и свидетели утверждают, будто ничего подобного в истории слияния фолк-рока с симфонической музыкой еще не было. Запись, однако, была утеряна в недрах студии Phonogram, так что нам остается верить на слово.

Истоки создания группы Lindisfarne относятся к 1966 году и связаны с именами Рода Клементса (Rod Clements) и Рэя Лэйдлоу (Ray Laidlaw). Прежде чем стать Lindisfarne, группа сменила несколько названий, одно из которых – Downton Faction Blues Band – свидетельствует, что их творчество не всегда было связано с фольклором. Прорыв Lindisfarne произошел после присоединения к ним поэта-песенника Алана Халла (Allan Hull) и заключения

контракта, в 1968 году, с фирмой Charisma. По свидетельству биографов, руководство Charisma потребовало сменить «блюзовое» название на Lindisfarne. С тех пор музыканты связаны с древним женским монастырем, находящимся на одном из островов у восточного побережья Северной Англии. Столь же обязывающей должна была стать и музыка. Дебютный альбом – «Nicely Out Of Tune» (1969, Charisma, CAS 1026) – сразу же привлек внимание. В группу, кроме уже названных музыкантов, входили Рэй Джексон (Ray Jackson) и Саймон Коу (Simon Cowe). Все участники Lindisfarne – мультиинструменталисты и, кроме барабанщика Лэйдлоу, еще и вокалисты. Главными в достижении звучания были работа звукоинженеров и акустические гитары Коу и Халла. Последний – сочинитель восьми из десяти песен дебютного альбома и более половины песен второго – «Fog On The Tyne» (1971). Этот альбом принес Lindisfarne широкую известность, высокие места в чартах, восторженные отзывы авторитетных изданий и даже сравнения с ранними Beatles (Melody Maker). Одного в их музыке никогда не было – британского фолка. Впрочем, на сравнение Lindisfarne с даже очень ранними битлами тоже надо решиться.

В отношении групп, появившихся уже в начале семидесятых, – Mr.Fox, Spirogyra, Mellow Candle, Gryphon, Decameron и им подобных, – можно сказать, что свой поиск они вели тогда, когда история Фолк-Возрождения, равно как и эпоха расцвета рока, уже закончилась. У этих групп были и остаются поклонники, собиратели пластинок ищут оригинальные издания, а фирмы грамзаписи переиздают их альбомы.

Обособленно стоит в этом ряду бретонец Алан Стивелл (Alan Stivell). В самом начале семидесятых он и его группа действительно играли традиционную музыку, сочетая её с роком, но главное – умело работали со звуком, за что Стивелла почитали (и почитают) по обеим сторонам ЛаМанша, а истовые поклонники так называемой «кельтской музыки» считают, будто с арфы Алана Стивелла начался её ренессанс.

«Так называемой», потому что современная наука не может с точностью определиться с тем, кто такие сами кельты, ограничиваясь выводами, что это древние племена, некогда обитавшие к северу от границ Римской Империи. Что уж говорить об их музыкальной культуре? Так что под термином «кельтская музыка» подразумевается некая звуковая мифологема, включающая набор красивых и слащавых инструментальных архетипов в стиле *new age*. Эти модные,

релаксирующие обывателей грезы, равно как и фантасмагории из кинофильма «Властелин колец», не имеют никакого отношения ни к культуре, ни к природе Ирландии, Шотландии и Британских островов вообще. Небесталаный бретонец Алан Стивелл – один из создателей этой звуковой мифологемы. Что касается действительного Возрождения Ирландской народной музыки, то оно прежде всего связано с именами Шеймуса Энниса (Seamus Ennis), Мэри О’Хары, певческого семейства МакПик (McPeake Family), с ансамблем Ceoltoiri Cuallann и их наследниками - Chieftains, Dubliners, Wolfetones, Sweeneys’ Men, братьями Финбаром и Эдди Фури (Finbar and Eddie Furey) – всем им посвящена глава во Втором томе Очерков...

Настоящий том мы посвятили группам, экспериментировавшим в жанре «фолк-рок», но подобный поиск вели и музыканты-одиночки: Эл Стюарт, Джон Мартин, Ральф МакТелл, Рой Харпер, Джулия Феликс (Julie Felix), Стефан Гроссман, Майкл Чапмен, Ник Дрейк, Гордон Джилтрап, Питер Барденс (Peter Bardens), Джон Джеймс и другие, более молодые гитаристы-экспериментаторы, виртуозы и технари, проявившие себя уже в начале семидесятых. Все они в различных справочниках и энциклопедиях аттестованы как представители фолк-рока, хотя это утверждение оспорил бы любой фолк-музыкант, равно как и всякий ценитель рока. Перечисленных музыкантов правильнее причислять к фолксингерам и сонграйтерам (поэтам-песенникам) или к инструменталистам и посвящать их творчеству отдельные страницы.

В 1964 году фолковые альбомы записали и небезызвестная Мэрианн Фэйтфул, и даже король скиффл Лонни Донеган¹³⁶. А популярный американский дуэт Jan & Dean, представители так называемого серфинг-рока, свою пластинку 1965 года даже назвали «Folk’N Roll». Но все они персоны известные, а ведь были в истории британской музыки шестидесятых и совсем уж загадочные личности, такие как валиец Мейк Стивенс (Meic Stevens) или лондонская певица Вашти Буньян (Vashti Bunyan)¹³⁷. Они также приписаны к фолк-року. Наверняка, есть и те, о ком мы не знаем вовсе...¹³⁸

Более сложный вопрос: как быть с американским фолк-роком? Ведь в настоящем томе мы затрагивали исключительно Британские острова, не касаясь опыта США. Дело обстоит непросто, потому что само понятие о фолке в Северной Америке и на Британских островах –

разное. Например, блюз на Британских островах, да и во всем Старом Свете, – всего лишь блюз, в то время как в Америке – это еще и фолк. Если в Англии, Шотландии, Ирландии с фольклором более-менее ясно – это старинные баллады и песни, – то в Америке (англоязычной) понятие о фолке более размытое. Музыкальное наследие, сохранившееся в Аппалачах; музыка афроамериканцев (блюзы, госпел, спиричуэлс); олд-таймы да еще то, что доходило до слуха американцев из-за Атлантики. Музыкантов, наподобие Incredible String Band или Pentangle, в Америке никогда не было, и появление таковых там едва ли было возможным.

Разночтение с понятием «фолк» привело к тому, что в Америке к жанру фолк-рок отнесены Боб Дилан и трио Peter, Paul and Mary, группы Byrds, Beau Brummels, Blue Things... В авторитетной энциклопедии – *All Music Guide To Rock* (2002, 3-е издание) – приводится таблица музыкантов и групп, относящихся к фолк-року. Кроме упомянутых, к этому жанру причислены: квартет Mamas & Papas, дуэт Sonny & Cher и группа the Turtles (они названы «коммерческим лос-анджелесским фолк-роком» – Commercial L.A.Folk Rock); фолксингеры Фред Нил (Fred Neil), Гордон Лайтфут (Gordon Lightfoot), Фил Окс (Phil Ochs), дуэты Ian & Sylvia и Richard & Mimi Farina – все относятся к «раннему фолк-року» (Early '60s Folkies Go Electric); группа Lovin' Spoonful и дуэт Simon & Garfunkel – считаются представителями нью-йоркского фолк-рока; а группы Jefferson Airplane, Love, Buffalo Springfield – калифорнийского; наконец, к фолк-року отнесены фолксингеры и сонграйтеры – Нил Янг (Neil Young), Джони Митчелл, Тим Бакли (Tim Buckley), Джексон Браун (Jackson Brown), Кэрол Кинг (Carole King) и все тот же Пол Саймон.

Набор замечательный, пестрый и многообразный. К нему бы добавить такие группы, как Fugs, Holy Modal Rounders, Band, Pearls Before Swine, фолксингеров Леонарда Коэна (Leonard Cohen), Тома Пакстона, Тома Раша, Дэвида Блю (David Blue), Дэвида Эклза (David Ackles), Тима Хардина (Tim Hardin)... Все это лишь часть групп и солистов, которых в Америке относят к фолк-року. Так что с героями Гринвич Вилледж и West Coast Sound предстоит еще долго разбираться, и это входит в наши дальнейшие планы. Кстати, что касается британского фолк-рока, то американские «энциклопедисты» не отказали в принадлежности к таковому только Fairport Convention и Pentangle, в чем, безусловно, правы...

В заключение еще раз обратимся к Сэнди Денни. Как же она была права в споре с Эшли Хатчингсом, когда настаивала на том, что альбом Fairport Convention «Liege & Lief» – единоразовый, уникальный проект и следовать по его пути – бесперспективно! По сути, так и получилось, и все последующие попытки синтеза фолка и рока были лишь амбициозным походом самонадеянных эпигонов.

Так что же, старинные баллады и песни Британских островов – Ирландии, Шотландии и Англии – могут быть основой лишь примитивных двухминутных биг-битовых частушек, но никак не рок-музыки и «Liege & Lief» лишь счастливое исключение?

Скорее всего – нет. Но для того чтобы британский фольклор смог перевоплотиться в рок-музыку, он должен был пересечь Атлантику, оказаться в южных штатах Америки, в непосредственной близости от замкнутых территорий, внутри которых жили черные невольники. И этот многострадальный фольклор должен был оплодотвориться не только душой, солнцем и ритмами Африки, но еще и горем и несчастьем миллионов рабов (живых и мертвых), он должен был пройти через сердца блюзменов Дельты, подняться к северным городам, безраздельно овладеть их кварталами и, спустя десятилетия, вернуться на Британские острова в образе ли пластинок, которые первым делом попадали в портовые Ливерпуль и Блекпул, или в виде пиратских радиопередач, которые слушали будущие рок-звезды, или, что было самым большим чудом, в образе Биг Билла Брунзи, Джесси Фуллера, Сонни Терри и Брауни МакГи, Миссисипи Фреда МакДаулла, Биг Джо Вильямса, Сонни Боя Вильямсона, Хаулин Вулфа, Мемфис Слива и прочих великих блюзменов, включая Реверенд Гэрри Дэвиса, которого возила на автомобиле юная Мадди Прайор... Исследование этого уникального в мировой культуре пути – величайшее наслаждение.

А «Liege & Lief» – это чудо, откровение и продукт эпохи, которая им же, этим альбомом, закончилась и которую тщетно пытались продолжить Steeleye Span и многие другие группы и музыканты, не замечая наступившего конца.

*д. Глазынино, Моск. обл,
февраль 2005 г.*

примечания

¹ *Музыкальный словарь Гроува*. Пер. с англ. – М., 2001. С.742.

² Элмор Джеймс (Elmore James, 1918-1963), блюзовый певец и наиболее influential слайд-гитарист послевоенной эпохи, представитель чикагской школы. Когда слушаешь его «The Sun Is Shining», дух захватывает от одной мысли, чего бы мог достичь этот музыкант, проживи он дольше.

Хаулин Вулф (Howlin' Wolf, 1910-1976), гитарист, харпер, но главное – блюзовый певец, невероятно мощному, хриплому, «драйвовому» вокалу которого подражали многие рок-вокалисты шестидесятых. Если Элмора Джеймса можно назвать «электрическим» наследником блюзового реформатора Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911-1938), то Хаулин Вулф был продолжателем традиций, заложенных великим Чарли Паттоном (Charlie Patton, 1887-1934).

Кларенс «Гейтмот» Браун (Clarence “Gatemouth” Brown, 1924), гитарист, фидлер, харпер, барабанщик, вокалист, лидер группы. Особенно поражает его игра на электрогитаре в составе ритм-энд-блюзовой группы, так называемый Peacock Sound (павлинье звучание). Лучше всего это звучание представлено на альбомах «San Antonio Ballbuster» (Red Lightin RL 0010) и «The Original Peacock Recordings» (Rounder), в которые вошли записи блюзмена, сделанные в Хьюстоне в 1948-1959 годах.

³ Джим Моррисон (Jim Morrison, 1943-1971), поэт, певец, лидер группы the Doors, скончавшийся от передозировки наркотиков в Париже и там же, на кладбище Пер-Лашез, похороненный. С тех пор его бесчисленные фанаты, съезжающиеся в Париж со всех концов земли (есть надписи и по-русски!), устраивают на могиле своего кумира настоящие наркошабаши, противодействовать которым не в силах ни работники кладбища, ни местная полиция. С надгробия унесли даже голову рок-шамана, правда, не настоящую, а мраморную. Само же надгробие истыкано шприцами: каждый из «уколовшихся» считает своим долгом поделить и с рок-поэтом. Ну а «отыгрываются» фанаты на соседних памятниках, которые расписывают самым бесстыдным способом, причем радиус этих росписей все увеличивается. Насколько известно, несколько лет назад было принято решение о перезахоронении останков несчастного Джима куда-нибудь в

другое место, но вроде бы это станет возможным не раньше, чем через 50 лет после его смерти.

⁴ Хендрикс умер в сентябре 1970 года, а фестиваль в Вудстоке проходил в августе 1969 года.

⁵ Один из завсегдатаев утверждал, что для него битлы “закончились”, как только из группы был изгнан Пит Бест (Pete Best), то есть еще в 1962 году!

⁶ О певческом семействе Watersons см.: Писигин В.Ф. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века*, Том 2. М., ЭПИцентр, 2004. С.24-41.

⁷ Не экономические и финансовые показатели (они, как известно, всегда только «растут») свидетельствуют о возрождении той или иной нации, а обращение к своим истокам, к изначальной культуре и, прежде всего, к народным песням и танцам. Первым признаком действительного возрождения России станет не предложенный «сверху» рост экономических показателей, а раздающаяся из разных уголков страны народная песня.

⁸ The Beatles. Off The Record. Outrageous Opinions & Unrehearsed Interviews. By Keith Badman. Omnibus Press, 2001. В книге указывается даже время восхода солнца в тот знаменательный для каждого битломана день – 4:51.

⁹ Матт МакГинн (Matt McGinn, 1928-1977), певец, поэт, автор новелл и забавных историй. Выступал в клубах Глазго и Дублина, так что ирландцы также считали его своим. Самые известные альбомы МакГинна были изданы на Transatlantic. Его друг Пит Сигер так отозвался на смерть фолксингера в 1977 году: *«Мы всегда будем помнить Матта, с его усмешкой и задором, а его песни еще долго будут ходить по миру»*.

¹⁰ Речь о книге «McGinn Of the Calton». Glasgow City Libraries, 1993.

¹¹ «The Glasgow that I Used to Know» (Глазго, который я знал) by Adam McNaughtan. (Перевод в тексте Марии Платовой.)

Oh where is the Glasgow where Ah used tae stay,
The white wally closes done up wi' pipe clay,
Where you knew every neighbour frae first floor tae third,
And to keep your door locked was considered absurd?
Well, do you know the folk staying next door tae you?

Oh where is the wee shop where Ah used tae buy
A quarter of totties, a tuppenny pie,
A bag o' broken bisquits and three sody scones?
And the woman aye asked, «How's your Maw gettin' on?»
Can your big supermarkets gie you service like that?

And where is the fitba' that Ah played and saw?
The fair shoulder charge and the tannery ba',
There was nae four-three-three, there was nae four-two-four,
And your mates didnae kiss you each time that you scored –
Is the game, like Big Woodburn, suspended sine die.

Oh where are the weans who once played in the street
Wi' jorries, a peerie, or a gird wi' a cleek?
Can they still cadge a hudge or dreep aff a dyke
Or is writing on walls noo the one thing they like?
Can they tell Chickie Mellie frae Hunch, Cuddy, Hunch?

And where is the tramcar that once did the ton
Doon the Great Western Road, on the old Yoker run?
The conductress aye knew how tae deal wi' a nyaff,
If you're goin', then get on, if you're no', then get aff.
Are there ony like her on the buses the day?

And where is the chip shop that Ah knew so well,
The wee corner cafe where they used tae sell
Hot peas and bray, and McCallum's and pokes,
And you knew they were Tallies as soon as they spoke,
«Do you want a-da-raspberry o'er your ice-a-cream»?

Oh where is the Glasgow that Ah used tae know,
Big Wullie, wee Shooie, the steamie, the Co,
The shilpit wee bauchle, the glaiket big dreep,
The ba' on the slates, and your gas in a peep?
If you scrape the veneer aff, are these things still there?

¹² О Clancy Brothers and Tommy Makem см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века*, Т.2. С.54-64.

¹³ В октябре 2004 года я позвонил Питу Сигеру и после разговора о его пребывании в Глазго, более сорока лет назад, спросил, помнит ли он такого певца как Адам МакНотен. Не задумываясь, восьмидесятипятилетний патриарх фолксингеров ответил, что знает песни Адама – «он поет о Глазго», – но с самим шотландцем не знаком. А вообще, все встречи он помнит и своё пребывание в Шотландии – особенно. После этого Пит Сигер в очередной раз посетовал на то, что он уже старый и у него плохая память.

¹⁴ О Бобе Дэвенпорте см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятых и шестидесятых годов XX века*, Т.2. С.6-12.

¹⁵ Песни и баллады Адама МакНотена, включая «Yellow On The Broom», изданы на двух альбомах – «The Glasgow That I Used to Know» (записан в 1975 году) и «Words, Words, Words» (1988). В 2000 году оба альбома переизданы на двух CD под общим названием «The Words That I Used To Know» (STRAX 012,013).

¹⁶ Джесси Фуллер (1896-1976) записал «San Francisco Bay Blues» в 1954 году. Она вошла в его альбом «Working On the Railroad» (10", World Song, 1), изданный в США в 1955 году. В Англии пластинку переиздали в 1960 году на Topic (10T59). Фуллер пел «San Francisco Bay Blues» и на ньюпортском фестивале 1964 года. Но прославили песню the Peter, Paul and Mary, включившие свою версию в альбом 1964 года «A Song Will Rise». Исполняли песню Фуллера и другие музыканты, так что не удивительно, что в Глазго она была принята с особенной теплотой.

¹⁷ «Не так давно» – это в конце семидесятых или в начале восьмидесятых, потому что Сонни Терри умер в марте 1986 года в возрасте семидесяти пяти лет. Брауни МакГи пережил своего друга и партнера ровно на десять лет.

¹⁸ Адам имеет в виду песню Льюиса Алена (Lewis Allen) «Strange Fruit», которую еще в тридцатых годах пела Билли Холидей (Billie Holiday). Слова и перевод этой песни см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Том I. С.176 и 246.

¹⁹ Камень, «на котором Брюс был коронован», является основным символом шотландской культуры и национализма. Он был увезен в Вестминстерское Аббатство королем Эдвардом в 1296 году. В ночь на Рождество 1951 года Камень похитили сторонники независимости Шотландии. Было проведено расследование и Камень вернули в Вестминстерское Аббатство. Тогда

появились несколько поддельных копий, которые подавались как оригинальные. В 1996 году, спустя 700 лет после того как священный Камень был взят англичанами, его наконец возвратили шотландцам.

²⁰ Джек Керуак (Jack Kerouac, 1922-1969), американский писатель, родился в городе Лоуэлл (Lowell), Массачусетс. Был главным хроникером поколения битников «beat generation», он же и автор данного термина, обозначившего социальное и литературное движение 1950-х. После непродолжительного обучения в Колумбийском Университете (Columbia University) прославился, благодаря непринужденности и нетрадиционности своей прозы, в особенности романа «На дороге» (On the Road, 1957). После успеха этой работы Керуак написал серию тематически и структурно похожих романов, включая «Бродяги Дхармы» (The Dharma Bums) и «The Subterraneans» (оба вышли в 1958), «Doctor Sax» (1959), «Lonesome Traveler» (1960) и «Big Sur» (1962). Его свободно структурированные автобиографические работы отражают жизнь скитальца, наполненную теплыми, но бурными отношениями и глубоким социальным разочарованием, притупляемым с помощью наркотиков, алкоголя, мистицизма и язвительного юмора.

²¹ О Томе Пэйли и группе the New Lost City Ramblers см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.203-212.

²² Дом Сесила Шарпа (Cecil Sharp House) – здание в Камдене (Лондон), где с тридцатых годов размещается Общество Английского Народного Танца и Песни (the English Folk Dance and Song Society). Подробнее об истории этого уникального заведения см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.1. С.22-25.

²³ Боб Дилан впервые прибыл в Англию как раз в декабре 1962 года, и одним из его первых лондонских адресов было именно кафе «Troubadour».

²⁴ В некоторых источниках утверждается, будто участие Палмера и Вильямсона в эдинбургском фестивале относится к 1962 году, что неверно.

²⁵ О the Dubliners см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.64-73; об Asher Hall – на стр.68-69 этого же издания.

²⁶ Фэтс Домино (Antoine “Fats” Domino, 1928), пианист, певец, представитель новоорлеанской ритм-энд-блюзовой школы и стиля «буги-вуги» (*boogie-woogie piano style*), один из наиболее значимых и популярных рок-н-ролльщиков всех времен.

²⁷ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.226-229.

Уже в процессе написания этого тома я узнал, что у Хольцмана вышла книга: *Follow the Music: The Life and High Times of Elektra Records in the Great Years of American Pop Culture*. Jac Holzman, Gavan Daws (Paperback – August, 2000).

²⁸ В свое время услышав только что изданные альбомы Корнера, Рэя и Гловера, музыканты начинающих тогда рок-групп the Love и the Doors заявили, что хотят быть записанными и изданными только на Elektra.

²⁹ Вокруг выступления Дилана на ньюпортском фестивале в 1965 году ходит много слухов и домыслов. Со временем исследователи пришли к выводам, что возмущение от трансформации Дилана из фолк- в рок-музыканта было не таким уж всеохватывающим: небольшая часть публики действительно свистела и ругала певца во время его выступления, но в основном возмущение касалось неудачной работы звукооператоров. Голос Дилана попросту не был слышен публике, чем она и возмущалась. Впоследствии пуристы, или борцы за чистоту фолка, раздули миф о возмущении публики в Ньюпорте, так что все последующие выступления Дилана с рок-группой непременно вызывали возмущение части зала. Это проявилось и во время его тура по Британии в мае 1966 года, о чем см. в последующих примечаниях.

³⁰ В сборник вошли ранние и нигде более не публиковавшиеся песни групп the Lovin's Spoonful и the Paul Butterfield Blues Band, фолксингера Тома Раша, белого блюзмена Эла Купера (Al Kooper), а также английского временного образования – the Powerhouse, с Эриком Клэптоном во главе.

³¹ Эти треки вошли в тот самый сборник – «What's Shakin'» – продюсером которого был Бойд. Сами же Lovin' Spoonful предпочли издаваться на вновь созданном лейбле Kama Sutra.

³² «October Song», (Песня Октября) by Robin Williamson. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Я спою тебе песню Октября,
Эту песню песней.
Слова и мелодия – не мои:
Это радость и горе их породили.

У моря –
Шиповник чернеет в безмолвии вечера,
Птицы залетают за солнце,
С ними улечу и я.

Опавшие листья – украшение земли –
Постигли искусство умирания
И покидают с радостью свои добрые золотые сердца,
Перерождаясь в оттенках алого.

Вот на землю опускается утро,
И голод влечет меня к дому,
В душе моей я переплываю моря,
А сосны хохочут зеленым смехом.

Стремясь отыскать свое счастье,
Избрал я путь удовольствий,
Но в глубине сердца мне открылась истина,
И это – величайшее сокровище.

Ибо правители любят творить законы,
А бунтари – их нарушать,
А бедным священникам нравится расхаживать в цепях,
А Господу – оставлять их.

Мне повстречался человек по имени Время,
Он молвил: «Я должен всё время идти»,
Но сколько это уже длится –
Я никогда не узнаю.

Иногда я хочу убить Время,
Иногда – когда боль в сердце.
Но каждый раз я лишь иду тропинкой,
Которую оно мне выбирает.

³³ «When the Music Starts to Play» (Когда зазвучит музыка), by Mike Heron.
(Перевод Светланы Брезицкой.)

Всю мою жизнь недолгую
счастье и печаль ко мне являлись парой.

В потоках нежного, теплого ветра
сквозь бури – на крыльях любви
Песня жизни меня выносила.

Когда начинает звучать музыка,
пусть я буду рядом,
Когда зазвучит музыка,
я так хочу быть там.
О, разве не чувствуете, как высоко парит
мое сердце, когда я слышу эту музыку?
Когда она зазвучит, позвольте мне
быть рядом.

Когда холодная ладонь печали
опускается на плечо
И толкает в ледяную воду – на смерть,
Меня с улыбкою, на бережных
руках выносит – Музыка.
Заслышав её звуки, быстрее бьется сердце.
Тогда я счастлив!

³⁴ Барни МакКенна (Barney MacKenna), ирландский банджоист, участник группы the Dubliners. Эрик Дарлинг (Erick Darling), американский банджоист, одно время участник the Weavers (он заменил Пита Сигера) и организатор трио the Rooftop Singers. Оба – банджоисты-виртуозы мирового уровня. Дарлинг, возможно, непревзойденный.

³⁵ Ширли и Долли Коллинз, при поддержке портативного органа, а также клавесина Кристофера Хогвуда (Christopher Hogwood) и скрипки Адама Скипинга (Adam Skeaping), превратили «God Dog» в барочную пьесу, которая всегда нравилась автору. Песня вошла в альбом «Anthems In Eden» (1969, Harvest SHVL 754). В 1979 году Робин говорил об этом:

«Я думал, что это будет очень подходящая песня для Ширли, потому что всегда любил ее голос. Он у неё очень естественный. Я могу сказать, что она – одна из моих любимых английских певиц. Думаю, что её голос действительно подходит для такого рода южной английской мелодии, потому что “God Dog” является такой невинной детской песней. Да я и не знал кого-либо еще, способного ее спеть».

А то, во что превратил «Lover Man» Эл Стюарт, – лучше не слышать вовсе и его, в целом неплохой, дебютный альбом «Bed-Sitter Images» (CBS

ВРГ 63087) – начинать прослушивать сразу со второго трека. В данном случае пропасть между оригиналом и версией – непреодолимая.

³⁶ «God Dog», by Robin Williamson. (Перевод Светланы Брезницкой.)

Эта собачка – мой щенок,
Она чудная, как деревья,
Коричневая, как гора,
И белая, словно морской ветерок.
Она ходит по воде
Безо всяких ботинок.
Ее глаза так прекрасны,
Как музыка флейты.

Она не станет чистить трубы,
Не соберет зерна.
Но все равно: она – лучшая собачка
Из всех, что рождались на свет.

Я поселилась в долине,
Средь холодных, грубых скал.
Но в моем сердце со мною
Она говорит голосом нежных холмов.
Когда я просыпаюсь
И готова играть –
Она смеется без смеха,
Приветствуя солнце.

Она не научится говорить
И не потерпит ничьих насмешек.
Но это лучшая собачка
Из всех, что рождались на свет.

Духи воды пожелали,
Предложив взамен волшебное кольцо,
Купить мою собачку,
Чтоб она учила бедолаг-королей.
Кольцо – у меня на пальце,
Собачка бежит за мной следом:

Водяные дворцы
Ей совсем не по душе.

Пока не летает как следует
И не играет хорошо на рожке,
Но, правда, это лучшая собачка,
Из всех, что рождались на земле.

* «Изюминка» названия заключена в его особенности: GOD – это DOG, если читать с конца! Так что это – маленькая шутка, но и нечто большее. Эта собака мистическая и волшебная, она может делать замечательные вещи, но всегда преисполнена доброты и верности. (*Ком. Ширли Коллинз*).

³⁷ Саймон Постума (Simon Posthuma), Марийке Когер (Marijke Koger) и Джосье Лигер (Josje Leeger), датские дизайнеры, разрабатывавшие одежду и эмблемы; имели свой магазин в Амстердаме под названием Trend. Со временем Саймон и Марийке увлеклись восточной музыкой, много путешествовали и очутились в Лондоне, где их дизайнерские качества пришлось кстати. Они разработали дизайн одежды и оформление пластинок для таких звезд рока, как Hollies и Cream. В 1967 году они сошлись с музыкантом Барри Финчем (Barry Finch), вызвали из Амстердама свою старую коллегу Джосье Лигер и образовали группу the Fool, в честь известной песни Beatles «Fool on the Hill». Это было своеобразное художественно-музыкальное образование, наиболее известной акцией которого стало сотрудничество с битловской фирмой Apple и оформление в сентябре 1967 года пресловутого магазина (Apple Boutiques) на углу Baker Street и Paddington Street, причем в тонах и стиле обложки Incredible String Band. Они, конечно, не лазали с кистью по стенам четырехэтажного дома, а только сделали эскизы, которые воплотила дюжина нанятых ими студентов. В дальнейшем они не только разрабатывали обложки альбомов и рисовали постеры, но и пели. В 1969 году the Fool записали и издали сначала сингл, а затем и полноценный альбом с одноименным названием (Mercury, SMCL 20138). Не исключено, что именно они придумали наряд для Робина Вильямсона и Майка Херона.

³⁸ The Holy Modal Rounders возникли в 1963 году в недрах Гринвич Виллидж и считаются одной из первых групп так называемого нью-йоркского андерграунда (*America's first truly underground group*). На начальном этапе это была даже не группа, а дуэт, состоявший из Питера Стэмпфела (Peter Stampfel), игравшего на фидле и банджо, и Стива Вебера

(Steve Weber), гитариста и вокалиста. В январе 1964 года на лейбле Prestige Folklore вышел их первый альбом (FRLP 14031), представляющий собой смесь олд-таймов и блюграсс, но с необычной (скорее шокирующей) для своего времени трактовкой. А спустя три года Holy Modal Rounders, к которым прибавились сразу три музыканта, записали третий по счету альбом – «Indian War Whoop» (ESP-DISK, 1068), от начала до конца представляющий поток психоделического воображения, который не всякий гурман выдержит. Кажется, у Incredible String Band нет большего антипода.

³⁹ Имеется в виду тысячачетырёхсотстраничная *All Music Guide to Rock: the experts' guide to the best recordings in rock, pop, soul, R & B, and rap* / edited by Vladimir Bogdanov, Chris Woodstra, Stephen Thomas Erlewine / San Francisco, CA, 2002.

⁴⁰ *Мальчику прислужнику*. Квинт Гораций Флакк. Избранная лирика. Пер. и коммент. А.П.Семенова-Тянь-Шанского, Л., 1936. С.57.

⁴¹ «Painting Box» (Сундук с красками), by Mike Heron. (Пер. С.Брезицкой.)

Разбужен утром твоих глаз, пробившимся сквозь тени,
Оставившим лишь след от сумеречного сна,
Я шепчу каплям дождя, что играют на моем окне,
Говорю им ласково, что сейчас не время плакать.

Ведь где-то в душе моей есть сундук с красками,
Там найдешь любой цвет, это правда.
Совсем недавно, заглянув в этот сундук,
И, кажется, подобрал цвета самой тебя.

Пятничным вечером я скучно бреду сквозь
этот черный город –
Вдали от мира, которому принадлежу.
Глазами слушаю нечаянные звуки – думаю, это просто весна,
С нарциссами меж пальцев ног – я смеюсь над их капризами.

А где-то в душе моей есть сундук с красками,
Там найдешь любой цвет, это правда.
Совсем недавно, заглянув в этот сундук,
Я, кажется, подобрал цвета самой тебя.

О, где-то в душе моей есть сундук с красками,
Там найдешь любой цвет, это правда.
Совсем недавно, заглянув в свой сундук с красками,
Я, кажется, смог подобрать твои цвета.

Лиловый парус надо мною ловит силу лета.
Остановившись, рыбы спрашивают, куда я плыву.
Вскинув голову, с улыбкой отвечаю, что мой кораблик тонет,
Но, любя это море, что подо мною, я не против пойти ко дну.

Ведь где-то в душе моей есть сундук с красками,
Там найдешь любой цвет, это правда,
Совсем недавно, заглянув в свой сундук,
Я, кажется, подобрал твои цвета.

⁴² «Некоего», потому что скупулезный справочник *Terry Hounsome & Tim Chambre / New Rock Record. A Collectors' Directory of Rock Albums and Musicians*. Blandford Press, London, 1981 – упоминает имя Джона Хопкинса только один раз: в связи с альбомом *Incredible String Band*.

Хотя указанный справочник издавался давно и замышлялся в иную эпоху, без надлежащей технической и компьютерной поддержки, он и теперь, во времена интернета и новых технологий, поражает. Несмотря на некоторые «пустоты» и неточности, он едва ли имеет конкурента. Так что исследователи рока в долгу у автора и продюсера издания – Терри Хаунсона и его помощника Тима Чембра.

⁴³ «My Name Is Death» (Меня зовут Смерть), by Robin Williamson. (Перевод Марии Платовой.)

Я есть вопрос, что не имеет ответа,
Я – возлюбленный, что верен вечно,
Скупы дары моего слуги – солдата,
Я то – что порождает время, узнала ль ты мое имя?

Имя мне – Смерть!
Ко мне придет все то, что дышит,
Слышишь мой зов?
Иль неясен тебе смысл моих слов? –
Ты должна последовать за мной.

Тебе я отдам все золото и серебро,
Многоцветные камни и клады заветные,
Только встретить мне дай еще несколько весен,
Только дай мне прожить кратких несколько лет.

О нет, леди, в сокровищах твоих мне нет проку,
Не более, чем в упрямстве твоём иль гордыне,
Что толку медлить,
Пришло твоё время, отныне
Ты принадлежишь мне, а прах – праху.

⁴⁴ Вильямсон считал, что Джуди Коллинз заинтересовалась песней во время своего приезда в Англию в 1967 году. Тогда она, а также американский фолксингер Том Пакстон (Tom Paxton) и Incredible String Band участвовали в совместном туре по стране. Ковер-версия Джуди вошла в её альбом «Who Knows Where the Time Goes» (1969, Elektra, EKL-4033).

⁴⁵ «First Girl I Loved», by Robin Williamson. (Перевод Марии Платовой.)

Моя первая любовь,
Пришло время спеть для тебя
Эту грустную прощальную песню.
Мне было семнадцать, когда мы были вместе.

Сколько лет прошло с тех пор, как мы виделись
Последний раз, ты еще сказала мне,
Что теперь состоишь в Обществе Иисуса,
А я помню, как длинные рыжие пряди твоих волос
Падали на лицо и мешали нам целоваться.

Я хочу, чтобы ты знала – мы не могли оставаться детьми,
Я хочу, чтоб ты знала – я не мог остаться с тобой.

Быть может, ты уже замужем, свой дом,
машина и прочее,
И я не узнал бы тебя во встречной женщине,
незнакомке,
И если б сейчас я был подле тебя,
То точно уж не был бы там, где сейчас.

Но мы расстались с тобой так жестоко.
Я был поглощен дорогой, гитарой
И любовью тех,
Кого не желал даже видеть.

Но я часто думал о тебе,
В печали предрассветного утра
Или в одинокую полночь,
Пытаясь воссоздать твои черты.

Я хочу, чтобы ты знала – мы не могли оставаться детьми,
Я хочу, чтоб ты знала – я не мог остаться с тобой.

Ты, наверное, вышла замуж, у тебя уже дети,
И я не узнал бы тебя во встречной женщине, незнакомке,
И если бы я спал сейчас подле тебя,
То мне все равно пришлось бы очнуться.

Мы ни разу не были вместе,
Хотя должны были бы любить друг друга тысячу раз,
А нам, подросткам, просто негде было укрыться,
Но на пологих склонах у реки
Ты собрала все цветы, и я больше не чувствую
их аромата.

Я хочу, чтобы ты знала – мы не могли оставаться детьми,
Я хочу, чтоб ты знала – я не мог остаться с тобой.

Что ж, прощай, моя первая любовь, надеюсь,
ты счастлива.
И я не одинок – со мною рядом женщина,
Отцом ее детей я надеюсь однажды стать,
Она красива и настоящий друг.

⁴⁶ Столь необычное название – *Koeoaddi* – Робин и Майк «выбрали» наугад, бросая игральные кости.

⁴⁷ Перевод в тексте Светланы Брезницкой.

⁴⁸ «I Bid You Goodnight», trad. (Перевод Марии Платовой.)

... Ты устала, сестра моя,
Приляг, отдохни,
Склони голову на грудь Спасителя.
Я люблю тебя, но Его любовь сильнее,
И я желаю тебе доброго сна, доброй ночи, доброй ночи...
Для тебя пришла ночь, тебе пора спать, доброй ночи...

А однажды утром, прекрасным светлым утром,
Доброй ночи, доброй ночи...
Ни вздоха, ни стога, ни скрипа сверчка,
Доброй ночи, доброй ночи...
Я войду в тихую долину под сень Вечного Сна,
Доброй ночи, доброй ночи...
Его посох поддержит меня, не даст мне упасть,
Доброй ночи, доброй ночи...
О, Святой Иоанн, ему было знамение,
Доброй ночи, доброй ночи...
Истинно, говорит он, было много знамений,
Доброй ночи, доброй ночи...
И первая буква для Ковчега, чудесной ладьи,
Доброй ночи, доброй ночи...
Что построена была, чтоб спастись от потопа,
Доброй ночи, доброй ночи...
Буква вторая для страшного Зверя,
Доброй ночи, доброй ночи...
Что живет в лесу и ест непослушных детей,
Доброй ночи, доброй ночи...
И я помню это, помню так хорошо,
Доброй ночи, доброй ночи...
Я восшел в Град Иерусалим, точно как Иоанн,
Доброй ночи, доброй ночи...

⁴⁹ Небезынтересно сравнить «The Water Song» с «In the Time of Water» Роя Харпера из его альбома «Folkjokeopus» (1969, Liberty LBL/LBS 83231).

⁵⁰ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.304.

⁵¹ «The Circle is Unbroken», by Robin Williamson. (Пер. М.Платовой.)

В потоках холодеющей крови,
 сменяются времена года.
Долог был срок моего ожидания,
Теперь я вижу вас, за линией горизонта,
Братья – странники всех времен,
 вы держите путь сюда,
Построим же по древним чертежам
 корабль будущего,
Поднимем парус для дальнего путешествия,
Возьмем курс на вечные земли,
К звездам летнего неба через воды разлук.
Сменяются времена года.
О, сестры мои, со взором глубоким,
Вас ли я вижу несмыкаемым оком?
В себе вы несете зерно красоты,
Это ваши нерожденные дети,
 счастливые и свободные,
Под вашими пальцами свиваются судьбы,
Священное сплетение золотых волокон,
Мы были рассеяны во мраке ночи,
Но мы снова вместе в лучах ясного утра.

⁵² В 2003 году издан CD «The Incredible String Band. Philadelphia Folk Festival 1969» (Talluiah Records, TR019), так что для поклонников творчества Робина Вильямсона и Майка Херона их филладельфийское выступление – не тайна. Сам фестиваль состоялся 22-24 августа. Что касается Вудстока, то там они спели четыре вещи: «Sleepers Awaken», «Catty Come», «This Moment Is Different» и «When You Find Out Who You Are».

⁵³ Поскольку мы упоминали Сэнди Булла, то отметим, что этот выдающийся мультиинструменталист все лучшее создал и записал до 1968 года, то есть до того как пристрастился к наркотикам. И он был не единственным музыкантом, чья карьера доказывает абсурдность утверждений, будто наркотики способствуют творческому росту художника.

⁵⁴ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.305.

⁵⁵ Обращаем внимание поклонников Робина Вильямсона и Майка Херона на книгу «Be Glad: An Incredible String Band». Edited by Adrian Whittaker. Helter Skelter Publishing House, London, 2003.

⁵⁶ «Way Back in the 1960s», by Robin Williamson (Пер. Марии Платовой.)

В 60-е годы XX-го века я тоже был молодым человеком.
Тогда у всех были свои радости,
Например, пойти у кино.
Ездить по свету было непросто,
Все больше по суше и на колесах,
Зато можно было сесть за стол
И отведать настоящей человеческой еды.

Но вы, молодые, совсем не такие.
Мне вас не понять, я просто не в силах разобрать вашу речь,
Даже когда вы говорите медленно.

В те времена был такой парень,
что по клубам пел и играл на гитаре,
И в том и другом был малый не плох,
А звали его – Боб Дилан,
и я так же выступал,
Пока не заработал свой первый миллион.
Это все было давным-давно,
Еще до Третьей Мировой,
В те времена, когда Англию еще не поглотила волна,
А мы не перебрались жить в Парагвай.

Но, вы, нынешняя молодежь, я даже не знаю...
Речи вашей не разбираю,
Как ни стараюсь – не понимаю.

У меня есть секрет, чур, не выдавать,
На тот день, когда мне стукнет 91,
Я припас старинной консервной еды,
Ваша бабушка купила ее в той
антикварной продуктовой лавке, что вниз по улице...
Эх, я закачу пир, с бобами и беконом.
Но вот вы, молодые... Совсем не такие.

Нет, я просто не знаю, я вас не понимаю,
Все слова у вас другие.
В 60-е годы XX-го века я тоже был молодым человеком.

⁵⁷ «Angi» впервые издана в 1962 году под названием «3/4 A.D.» (EP, Topic TOP 70). Подробнее о Дэйви Грэме см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.1.С.13-44.

⁵⁸ Bert Jansch. *Young Man Blues: Live In Glasgow, 1962-1964* (CD, Ace Records, 1998).

⁵⁹ В 1969 году переиздан как «Alexis Korner's All Stars» (TRA SAM 7).

⁶⁰ Существуют версии, согласно которым музыкантам в период становления группы рекомендовали заменить Джекки на Сэнди Денни или на Доррис Хендерсон, но якобы Дженш и Ренборн категорически этому воспротивились. Я не нашел серьезных подтверждений этим версиям. А вот причин, по которым Сэнди никак не могла стать участницей Pentangle, – предостаточно, и о них – в следующей главе.

⁶¹ В те самые дни, когда я писал о Pentangle, пришло известие о смерти Джона Пила. Самый знаменитый диджей шестидесятых умер 25 октября 2004 года от сердечного приступа, находясь в Перу.

Джон Пил (настоящее имя – John Robert Parker Ravenscroft) родился в 1939 году в городке Хесвал (Heswall), рядом с Ливерпулем. После срочной службы в армии (1957-59) Джон отбыл в далекий Техас, куда его направил состоятельный отец для вхождения в курс дел его крупной фирмы. Однако, «зараженный» Элвисом, Джон неохотно вникал в дела хлопкового бизнеса. С началом битломании его музыкальные знания и ливерпульский акцент оказались кстати. Сначала его приглашали на далласское радио, чтобы Джон рассказал о Ливерпуле, затем он уже сам вел радиопередачу под названием «Kat's Karavan», на которой в основном «крутил» ритм-энд-блюзы в исполнении черных музыкантов, в то время как слушателями были исключительно белые подростки. «Они любили эту музыку, постоянно слушали ее, но если бы кто-нибудь из черных музыкантов вошел к ним в дверь, они тотчас бы вызвали полицию, так как все были расистами!» – вспоминал Джон Пил. В 1965 году он перебрался сначала в Оклахому, а затем в Калифорнию, в город Сан-Бернардино, где работал диджеем, способствуя продвижению рока Западного Побережья. В 1967 году, с пачкой пластинок калифорнийских групп, он возвратился в Англию и

организовал радио-шоу «The Perfumed Garden» на одной из пиратских радиостанций, захлестнувших эфир. Тогда же он выбрал псевдоним – «Джон Пил» (по названию баллады XVIII века). Благодаря его деятельности, молодое поколение британцев открыло для себя целый пласт американского рока – группы Buffalo Springfield, Captain Beefheart and His Magic Band, Country Joe and the Fish, Velvet Underground и др. Популярность радиопередач Пила была таковой, что именно ему Beatles доверили эксклюзивную «прокрутку» альбома «Sgt. Pepper's...». После закрытия пиратского радио Пил перешел на BBC Radio One, где вел шоу «Top Gear Session», пользовавшееся огромной популярностью и влиянием. Его стиль был отличен тем, что Пил «прокручивал» новые синглы и даже целые альбомы от начала до конца, так что их можно было записать на магнитофон и слушать еще до появления оригинальных дисков. Таким образом он «раскручивал» будущих звезд рока. Впрочем, его диапазон был широк. Именно в его радиопередаче в августе 1968 года впервые прозвучали треки из сюиты «Anthems in Eden» Ширли и Долли Коллинз. Джон Пил был связан с радио BBC все последующие годы. Он также был редактором многих справочников и энциклопедических изданий.

⁶² «Let No Man Steal Your Thyme», trad. (Перевод Марии Платовой.)

Внемлите, девы, чистые сердцем,
Что цветут юной красою,
Храните свой сад за высоким забором,
Нетронутым, с непримятой травой,
Нетронутым, с непримятой травой.

Коли сорван рукой торопливой ваш цвет,
То мужчине тот сад опустылет,
Раз ограбленный, сад опустеет навек,
Порастет он печалью, горше полыни,
Порастет он печалью, горше полыни.

Дева подобна тенистому дереву,
Муж – плющ, обвивший его прихотливо.
И, бездумно, о ней не жалея ничуть,
Он с ветвей собирает все, что ему мило,
Он с ветвей собирает все, что ему мило.

⁶³ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.304.

⁶⁴ Полностью интервью с Шелом Тэлми опубликовано в книге Ричи Антербергера (Richie Unterberger) «Turn! Turn! Turn!: The '60s Folk-Rock Revolution» (Backbeat Book, 2003). Другие книги этого автора: «Eight Miles High: Folk-Rock's Flight From Haight-Ashbury to Woodstock», «Urban Sacemen & Wayfaring Strangers», «Unknown Legends of Rock 'n' Roll» и «Music USA» (The Rough Guides, 1999).

⁶⁵ Блайнд Бой Фуллер (Blind Boy Fuller, 1908-1941), гитарист, певец, представитель Пидмонт-блюза и блюзов Восточного побережья (East Coast Blues). Его издавали ARC и Деcca, а в 60-х эти записи были переизданы.

Фурри Льюис (Furry Lewis, 1893-1981), гитарист, харпер, певец, представитель Пидмонт-блюза и акустического Мемфис-блюза. Его первые регистрации относятся еще к 1927 году, а последние – к середине семидесятых, и всегда это были акустические откровения. В 1959 году его издал Мозес Эш на Folkways (Furry Lewis Blues), а в 1961 году один за другим вышли два его альбома на Prestige/Bluesville: в апреле «Back on My Feet Again», а в мае «Done Changed My Mind», так что молодые музыканты из Америки и Англии не могли обойти его творчество. Блюз, который на свой манер исполняют МакШи и Ренборн, на самом деле называется «I Will Turn Your Money Green».

⁶⁶ «A Woman Like You» by Bert Jansch. (Перевод Марии Платовой.)

Не думаю, что мне встречалась
Женщина, подобная тебе.
И признаюсь, мне не понять,
Тебя я вижу или свою мечту.

Но если бы мне дали магический жезл,
То голубю я приказал бы принести твою любовь
И послал бы дрозда похитить твое сердце.

И разбитое сердце не помеха в бесконечном искании,
Чарами я заманю тебя в сети любви, о, прекрасная дева,
Высокой травой, чтоб замедлить твой бег,
Сочным плодом, чтоб подсластить грех,
Два слова последних в моем заклинании:
Это мгновение и Ты сама.

Я предпочел бы ждать тысячу лет
Или умереть тысячу раз,
Чем позволил бы женщине так
Завладеть моим сердцем и мыслями.

И если застану тебя безмятежно спящей,
То унесу к себе в тайную обитель,
Где крепко свяжу вместе твое сердце и свою душу.

Не думаю, что мне встречалась
Женщина, подобная тебе.
И признаюсь, мне не понять,
Тебя я вижу или свою мечту.

Но если бы мне дали магический жезл,
То голубю я приказал бы принести твою любовь
И послал бы дрозда похитить твое сердце.

⁶⁷ Полное название альбома – «Sir John A lot of Merrie Englande's Musick Thynges and Ye Greene Knight» (1968, TRA 167) – нервировало издателей и исследователей, так как не умещалось ни на «пятаки» пластинок, ни на конверты, ни в справочники и, конечно, его невозможно запомнить. Зато название демонстрировало сопричастность к Средневековью. Отметим, что альбом «Sir John A lot of...» – замечательный и некоторые любители жанра считают его лучшим в биографии Ренборна.

⁶⁸ Подробнее: Писигин. *Очерки об англо-американской муз.*, Т.1. С.52-55.

⁶⁹ Имеется в виду альбом Джона Фэхея «The Transfiguration of Blind Joe Death», вышедший в 1965 году в США (Riverboat, 1), переизданный в Англии в 1967 году (TRA 173) и потому известный в среде британских музыкантов. Данный пример, кроме прочего, показывает роль издателей, когда важны не только изысканный вкус и музыкальная просвещенность, не только знание конъюнктуры рынка и информированность, но и постоянная «включенность» в мировую издательскую политику. Иначе можно многое «прозевать», как это случилось, например, с альбомом Дика Розмини. Об этом музыканте мы ничего не рассказали только потому, что найти его альбом «Adventures for 12 string, 6 string & Banjo» чрезвычайно трудно. В конце концов я нашел одну из его вещей, 30 секунд которой можно «скачать» в интернете, и воспользовался этим чудовищным способом,

чтобы иметь хоть какое-то представление о музыканте, подвигшем Лео Коттке (Leo Kottke) на великолепный альбом «6-&12-String Guitar» (Takoma, C-1024). Когда же я услышал Розмини (это был фрагмент пьесы «Improvisation For 12-string»), то волшебного звучания не скрыли даже жалкие возможности ноутбука. После чего стало ясно: альбом Дика нужно “доставать” во что бы то ни стало. Мне повезло...

⁷⁰ «Sovay», trad. (Перевод Марии Платовой.)

Как-то раз, оружие взяв
И одев мужское платье,
Верхом, одна, Софи отправилась
Навстречу любимому.

И вот средь поля, любимого встретив,
К нему обратилась она как разбойник:
«Отдай мне, молодец, все что имеешь,
А если откажешься – с жизнью простишься».

И он ей отдал все золото и серебро,
Но вовсе не это ей было надобно:
«Отдай мне кольцо, что на пальце ты носишь,
Кольцо мне отдай – тогда сохраню тебе жизнь!»

«О нет, не видать тебе кольца этого,
Ведь это – залог, любимой мне переданный,
Уж лучше стреляй и будь проклят злодей,
За убийство мое ты ответишь в петле».

Тут дрогнуло сердце ее и она,
Вреда не чиня, повернула коня.
А солнечным утром на завтра
С возлюбленным в саду гуляла Софи.
В часах, что на ней были, свои он признал,
И ярче розы зарделось лицо у него.

«Чего же стыдиться стоит тому,
Кто сберег мой подарок, с бриллиантом кольцо?
Тем разбойником ведь я была,
Возьми же обратно и часы, и золото».

«Проверить желала твою я любовь,
Узнать, поступишь ли достойно мужчины,
И если кольцо досталось бы мне,
То я б спустила курок и лишился б ты жизни».

⁷¹ Бродяга Moondog с роскошной бородой а-ля Карл Маркс, при более пристальном к нему внимании, представляет собой незаурядный музыкальный (и социальный!) феномен, достойный отдельного исследования. Пока же обратимся к книге Ричи Антербергера «Music USA», в которой автор посвящает Мундогу целую страницу.

«В то время как *pop* и *free-jazz* завоевывал Манхэттен, уличный музыкант, записавший всего несколько вызывающе некоммерческих, плохо продаваемых альбомов, возможно, был услышан большим количеством ушей, чем Джон Колтрейн (John Coltrane) и Орнетт Колмен (Ornette Coleman) вместе взятые. В 50-х и 60-х Луис Хардин (Louis Hardin), известный как Moondog, был неотъемлемым элементом центральной части города, а именно 6-ой авеню, между 52-ой и 56-ой улицами. Облаченный в экзотические одежды викингов, слепой музыкант играл на ударных инструментах собственного изготовления и декламировал стихи спешащим мимо пешеходам. Луис Хардин извлекал звуки из таких необычных приспособлений, как “*oo*” (ударяемый с треском трехгранный струнный инструмент), “*trimba*” (трехгранный барабан) и “*yukh*” (бревно, подвешенное к треноге, по которому музыкант “проходил” двумя резиновыми молоточками). Некоторые считали Хардина прекрасным композитором и великолепным артистом, чьи альбомы представляют интереснейшее соединение канонического песнопения, энергичного симфонического джаза, афористичной поэзии и городского шума, записанного прямо на улице, где музыкант работал.

Moondog достиг пика поистине скандальной известности, когда привлек к суду знаменитого рок-н-рольного диджея и промоутера Алана Фрида (Alan Freed), принуждая того прекратить использование имени Moondog в названии своего радио-шоу. Рок-фанаты, возможно, знают Хардина как первого исполнителя печальной «All Is Loneliness», записанной Дженис Джоплин и the Big Brother & the Holding Company в шестидесятые. Последние разучили мелодию, заимствовав её с одного из лонгплеев Луиса Хардина, вышедших на лейбле Prestige еще в пятидесятых годах и на которых представлены мадригалы, азиатские фолк-мелодии, *swing-джаз*, а также уличные шумы. Если бы эти пластинки были переизданы в конце

девяностых, то они бы послужили отличным материалом для звукоинженеров.

Судьба Луиса Хардина совершила причудливый поворот, когда продюсер Джеймс Гуэрсио (James Guercio), известный главным образом по своей работе с джаз-роковой группой Chicago, представился слепому музыканту, подойдя к нему на улице, и пригласил его записаться для лейбла Columbia. Этот альбом, выпущенный в 1969 году (названный просто – «Moondog»), стал вдохновенной работой мастера, отличающейся легкими, светлыми медными и оркестровыми аранжировками, столь редкими как в джазе, так и в классической музыке.

«Я утверждаю, что американские индейцы являются родоначальниками свинга, – так Moondog объяснял происхождение своего музыкального стиля. – Именно их музыкальной культуре свойственны быстрые ударные ритмы и более медленные – “walking” (ритмы “хождения” – В. П.) – на большом том-тоне (“tom-tom”). Эти два типа ударного ритма я все еще использую в своей джаз-музыке. Я главным образом классически ориентирован, даже мой джаз имеет строго классическую структуру. Я могу добиваться самых настоящих эффектов импровизации, хотя не будет самой импровизации, так как моя музыка высокоорганизована».

Многие жители Нью-Йорка, которые помнят Хардина с 6-ой авеню, считают, что он исчез и, скорее всего, умер. Напротив, с середины семидесятых и до начала восьмидесятых Moondog проживал в Германии и продолжал сочинять. Его более поздние работы по своим задачам не уступали ранним; его «Overtone Tree» – симфония длиной в тысячу тактов, для которой требуется четыре дирижера. Пока работа музыканта продвигается, слушатели могут порадовать себя компакт-диском 1997 года «Sax Pax for a Sax» (Atlantic). Эти типично бодрые джазово-классические гибриды исполнены London Saxophonic и ветераном фолк-джаза басистом Денни Томпсоном из британского электрического фолк-ансамбля Pentangle. Томпсон в конце 60-х написал песню в честь Moondog-а. По поводу упомянутого выше CD сам Луис Хардин отмечает: «Sax Pax» – это моя более легкая сторона, хотя музыкальная форма очень строгая. Это в основном каноны. Но мои действительно тяжелые вещи еще никогда не были записаны». Richie Unterberger. *Music USA*, London, 1999, p.3.

К изложенному добавлю названия некоторых пластинок Луиса Хардина. В ранние пятидесятые у него вышли несколько «сорокапятков» - «On the Streets of New York» (1953, Mars); «Moondog and His Friends» (195?, Epic); «Improvisation At a Jazz Concert» (1953, Brunswick), каждая – большая редкость. Из альбомов Хардина отметим: «Moondog» (1969, CBS US 7335,

UK 63906); «Moondog 2» (1971, CBS US 30897); «Moondog in Europe Managarm» (UK RRF 33014); «H'art Songs» (UK RRF 33016). Все альбомы переиздаются, а количеству CD – уже нет счета.

⁷² Эта группа, с участием черных девушек-вокалисток, существовала в Бронксе (Нью-Йорк) еще с 1957 года. Ее создательница – Зелма Сандерс (Zelma "Zell" Sanders) – сумела объединить инструменталистов и вокалисток, а также привлечь продюсера Абнера Спектора (Abner Spector). Главный проект 1963 года – сингл «Sally, Go 'Round the Roses» – обошелся создателям в 60 тыс. долларов: сумма немыслимая для своего времени. Зато в пятиминутной композиции присутствуют психоделия, мерсибит, соул и все прочее, что вскоре будет сводить с ума юную белую публику. Не случайно собственной версией «Sally, Go 'Round the Roses» Грэйс Слик и the Great Society прокладывали дорогу психоделическому року в Калифорнии, начав именно с нее известный концерт в «Матрице» – он издан в 1966 г. альбомом «Conspicuous Only In Its Absence» (CBS, 31800).

Есть у Jaynetts и ответ на вопрос: почему на исторических концертах британских поп-групп, совершавших пресловутое «британское вторжение», нет ни одного черного слушателя? Вообще, эти бесчисленные и малоизвестные группы из Гарлема, Бронкса и прочих черных кварталов Нью-Йорка, Детройта и Чикаго таят много загадок, ответы на которые существенно изменяют представление о развитии рока и поп-музыки.

⁷³ «House Carpenter», trad. (Перевод Светланы Брезицкой.)

«Могла когда-то стать я невесткой Короля:
Третий сын его был прекрасным юношей.
Но стала женою простого плотника я,
И он оказался очень славным в будущем».

«Когда ж ты оставишь своего плотника
И мы уедем с тобой вдвоем?
Увезу тебя туда, где зеленеет трава
На широких берегах реки Ди».

«А на что ты будешь меня содержать,
Чтоб не пришлось мне рабыней стать?»
«Что же, мои семь кораблей на подходе,
Ты одна будешь ими повелевать».

Она притянула за руки своих двух детей
И по три раза поцеловала каждого.
«Оставайтесь дома, дорогие мои крошки,
Так вашему отцу будет веселей».

И облачилась в лучшее, что имела,
Словно дворянского рода была.
Дрожала всем телом, но, ступая гордо,
По морскому берегу пошла она.

Но не просто было детей покинуть –
Скоро слезы по щекам катились:
«Я отдала бы золото всей земли, не думая,
Чтоб еще хоть раз на ребят взглянуть могла я».

«Если б было у тебя все золото да серебро,
Что за все время море нести могло, –
И тогда не смогла б ты коснуться земли
И хоть раз увидеть детей своих».

Но не долго судно бороздило море –
Две, иль три, иль четыре недели спустя
Корабль дал течь – и была жестока их доля,
Ведь слишком далеко оказалась земля.

«Мне видятся прекрасные холмы Небес, мой милый,
И ангелы летают там повсюду».
«Я вижу огненные долины – то Ад, любовь моя,
Там очень скоро мы с тобою будем».

«О, как я бы я желала снова очутиться дома,
Я знаю, мой плотник был бы добр со мною.
Но я здесь, посреди бушующего моря,
И моя душа в Аду погибнет скоро».

⁷⁴ Это и другие интервью Рика МакГратта опубликованы на сайте www.rickmcgrath.com

⁷⁵ В двух предыдущих томах недостаточно внимания уделено истории этого важнейшего лэйбла. Чтобы восполнить пробел, обратимся к *The Virgin*

Encyclopedia. Of Fifties Music. Third Adition. Compiend and Edited by Colin Larkin. – London, 2002, p.446.

«Topic Records вышел в Соединенном Королевстве из организации the Worker's Music Association (WMA), в сороковые годы. WMA была основана в 1936 году активистами из музыкальной среды Движения за права рабочих. Некоторые из деятелей принимали участие в Шествии Труда (Pageant of Labour) в середине тридцатых, когда и был сформирован комитет по координации музыкальной деятельности членов Движения. На следующей конференции уже была учреждена Worker's Music Association. Topic стал, по существу, отделением записи WMA. В её работу были вовлечены Альберт Ллойд, Майкл Типпет (Michael Tippet) и Алан Буш (Alan Bush), на тот момент – президент WMA. Организация развивалась, пока, в 1958 году, не начал функционировать уже настоящий лэйбл Topic. Это было время скиффл, «подогреваемого» растущим интересом к фолк-музыке, вдохновляемым Эваном МакКоллом и Альбертом Ллойдом. Новое поколение британских фолк-исполнителей искали выход своему творчеству, и Topic смог создать платформу для таких групп, как the Spinners и Ian Campbell Folk Group. Затем лэйбл работал с ирландским семейством МакПик и с Джинни Робертсон. Фирма издала большое число сборников, содержащих записи пятидесятых и шестидесятых годов. Серия «The Folk Sons Of Britain» (*из десяти LP – В.П.*) первоначально выпускалась в 1961 году лэйблом American Caedmon. Управляющий директор Тони Ингл (Tony Engle) сменил на должности покойного Джерри Шарпа (Gerry Sharp) в 1973 году. С годами Topic разросся и сейчас включает такие филиалы, как String и Special Delivery, а также выступает дистрибьютером других лэйблов как в Соединенном Королевстве, так и зарубежом. Впечатляющая серия из 20 CD-дисков – «Voice Of The People» – включает несколько сотен традиционных песен и танцев Британских островов».

Добавлю, что всякое издание лэйбла Topic, относящееся к пятидесятым и шестидесятым годам, является ценнейшим материалом для каждого исследователя и любителя фольклора, не только британского.

⁷⁶ «Lord Franklin», trad. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Бездонное море, ночь, мыплыли к дому.
Я задремал, качаясь в гамаке.
И мне приснился сон, он был, я верю,
О Франклине и его храбрых моряках.

С сотней матросов в мае
Он уплыл в океан, скованный льдом,
На поиски прохода вокруг полюса,
Куда нас, несчастных, заносит иногда.

Сложнейшие препятствия минуя,
Корабль наплыл на ледяную гору.
Лишь эскимос, в каноэ из шкуры животного,
Там был пройти способен.

В Баффиновом заливе, где брызжет фонтаном кит...
Никому не известна доля Франклина,
Никто не расскажет, что с ним случилось.
Лорд Франклин разделил участь своей команды.

Тяжесть потери причиняет мне боль,
В поисках лорда Франклина я борозжу море.
Десять тысяч фунтов я отдал бы, не раздумывая,
Если кто-то скажет, что лорд Франклин – живой.

* Баллада посвящена печально известной экспедиции Сэра Джона Франклина (Sir John Franklin, 1786-1848) к северным берегам Канады, в надежде их обогнуть и добраться до побережья Америки. Все участники экспедиции замерзли во льдах. Замечательную версию баллады представил в 1966 году Мартин Карти – «Second Album» (Fontana, TL 5362).

⁷⁷ Виниловый оригинал «Solomon's Seal» к тому же еще и самый дорогой из всех пластинок Pentangle.

⁷⁸ Томас «Фэтс» Уоллер (Thomas Wright "Fats" Waller, 1904-1943), пианист, певец, композитор, один из популярнейших представителей эры свинга. Был неоднократно в Лондоне в двадцатых и тридцатых годах. В Англии издавались его пластинки, а сам музыкант и его песни были необычайно популярны. Среди наиболее известных - «Ain't Misbehavin'», Lyrics by Andy Razaf, Music by "Fats" Waller and Harry Brooks. (Перевод М.Платовой.)

Я знаю точно,
Кого люблю.
Покончено с флиртом –
Отныне я думаю только о тебе.

Никакого беспутства!
Я берегу свою любовь – для тебя.
Словно Джек Хорнер в углу,
Я не покидаю дома,
Что мне с того?
Твои поцелуи стоят ожидания.
Верь мне, я не шляюсь по ночам,
Никуда не хожу,
В восемь – я уже дома.
Со мной никого – только радио.
Никакого беспутства!
Я берегу любовь – для тебя...

⁷⁹ Подробнее о нём см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.41-42.

⁸⁰ К «Young Tradition» относились молодые музыканты, группировавшиеся в пабе «The Scots Hoose». Название взято ими как бы в дополнение к объединению «Grand Tradition», куда входили выдающиеся музыканты из британской провинции. Яркие представители «Young Tradition» – Питер Беллами, Ройстон Вуд и Хизер Вуд – назвали этим именем и свою группу.

⁸¹ «In Memory» (The Tender Years). Принято считать, что это первая песня, сочиненная Сэнди. Она записала ее в 1966 году на так называемой «домашней сессии» (*home session*). (Перевод Марии Платовой.)

Я слышу ветра вздох,
И он словно шепот сожаленья,
И стоит закрыть глаза,
Как я вижу лицо, которое мне не забыть.

Я вижу тебя бегущим вслед заре,
Но это было так давно,
В твои юные годы,
А других тебе было не дано.

Я помню время, когда мы с тобой
Резвились среди зелени и золота деревьев
И следили за облаками, серыми, словно перья,
Не веря в то, что когда-нибудь постареем.

Но время проходит, мой разум тускнеет,
Стрелки часов отсчитывают дни,
Но ты будешь вечно улыбаться
Улыбкой того, кто только начинает
запутанный жизни путь.

⁸² Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.* С.117-140.

⁸³ Эл Стюарт, присутствовавший на сессии и аккомпанировавший на одном из треков, позже вспоминал, что это была самая странная сессия в его жизни: *«Даже когда Пол говорил: “О’кей! Мы готовы!” – потом следовали две или три минуты полной тишины, и только затем Джексон приступал к песне: слышалась его прекрасная гитара и до нас долетал его голос».*

Обратите внимание на свидетельство Стюарта. Он говорит: «слышалась игра», «долетал голос»... Так говорят о том, чего не видят, но только слышат. А ведь Эл находился в одной комнате с Франком. Оказывается, Джексон потребовал, чтобы на него не смотрели. Его закрыли специальными щитами-экранами, так что продюсер Пол Саймон, его напарники Арт Гарфанкел и Эл Стюарт не видели музыканта, а только слышали то, что доносилось из-за этих щитов. А то, что оттуда доносилось, повергло их в шок, так как они первыми слышали рождение шедевра.

«Я скрывался за перегородкой, потому что был немного возбужден и не хотел, чтобы меня видели», – признавался Франк.

На самом деле трудно отделаться от мысли, что Джексон хотел скрыть какую-то тайну. См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.* С.126-127.

⁸⁴ Clinton Heylin. *No More Sad Refrains / The Life and Times of Sandy Denny.* Helter Skelter, London, 2000, pp.39-41. Хейлин предполагает, что Джексон Франк сам оплатил запись альбома, хотя продюсером и значится Пол Саймон. Все-таки у Франка денег в то время было несравнимо больше, чем у Пола: незадолго до приезда в Англию Джексон получил значительную страховую выплату за ожоги.

⁸⁵ «Full Moon» сочинена Сэнди в 1975 году и в декабре того же года записана в её доме, в местечке Byfield, в фортепианном сопровождении автора. Эта, самая первая, запись песни издана только осенью 2004 года, когда вышла коробка с пятью CD – «A Boxful of Trasures» (NEST 5002). Летом 1976 г. «Full Moon», с богатым инструментальным сопровождением,

включавшим струнный оркестр, была записана для сольного альбома «Rendezvous», но так и не была в него включена. Вне сомнения, это была бы лучшая песня последнего прижизненного диска Сэнди Денни. Очевидно, Тревор Лукас (продюсер альбома) не хотел подвергать испытанию собственное честолюбие. Версия «Full Moon», предназначенная для альбома «Rendezvous», вошла в коробку с четырьмя пластинками «Who Knows Where The Time Goes?» (Hannibal), изданную в 1985 году, спустя семь лет после смерти Сэнди. Скрывать песню дальше Тревор Лукас, один из продюсеров мемориального издания, уже не мог... «Full Moon» – одна из лучших песен Сэнди Денни, несомненно, посвящена Джексону Франку и отражает душевные переживания певицы незадолго до ее собственной трагической гибели. (В тексте книги – перевод Светланы Брезицкой.)

Everybody else has gone,
But you're still here with me.
All the world is sleeping by and by.
Through the windowpane
The frosted light is streaming in,
Full moon sailing high across the sky.
Tonight is like the night when we first met.
I always knew I never would forget you.

Come and hold me close,
I miss you more than I can say.
I can't remember how I pass the time (with you away),
Wondering if you'll ever know
How much you mean to me.
I never dreamed there'd be a change of mind.
Lover, this is where I want to stay.
Maybe it could always be this way.

I recall you said to me
A long, long time ago,
«Don't you lose direction in the crowd (I think you could).»
But when I did you found me,
And I didn't even know.
I hardly even knew you were around and understood.
I was reaching out each moment to be free.
You were all those things I'd never be.

Gentle music, rock away the sadnesses in me.
Rock away my lonely yesterdays,
Like pennies on the ocean –
'Til no trace of them I see,
'Till moonlight shows no ripples on the waves.
And then the clear reflection will remain.
Perhaps the same reflection
Of that same full moon.

⁸⁶ Эти ранние записи стали достоянием гласности только в 1989 году, когда австралийские поклонники Сэнди Денни издали их на аудиокассетах. The Attic Tracks Vol. 1-3 – First and Last Tracks Sandy Denny and Friends. Friends of Fairport FOFC5 (Cass., Australia, 1989.)

⁸⁷ «The False Bride» (I Once Loved A Lass), trad. (Пер. Светланы Брезицкой.)

Влюбившись безумно в деву прекрасную,
Я ненавидел тех, кто о ней злословил.
И был «награжден» за любовь свою –
Она... ушла и стала женой другому.

Я смотрел, как любимая подходила к церкви –
Невеста, в окружении подружек она была прекрасна!
Я шел за нею, с сердцем полным горя,
Ведь она покинула меня и стала женой другому...

Я смотрел, как любимая садилась за стол.
Сел с нею рядом, налил вина...
И думал о девице, что должна быть со мною,
Но бросила меня и стала чужою женою.

Все люди из того леса обо мне волновались:
«Много ль земляники растет в соленом море?»
Я отвечал, а на глаза наворачивались слезы:
«Много ль кораблей бороздит ваш лес?»

«О, выройте мне могилу, да приглубокую,
И усыпьте ее цветами, да луговыми.
Я лягу в землю и забудусь в долгом сне,
Спустя время, может, её позабуду».

И они вырыли ему могилу, да такую глубокую,
И усыпали сверху цветами, да такими прекрасными,
И он лег в землю, чтоб заснуть надолго,
И, быть может, когда-нибудь её позабудет.

⁸⁸ Хейлин приводит цифры: за первый альбом – 50 фунтов; за второй – 15.

⁸⁹ Heylin, p.14.

⁹⁰ А вот «переиздания» этого альбома на виниле, а затем на CD, последовавшие уже после смерти Сэнди, были именно компиляциями с альбомов «Sandy & Johnny» и «Alex Campbell and His Friends». Причем эти «переиздания» сопровождались комментариями, уровню которых уступало только качество записи. Таково, например, издание «The Original Sandy Denny» (B&C Rec, LP, UK, 1978), тиражированное в Германии и Нидерландах. Впрочем, и на том спасибо.

⁹¹ Кафе «Трубадур» состоит из «верхнего» зала, планировка которого разделяет его на несколько отсеков, так что посетители могут не видеть друг друга; и «нижнего», устроенного в подвале. Именно в «нижнем» зале, где существовала небольшая сцена, и происходили главные события.

⁹² Биограф Сэнди полагает, что «легкость», с которой Сэнди приняла предложение Кузинса, продиктована её стремлением поступить «назло» своим давним друзьям и бойфрендам – Дженшу, Ренборну и Денни Томпсону, которые, создавая Pentangle, даже не подумали пригласить её. Хейлин сообщает также, что продюсер Pentangle – Джо Лустиг – некоторое время все же «крутился» вокруг Сэнди, надеясь привлечь ее в Pentangle, но пристрастие певицы к алкоголю окончательно похоронило эту идею.

⁹³ «Who Knows Where the Time Goes» by Sandy Denny. (Пер. М.Платовой.)

Стаи птиц улетают в лиловое небо,
Кто подсказал птицам отправиться в путь?
Перед огнем очага, я грежу и
Не думаю о времени,

Ибо кто скажет мне, куда бежит время?
Знает ли кто, куда бежит время...

Непостоянные друзья покидают печальный берег,
Что толку грустить – просто пришла их пора.
Но я остаюсь, ведь незачем спешить тому,
Кто не считает часов...

И кто скажет мне, куда бежит время,
Знает ли кто, куда бежит время...

Я не одинока, пока со мной остается любовь,
И она будет со мной, пока не придет ее час.
И вьюги, и птицы весной возвращаются вновь,
Так стоит ли мне бояться времени?

Ибо кто знает, каков моей любви век?
И кто знает о том, куда уйдет время?

⁹⁴ В 1967 году the Pyramids издали сингл с песней «Summer Of Last Year» (Deram, DM 111), так что в новой группе Мэттьюз оказался наиболее опытным музыкантом.

⁹⁵ В состав будущих the Band тогда входили: гитарист Робби Робертсон (Robbie Robertson), басист Рик Данко (Rick Danko), органист Гэрт Хадсон (Garth Hudson), пианист Ричард Мануэль (Richard Manuel) и ударник Микки Джонс (Mickey Jones), который заменил на время тура штатного ударника группы Левона Хелма (Levon Helm). Надо обязательно слышать изданный в 1993 году двойной CD «The Bootleg Series, Vol. 4: Bob Dylan Live 1966» или бутлег «Bob and the Band In the Albert Hall, 1966», чтобы понять, какого уровня музыканты прибыли вместе с Бобом Диланом.

⁹⁶ «Decameron», by Ghosh–Horvitch–Thompson. (Перевод Марии Платовой.)

Для нее нет ни вчера, ни завтрашнего утра,
Места детских игр отныне бесцветны,
Не узнаёт того, что сама и посеяла,
На двери белой краской начертан крест.

Смотри на мой полет, смотри на мои слезы,
смотри, как я уйду прочь,
Даже самый солнечный день –
для меня лишь дождливая ночь.

Он не заметил, как закончилось лето,
Хотя ведал то, что скрывают тени,
Он не заметил, как руки слабеют,
Он не заметил, как остыла кровь в теле.

Посмотри на мой полет, посмотри на мои слезы,
посмотри, как я уйду прочь.
Даже самый солнечный день – для меня дождливая ночь.

Они слышали, как умолк его голос,
В утренней почте – письма без марок,
Они слышали сигнал белой машины,
Но слова ровно ничего не значат.

Посмотри на мой полет, посмотри на мои слезы,
посмотри, как я уйду прочь.
Даже самый солнечный день –
для меня лишь дождливая ночь.

⁹⁷ С начала пятидесятых это были the Chantels, Rosie & the Originals; затем выдвинулись нью-йоркские группы – the Shirelles, the Chiffons, Little Eva, the Cookies, the Exciters, the Jaynetts; потом пришло время Motown – Martha & the Vandellas, the Marvelettes, the Supremes, Mary Wells... Лэйбл Red Bird предлагал своих фавориток – the Shangri-Las, the Dixi Cups, the Jelly Beans, Evie Sands, the Ad Libs... А Фил Спектор (Phil Spector) изобрел знаменитый новый звук (Wall of Sound) – the Crystals, the Ronettes, Darlene Love... А были еще группки для девочек вроде the Angels и многие-многие другие, которым нет счета. Не забудем, что и в составах таких популярных групп, как the Miracles и the Platters, – также были блистательные вокалистки.

⁹⁸ Слова и перевод песни Франка см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.1. С.129.

⁹⁹ Записи первых совместных сессий Fairport Convention и Сэнди появились только в 1976 году на магнитофонной кассете. В 1985 г. песня «You Never Wanted Me», записанная в мае 1968 г., вошла в «коробку» с четырьмя дисками «Sandy Denny. Who Knows Where The Time Goes?» (Hannibal Rec., HNBX 5301). Полностью первые сессии изданы на CD в 1987 г.: сборник «Heyday» BBC Radio Sessions 1968-69 (Hannibal HNCD 1329).

¹⁰⁰ Не удивительно, что на этом фоне остался незамеченным выход, летом 1968 года, дебютного альбома с Джуди Дайбл. Покинув Fairport, она присоединилась к трио Giles, Giles & Fripp, но уже в июле оставила эту группу, вскоре ставшую основой King Crimson. Джуди занялась организацией собственной группы – The Trader Horne...

¹⁰¹ «Fotheringay», by Sandy Denny. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Сколь часто она вглядывалась вдаль
сквозь окна замка
И наблюдала, как в его стенах проходят мимо дни,
И – никого вокруг, кто мог бы отозваться.
С закатом солнца постепенно уходит вечер,
Одно мгновенье – и погаснут угли,
Прочь улетит последний из птенцов шумливых.
Течение дней её свободы драгоценной
прервали так давно,
Взамен – череда бесплодных лет за
охраняемым засовом.
Но вот и этому пришел конец...
Завтра в этот час она будет далеко,
Много дальше, чем эти острова
Иль одинокий замок Fotheringay.

¹⁰² Подробнее о Джин Ритчи см: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.* Т.1 С.28-31. «Nottamun Town» в исполнении Джин под собственный аккомпанемент на дульцимере вошла в сборник «Jean Ritchie», изданный на Transatlantic (XTRA 1030), так что в Англии оригинал песни был доступным. Версии Ширли Коллинз и Дэйви Грэма, а также Берта Дженша были «на слуху» у каждого молодого фолк-музыканта в Лондоне.

¹⁰³ По утверждению Клинтона Хейлина, Меттьюз был единственным в группе, кого не прельщала идея соединения фолка и рока. Судя по всему, это правда. Оставив Fairport, он организовал группу Matthews Southern Comfort, которая в одном только 1970 году записала три лонгплея.

¹⁰⁴ Подробнее о сотрудничестве Дэйва Свобрика и Мартина Карти см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.* С.108-113; об участии

Дэйва в группе Яна Кемпбелла и о самой группе см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.16-18.

¹⁰⁵ Херви Брэмхем – главный виновник аварии, легко отделался, если иметь в виду, что он был осужден лишь на полгода тюрьмы.

¹⁰⁶ В книге Пита Фрэйма (Pete Frame) – *Rockin' Around Britain*, Omnibus Press, London, 1999, – представляющей собой иллюстрированный путеводитель по историческим местам британского рока, сообщается, что рисунок сделан мелом на черной доске, помещенной в гримерной группы во время выступления Fairport в Essex University в Колчестере (Colchester). Судя по всему, рисунок понравился музыкантам и они убедили издателей поместить его на обложку. Не исключено, что фотография на оборотной стороне конверта выполнена уже «по мотивам» студенческой графики.

¹⁰⁷ «Percy's Song», by Bob Dylan. (Перевод Марии Платовой.)

Худую весть, худую весть принес мне сон.
Обернись, обернись, обернись...
Один из моих друзей попал в беду,
Повернись, повернись дождю и ветру навстречу.

Скажи, что стряслось, скажи мне, в чем дело?
Обернись, обернись, обернись...
Девяносто девять лет сроку в тюрьме,
Повернись, повернись дождю и ветру навстречу.

А как же так вышло, в чем он виноват?
Обернись, обернись, обернись...
Невольно он убил человека,
Повернись, повернись дождю и ветру навстречу...

* Сам Дилан в июле 1966 г. едва не погиб, разбившись на мотоцикле.

¹⁰⁸ «Genesis Hall» by Richard Thompson. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Отец мой – верхом, посреди шерифов.
Но знаю я: он никогда не замышлял вреда.
Видеть обе стороны любого спора –
Вот основа беспристрастного суда.

Припев:

Ох, неловкому и беспомощному,
Тебе некуда больше идти.
Ты отнимаешь дома у бедняков,
Обрекаешь их на холодную смерть.
Цыган, кто раньше кланчил у тебя,
Рассмеётся тебе в лицо,
когда ты состаришься.

Что ж, один хлещет виски,
Другой – утоляет жажду вином.
Пьют, пока глаза их не нальются кровью
От ненависти к тем, кто не похож на них.

Когда реки потекут быстрее бед,
Я буду рядом с тобой среди пенистых потоков.
Только это поможет удержаться мне
От мести, замешанной на крови твоей.

¹⁰⁹ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.* С.82.

¹¹⁰ Спустя месяц в «Mother's» будут выступать старые приятели Fairport по андерграунду – группа Pink Floyd, и большая часть этого концерта войдет в их двойной альбом «Ummagumma».

¹¹¹ У Дилана вещь называется «If You Gotta Go, Go Now (Or Else You Gotta Stay All Night)» и написана им еще в 1964 году. В Англии песня была известна, благодаря версии группы Манфреда Манна (1965, HMV POP 1466). Дилан не особенно любил песню и потому не издавал и не включал в альбомы. Но он пел её под акустическую гитару в лондонском Royall Albert Hall в мае 1966 года, и не исключено, что Сэнди была на этом концерте.

Надо иметь в виду, что «самый знаменитый бутлег (нелегальное издание) всех времен» (*The Most Famous Bootleg Album Of All Time*) – «Bob and the Band In the Albert Hall», – включающий пресловутый крик с галерки и реакцию на него музыканта, на самом деле записан не в Альберт Холле, и вообще не в Лондоне, а в манчестерском Free Trade Hall – 17 мая. Песню «If You Gotta Go, Go Now» Боб Дилан, судя по всему, вообще в тот вечер не исполнял, иначе бы она непременно вошла в «двойной» CD «The Bootleg Series, Vol. 4: Bob Dylan Live, 1966», изданный в 1993 году. Почему же концерт, записанный в Манчестере, издавался на бутлегах как «In The Albert

Hall»? Ведь это вносило (и продолжает вносить) серьезную путаницу в исследование творчества Боба Дилана? Скорее всего, это случилось из-за того, что концерт со скандальным антисемитским выпадом издавали только нелегально, на бутлегах, а уж там «издатели» не очень-то вдавались в частности. В результате ошибка множилась до той поры, пока в 1993 году не издали «официальный» двойной альбом на CD с квалифицированным комментарием.

Что же все-таки произошло в Манчестере 17 мая?

В туре Дилана и the Hawks концерты состояли из двух частей. В первой, длившейся минут сорок-пятьдесят, Дилан пел один, под акустическую гитару и гармонику. Это протестов не вызывало. Но как только близилась вторая часть, обстановка накалялась противниками электронного вторжения в фолк. Они еще с лета 1965 года (с ньюпортского фестиваля) устраивали Дилану обструкцию. Такое было в Америке и продолжилось теперь в Англии. Не знаю, как прошел концерт в Ливерпуле, но в Манчестере поборники «чистоты» в фолке были особенно активны. Они кричали, свистели и топали, пытаясь сорвать выступление, но это – мелочь. После того как Дилан и the Hawks закончили петь «Ballad Of A Thin Man», в будто специально возникшей тишине раздался выкрик: «*Judas!*» Последовали еще какие-то возгласы, раздались аплодисменты и общий хохот... словом, создалась атмосфера невыносимого позора, в которую врезался хрипловатый голос Дилана: «*I don't believe you!*» (*Я не верю тебе!*) Еще через мгновение, которое, впрочем, показалось бесконечным, Дилан добавил: «*You're a liar!*» (*Ты – лгун!*) Гитарист Робби Робертсон крикнул Дилану: «*Quit talking, Bob!*» (*Брось разговаривать с ними, Боб!*) А Дилан, повернувшись к группе и органисту Хадсону, бросил: «*Play it fuckin' loud!*» (*Играйте, как можно громче!*) И музыканты с азартом заиграли вступление к «Like a Rolling Stone», после чего Дилан запел. Это было самое эмоциональное выступление Боба Дилана, которое я когда-либо слышал...

Что до двух лондонских концертов, действительно проходивших в Royall Albert Hall и на которых, возможно, была Сэнди Денни, то они состоялись 26 и 27 мая и завершали дилановский тур по Британии. Эти концерты прошли с аншлагом и без инцидентов. Не знаю, существует ли полная их запись, но редкий бутлег «Bob Dylan in Concert. Part 2» (издан в Стокгольме в 1970 году) включает три песни Дилана, которые он действительно пел в Альберт Холле. Среди них есть и «If You Gotta Go, Go Now», исполненная Диланом под гитару и гармонику. Файерпортовская «Si Tu Dois Partir» – точная копия этой песни.

¹¹² Об истории появления Cecil Sharp House, о профессоре Джеймсе Френсисе Чайлде, о самом Сесиле Шарпе и о библиотеке Ральфа Возна Вильямса см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1. С.22-25.*

¹¹³ «Seven Yellow Gipsies» входит в совместный альбом Мартина Карти и Дэйва Свобрика «Prince Heathen» (1969, Fontana, STL 5529).

¹¹⁴ Ричард (Дик) Фарина (Richard “Dick” Farina), фолксингер, поэт-песенник, родился в 1937 году в Бруклине, Нью-Йорк. Его мать – из Северной Ирландии, а отец – кубинец, отчего настоящая его фамилия – Farica. Участник эдинбургского фестиваля 1962 года, где пел вместе со своей первой женой Каролин Хестер (Carolyn Hester) и шотландцами – братьями Рори и Алексом МакИвенами (Rory and Alex McEwen). В 1963 году в Шотландии у этого квартета вышел альбом «Four For Fun» (Waverly, ELP113). В том же 1963 году переезжает в Америку, где становится одним из активных участников сцены Greenwich Village. После развода с Хестер, женится на Мими Баэз, сестре знаменитой Джоан. В дуэте с Мими записывает в 1965 году один за другим два альбома: «Celebration For a Grey Day» (Vanguard, VSD 79174) и «Reflections In A Crystal Wind» (VSD 79204), получившие широкую известность и высокую оценку в фолк-кругах. В записи альбомов участвовали такие музыканты, как Брюс Лэнгхорн (Bruce Langhorne), Джон Хэммонд (John Hammond), Феликс Паппаларди (Felix Pappalardi), басист Расс Савакус (Russ Savakus) и другие. Так что альбомы, особенно второй, были, по сути, записаны фолк-группой. Сам Дик является автором всех песен, и, как всегда, он играл на горном дульцимере. Тремя песнями Дик представлен и в вышедшем в 1965 году сборнике «Singer Songwriter Project» (Elektra, EKS 7299). Несмотря на то что известность получили два альбома, изданные на Vanguard, наибольшую ценность представляет его пластинка, записанная в мае 1963 года в дуэте с Эриком фон Шмидтом «Dick Farica & Erick von Schmidt» (Folklor, F-LEUT/7). Этот альбом самый труднодоступный. Дуэт Dick & Mimi Farina часто выступал на фолк-фестивалях, в теле- и радиопередачах и, как все фолксингеры того времени, был социально ангажирован. Песни Дика становились все более популярными, их пели многие певцы, в частности, Джуди Коллинз... Однако 30 апреля 1966 года Дик разбился на мотоцикле. Ему было 28 лет!

¹¹⁵ «The Quiet Joys of Brotherhood» издана только в 1985 году в «коробке» из четырех LP – «Who Knows Where The Time Goes?». Из комментария одного из продюсеров издания – Джо Бойда – можно узнать, что песня не включена

в альбом «по причине чрезмерной продолжительности и из-за того, что уже имелись подобные треки». (Имеется в виду «Reynardine».) Таким образом, записав еще в 1969 году и намеренно скрыв на долгие годы эту удивительно насыщенную энергией, темпераментом и северным колоритом композицию, музыканты и их продюсер явно просчитались. В 1972 году Сэнди заново запишет эту песню и включит её в сольный альбом «Sandy» (ILPS 9207), но звучать она будет уже совсем по-другому.

Ко всему добавим, что «The Quiet Joys of Brotherhood» написана Фариной на основе старинной северо-ирландской народной песни. В авторском варианте она была издана только спустя два года после гибели Дика: песней открывается альбом «Memories» (1968, VSD 79263), посвященный памяти фолксингера.

¹¹⁶ Эта версия входит в первый альбом Sweeney's Men (1968, TRA 170). См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.120-122.

¹¹⁷ В этих альбомах, записанных без Сэнди, – ответ на вопрос, многое ли без неё значат Fairport? Можно привести конкретный пример: «живое» исполнение «Sloth» в 1970 году в Лос-Анджелесе (Live At the L.A. Troubadour) и в 1974 году в Сиднее (Live Convention).

¹¹⁸ «Sloth», by R.Thompson and D.Swarbrick. (Перевод Марии Платовой.)

Дробь, дробь,
Барабанная дробь,
Дробь, дробь,
И война началась.

То, что было правильным, стало дурным,
Оправданий больше не будет.
Шаг за шагом,
И война началась.

Она убежала, она убежала,
Как могла скоро бежала прочь,
Друг, взывай к знаменам своим ты теперь,
Но не ко мне.

Не плачь же, не плачь,
Не лей слез над морем.

Не плачь же, не плачь
О любимой своей и обо мне.

¹¹⁹ Сказанное не относится к художественному оформлению диска, осуществленному сестрой Лукаса – Марион Эпплтон (Marion Appleton).

¹²⁰ «Nothing More» by Sandy Denny. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Друг мой, хотя совсем ты молод,
Я знаю, ты страдал.
Но почему в то время непростое
Ты помощи других не принимал?

О, это правда, истинная правда, он сказал,
На плечи мне легла такая тяжесть,
Но испытанье это я
В одиночку преодолевал.

О, жемчуга в твоей ладони
Прекрасны – глаз не отвести,
Но их ты не открываешь никому на свете,
Даже мне...

Ведь ты подобна остальным, сказал он,
И вовсе не уверен я, что ты
Желаешь только видеть их,
А больше ничего не замышляешь.

Как можешь ты не видеть смысла?
Ведь мы не долго пребываем на земле.
А тебе жаль даже одного мгновения,
Чтоб указать на наше заблуждение!

Мелодия моя неизменна, сказал он,
Как, впрочем, и песня твоя.
Что нужды мне в словах,
Когда я так одинок?

¹²¹ В тот вечер музыканты из Fotheringay предложили выступить рядом с собой восходящей звезде рока Элтону Джону (Elton John), который своим рок-н-рольным задором буквально смел их со сцены.

¹²² «Winter winds» (Зимние ветры), by Sandy Denny. (Перевод С.Брезицкой.)

Зимние ветры выдыхают стужу,
Время года, оно определено:
Царство мороза и огня,
И даже море сковано льдом.

Тот, кто спит, не замечает
Сезонов года калейдоскопа –
Он наполняет сны,
Не убивая время на рассуждения.

Пройдя сквозь испытания зла
Тропами разрушенных иллюзий,
Она сейчас живет осторожно –
Ведь она во всем разобралась...

¹²³ Кит Мун не намного пережил Сэнди. Он умер 7 сентября того же года, как и Сэнди, не дожив до тридцати двух.

¹²⁴ «The Lady», by Sandy Denny. (Перевод Светланы Брезицкой.)

Леди, ее язык - из серебра,
Чтобы петь, как она сказала.
Вот, возможно, и все.
Дождись рассвета – и польется песня эта.
А когда звучанье стихнет, ты услышишь,
Как опускается тишина.

Леди, ее сердце – из золота,
Чтобы любить, как она сказала.
Не солгала!
Дождись рассвета – и будем смотреть на солнце.
Для нас, устремивших взор свой вдаль,
Внезапным будет его явление.

Мы слышали ту песню, пока смотрели в небо.
Она звенела так явно и чисто,
Пробиваясь сквозь холод.
И опустилась тишина, и возшло солнце
Прекрасным утром – из золота и серебра.

¹²⁵ Об истории взаимоотношений Ширли Коллинз и Эшли Хатчингса см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.306-310.

¹²⁶ О Sweeney's Men см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.110-125.

¹²⁷ Американский дуэт Sandy & Jeanie – Сэнди и Джини Дарлингтоны (Darlingtons) – исполнял олд-таймы, музыку кантри и блюграсс. Джини играла на гитаре, автоарфе и фидле; Сэнди – на гитаре, банджо, автоарфе и казу. На Transatlantic издан их альбом (XTRA 1015).

¹²⁸ «The Dalesman's Litany», trad. (Плач уроженца холмов Дейлз.) Dales – живописная холмистая местность в Йоркшире. Обратите внимание, насколько текст этой песни-плача перекликается с блюзами и спиричуэлсами. (Перевод Марии Платовой.)

Как тяжело, когда для тебя нет работы
В краю, где ты родился и рос.
Пока был я молод, мечтал, буду жить
Привольно среди полей и садов.
Но чтоб на хлеб заработать, подался я в город, –
О том мой печальный рассказ.
Из Гулля, Галифакса, самой Преисподней
Спаси меня, Господь.

Когда я посватался к моей Мэри Джейн,
Старый сквайр сказал прямо мне:
«Под крышей моей не найдется места
Еще одной новой семье».
Не в силах расстаться с милой своей,
Я вынужден был отправиться в город.
От Гулля, Галифакса, Преисподней самой
Избавь меня, Господь.

Трудился я в Лидсе и Хаддерсфилде,
В Брэдфорде, Кейли и Роттерхэме
И честным трудом зарабатывал деньги,
Чтоб прокормить жену и детей.
Я трижды объехал все эти края
И раз выходил даже в море.
От доменной печи, фабрики и пароходов с углем
Избавь меня, Господь.

Ночную порой проходил Шеффилдской долиной
И узнал, каков из себя ад –
Из труб языками рвалось к небу пламя
И ревело, как ветер в горах.
В Барнсли работал на угольной копи,
Подавал наверх уголь, по колено увязнув.
От Барнсли, Шеффилда и Роттерхэма
Господь, береги.

Я видел туман над мостом в Лидсе –
Густой, хоть зачерпывай ложкой.
Я жил в бараке, где люди теснились,
Словно кролики в загоне.
Я видел снег, что идет в Брэдфорд Бэке,
Был он черен, как сажа, тот снег.
Из Ханслета, Холбека и Уисби Стэка
Спаси меня, Господь.

Но теперь, когда дети покинули нас,
Вернулись мы в сельский наш край.
Сорок миль поросшей вереском пустоши
Отделяет нас от угольных копей.
И, вечером сидя у огня в очаге,
Смеюсь я, радость не в силах унять –
Из Гулля и Галифакса, самой Преисподней
Господь вызволил меня.

¹²⁹ Во время фолк-фестиваля в Киле, Эшли познакомился сразу с двумя дуэтами: Мадди Прайор – Тим Харт и Дэйв – Тони Артуры (Dave and Toni Arthurs). Последние – семейная певческая пара, уже прославились, благодаря альбомам «Morning Stands On Tiptoe» (1967, Transatlantic TRA

154) и «The Lark in the Morning» (Topic 12T190). Оба записал Билл Лидер. Предлагал ли Эшли чете Артуров войти в будущую группу – неизвестно.

¹³⁰ «Horkstow Grange» (В местечке Хокстоу), trad. (Перевод С.Брезицкой.)

В местечке Хокстоу жил старый скряга,
Все вы, уверен, уже знаете, как он обвинил:
«Это он!» – Джона Боулина, что на старика работал, –
Так в рыночный день сильно повздорили они.

Своей хворостиной колючей старый Стилэй огрел его -
Той, что и раньше не раз работнику грозил.
А Джон Боулин развернулся в бешенстве – и...
Старик Стилэй уж сам на земле лежит!

Джон Боулин досадил Стилэй Спэну – изрядно.
А все это в рыночный день случилось.
Старый Стилэй поклялся отомстить хорошенько:
Никто еще не допекал его так сильно!

Как мучительно было видеть его страдания,
Бедолаги старика Стилэй Спэна!
Не забудет народ Джона Боулина деяния!
Несчастный старик Стилэй Спэн,
Несчастный старик Стилэй Спэн!

¹³¹ «The Blacksmith» trad. Мелодию песни Ральф Возн Вильямс записал из уст народной исполнительницы в 1909 году. А слова Мадди выбрала из подшивки «The Folk Songs Journals». (Перевод Светланы Брезицкой.)

«Ухаживал кузнец за мною девять месяцев – и дольше,
Почти меня добился – как написал письмо...
Так ловко, так умело держал в руках он молот -
Казалось, счастье это будет длиться вечно.

О, куда пропал мой милый, чьи щечки словно розы?
Отправился он за море, чтоб и там первоцветы собрать.
Боюсь, что солнце лучами иссушит красу его,
А была бы я рядом – он познал бы мою заботу.

Странные новости в город пришли, дело чудное:
Отовсюду слышу, что мой милый женился.
О, радости им желаю, хотя мой голос не слышат они,
А была бы я рядом – сделала б все для любимого.

О, что обещал ты мне, когда рядом ложился?
Говорил, что женишься, что не отвергнешь». «Я жениться обещал, только чтоб тебя добиться,
А найдется свидетель той клятвы – станешь супругой моей!»

«О, нет тому свидетеля, Господь Всемогуший!
И может – Он за унижение мое воздаст тебе сполна!»
Бледнели, тускнели девы губы, а несчастное сердце дрожало,
Когда ясно стало, что любовь ее обманщику досталась.

¹³² Мартину Карти посвящена глава в Первом томе Очерков.

¹³³ Впоследствии Карти женился на Норме Ватерсон.

¹³⁴ «Saucy Sailor» (Дерзкий матрос) trad., arr. Maddy Prior and Nick Holland. Песню в 1907 году разыскал в Сассексе Джордж Баттерворт (George Butterworth). Мадди заимствовала ее из Journal of the Folk Song Society для альбома «Below the Salt». (Перевод Светланы Брезицкой.)

«Иди ко мне, моя красавица,
Не медли. А что:
Могла б ты полюбить матроса-бедолагу,
Кто только что пришел из моря?»

«С виду ты – грязный оборванец,
От лохмотьев твоих смолой несет!
Иди-иди отсюда, матрос нахальный,
Прочь ступай, вонючий Джэк!»

«Пусть я грязный оборванец, крошка,
И от одежды моей пахнет смолой –
Но карманы мои серебром набиты,
А еще много золота есть у меня».

Слова матроса услышав, она
На колени бросилась пред ним:
«Я выйду за своего дорогушу Хенри,
Ведь я так сильно тебя люблю!»

«Ты считаешь, что я глуп как пробка, крошка?
Иль ты думаешь, что я с ума сошел?
Жениться на беднячке деревенской –
Чтоб счастья не видеть вовек мне?

Я отправлюсь в соленое море,
Буду свистеть и петь!
Ты отказать успела мне, детка,
Так что другая получит от меня кольцо».

«О, я непринужденна и легка,
Мой нрав свободен и игрив!
И, поверьте парни, мне глубоко безразлично,
Что весь мир говорит обо мне».

¹³⁵ Речь о песне «The Pond and the Stream» из альбома «Fotheringay», где есть такие строки:

Annie wanders on the land,
She loves the freedom of the air.
She finds a friend in every place she goes,
There's always a face she knows.
I wish that I was there...

Энни блуждает по земле,
Она любит воздух свободы.
Она находит друзей повсюду,
Везде есть кто-нибудь, кого она знает.
Я бы так хотела там оказаться...

¹³⁶ Мэрианн Фэйтфул записала в 1964 году альбом «North Country Maid» (Decca, LK 4778), куда вошли песни и баллады как традиционные – «Scarborough Fair», «She Moved Thru' the Fair», «How Should I Your True Love Know», «Wild Mountain Thyme», – так и написанные Эваном МакКоллом, Сирилом Тони, Томом Пакстоном и Бертом Дженшем.

Мэрианн старалась придерживаться традиции, так что альбом, несмотря на аранжировки Джона Марка (John Mark), получился неплохим.

Донеган назвал свой диск 1965 года «Folk Album» (Pye, NPL 18126). Его понимание «фолка» особенное: Лонни пел и играл музыку кантри.

¹³⁷ Вашти Буньян (Vashti Bunyan), автор и исполнительница песен. Училась игре на гитаре в школе искусств в Лондоне, но в 1964 году была отчислена за неуспеваемость. Тем не менее пела в клубах в качестве *floor-singer*. Обладательница красивой внешности и тонкого голоса была замечена продюсером Rolling Stones, который предложил юной певице записать для Деcca одну из песен Мика Джеггера. Вашти также записывала песни для Columbia и Immediate, но изданы они так и не были. В результате певица покинула Лондон и в одиночестве, с одной только собакой, отправилась на север Англии, причем – в кибитке, в которую была запряжена лошадь. Вашти уподобилась странствующим шотландцам былых времен, проведя на дорогах полтора года. Как и ожидалось, певица была вознаграждена вдохновением, которое позволило ей написать цикл песен. Когда эти песни дошли до слуха Джо Бойда, измученного злоключениями Сэнди Денни и Fairport Convention, они показались ему ангельским откровением, которое спасет его безнадежную фирму. Он распорядился тотчас записать альбом, для чего пригласил в студию Дэйва Свобрика, Саймона Никола и даже Робина Вильямсона. Каждый из них, как мог, подыграл певице, а в некоторых песнях она аккомпанировала себе сама. В начале 1970 года появился альбом «Just Another Diamond Day» (Philips 6308 019) с набором тихих, сентиментальных, неторопливых песен, явно обладающих медитативным воздействием, оттого и однообразных. Джо Бойд сопроводил альбом комментарием, который заканчивается так: *«Я не знал никого другого, чья музыка с такой полнотой отражала бы его жизнь и душу»*. Увы, ни подтвердить, ни опровергнуть такое утверждение нельзя, так как для этого надо знать не только музыку, но и исполнителя. Между тем сразу после записи альбома Вашти удалилась в Ирландию и обзавелась семьей, после чего вообще исчезла из поля зрения. По прошествии тридцати лет об альбоме вспомнили. Где-то на складах отыскали треки и переиздали на CD, добавив четыре бонуса. Так что альбом теперь вполне доступен, и мы можем услышать то, что в свое время повергло Джо Бойда в восторг и убедило включить пластинку в число самых великих альбомов Британии всех времен: 54 место! (Top British Album of All Time.) А виниловый оригинал стал объектом охоты коллекционеров. В январе 2005 года его стоимость в интернет-магазине *Gemm* – 1900 долларов США и, похоже,

будет расти. Понятно, что ценообразование в подобных случаях не имеет прямого отношения к музыкальному материалу пластинки, и все же...

¹³⁸ Для тех, кто начинает знакомство с британским фолк-роком, отличным источником может служить коробка «Electric Muse/ The History Of Folk Into Rock», состоящая из четырех лонгплеев. Редактор этого издания, вышедшего в 1975 году, – известный исследователь фолк-рока Карл Даллас. В комплект входит также книжка с комментариями как всего издания, так и каждой песни, в нем представленной.

указатель имён

- Адамс, Деррол (Derroll Adams) 42, 133
Ален, Льюис (Lewes Alen) 217
Андерсон, Сигни Толи (Signe Toly Anderson) 154
Антербергер, Ричи (Richie Unterberger) 233, 236
Армстронг, Луис (Louis Armstrong) 9
Артур, Дэйв (Dave Arthur) 258, 259
Артур, Тони (Toni Arthur) 258, 259
Ахматова, Анна Андреевна 16
- Бакли, Тим (Tim Buckley) 212
Барбер, Крис (Chris Barber) 152
Барденс, Питер (Peter Bardens) 211
Баттерворт, Джордж (George Butterworth) 260
Баффи Сант-Мари (Buffy Sainte-Marie) 142
Башо, Робби (Robbie Basho) 11
Бейдербек, Бикс (Bix Beiderbecke) 154
Белл, Пади (Padie Bell) 153, 200
Беллами, Питер (Peter Bellamy) 110, 131, 242
Бёрд, Вильям (William Byrd) 101, 102, 108
Бёрнс, Роберт (Robert Burns) 25, 26
Берри, Чак (Chuck Berry) 122
Бест, Пит (Pete Best) 215
Блитмен, Моррис (Morris Blythman) 35
Блумфилд, Майкл (Michael Bloomfield) 68
Блэйк, Питер (Peter Blake) 99
Блэнд, Ширли (Shirley Bland) 152
Блю, Дэвид (David Blue) 212
Бойд, Джо (Joe Boyd) 45-48, 56-59, 77, 82-84, 148, 149, 151, 156-158, 161, 169, 172, 175, 177, 180, 181, 219, 254, 262
Бойз, Джерри (Jerry Boys) 204
Болдри, Лонг Джон (Long John Baldry) 38
Бордман, Гарри (Harry Boardman) 192
Боуи, Дэвид (David Bowie) 94, 108
Браун, Джексон (Jackson Brown) 212

Браун, Кларенс «Гейтмот» (Clarence “Gatemouth” Brown) 6, 214
Бриггс, Энн (Anne Briggs) 43, 44, 89, 102, 122, 131, 133, 142, 153, 208, 261
Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy) 33, 41, 88, 122, 213
Брэмам, Хэрви (Harvey Bramham) 163, 250
Булл, Сэнди (Sandy Bull) 11, 43, 83, 105, 114, 229
Буньян, Вашти (Vashti Bunyan) 211, 262
Бьюкэн, Джинни (Jeannie Buchan) 30
Бьюкэн, Норманн (Norman Buchan) 30, 35
Бэттонс, Стен Ли (Stan Lee Battons) 85

Ван Ронк, Дэйв (Dave van Ronk) 133
Варлей, Рэй (Ray Warleight) 103
Ватерсон, Норма (Norma Waterson) 152, 260
Ватерсон, Элейн “Лал” (Elaine “Lal” Waterson) 152
Вебер, Стив (Steve Weber) 223
Виз, Джонс (Wizz Jones) 11, 38, 90
Вилсон, Тони (Tonny Wilson) 99
Вилшир, Пит (Pete Wilshire) 181
Вильямс, Биг Джо (Big Joe Williams) 213
Вильямс, Ральф Воэн (Ralph Vaughan Williams) 138, 170, 173, 192, 253, 259
Вильямсон, Робин (Robin Williamson) 11, 37-89, 122, 148, 207, 218, 223, 226, 229, 230, 262
Вильямсон, Сонни Бой (Sonny Boy Williamson-II) 213
Виндзор, Мартин (Martin Windsor) 142
Виски, Нэнси (Nancy Whiskey) 152
Власенко, Лев Николаевич 18
Вуд, Джон (John Wood) 47, 56, 59, 65, 77, 79, 82, 83, 158, 182
Вуд, Ройстон (Royston Wood) 110, 131, 242
Вуд, Хизер (Heather Wood) 110, 130, 131, 155, 242
Вудс, Гея (Gay Woods) 190, 196-199
Вудс, Джефф (Geoff Woods) 195
Вудс, Терри (Terry Woods) 190, 196, 197, 199

Гадмэнд, Кен (Ken Gudmand) 145
Гарфанкел, Арт (Art Garfunkel) 134, 209, 243
Гатри, Арло (Arlo Guthrie) 133
Гатри, Вуди (Woody Guthrie) 9, 30, 42, 138
Гест, Рой (Roy Guest) 88, 191
Гилберт, Вильям (William Schwenck Gilbert) 33
Гленнон, Сэнди (Sandy Glennon) 139

Глиттер, Гари (Gary Glitter) 203
Глэйзер, Джина (Gina Glazer) 138
Гончарова, Наталья Николаевна 153
Гораций, Квинт 62, 224
Гроссман, Стефан (Stefan Grossman) 104, 211
Грэм, Билл (Bill Graham) 147
Грэм, Дэви (Davy Graham) 11, 12, 38, 43, 47, 48, 54, 88, 90, 91, 95, 96, 105, 116, 132, 142, 160, 171, 194, 195, 231, 249
Гульд, Глен (Glen Gould) 17, 18
Гуэрсियो, Джеймс (James Guercio) 237

Дайбл, Джуди (Judy Dyble) 146, 150, 155, 249
Даллас, Карл (Karl Dallas) 130, 131, 132, 138, 143, 263
Данко, Рик (Rick Danko) 247
Даннет, Брюс (Bruce Dunnet) 130
Дарлинг, Эрик (Erick Darling) 53, 221
Дарлингтон, Джинни (Jeannie Darlington) 257
Дарлингтон, Сэнди (Sandy Darlington) 257
Дауленд, Джон (John Dowland) 108
Денни, Дэвид (David MacLean Denny) 123-125, 184
Денни, Нэйл (Neil MacLean Denny) 123-125, 128, 129, 168, 183, 184
Денни, Сэнди (Sandy Denny) 102, **119-187**, 190, 191, 198, 207, 208, 209, 213, 231, 242-246, 248, 251, 252, 254, 256, 257, 262
Джеггер, Мик (Mick Jagger) 262
Джеймс, Джон (John James) 104, 211
Джеймс, Элмор (Elmore James) 6, 214
Джексон, Махэлия (Mahalia Jackson) 154
Джексон, Рэй (Ray Jackson) 210
Джелач, Фред (Fred Gerlach) 11
Дженш, Берт (Bert Jansch) 11, 41-43, 47, 48, **87-117**, 122, 130-134, 139, 160, 171, 207, 231, 246, 249, 261
Джилтрап, Гордон (Gordon Giltrap) 104, 211
Джозеф, Антея (Anthea Joseph) 129
Джозеф, Натан (Nathan Joseph) 44, 47, 89, 91-93, 98, 103, 104, 190
Джон, Элтон (Elton John) 108, 256
Джонс, Микки (Mickey Jones) 247
Джонс, Томас (Thomas Jones) 124
Джонс-Денни, Эдна (Edna Jones-Denny) 124, 125, 128, 183
Джонсон, Боб (Bob Johnson) 200, 202
Джонсон, Роберт (Robert Johnson) 214

Джонсон, Тео (Theo Johnson) 192
Джоплин, Дженис (Janis Joplin) 82, 154, 179, 236
Джордан, Фред (Fred Jordan) 192,
Домино, Фэтс (Fats Domino) 45, 218
Дональдсон, Пат (Pat Donaldson) 85, 176, 181
Донеган, Лонни (Lonnie Donegan) 10, 15, 31, 88, 211, 262
Донован Литч (Donovan Leitch) 11, 42, 68, 89, 114, 131, 191
Дрансфилд, Барри (Barry Dransfield) 190, 202
Дрансфилд, Робин (Robin Dransfield) 190
Дрейк, Ник (Nick Deake) 108, 122, 211
Дэвенпорт, Боб (Bob Davenport) 31, 217
Дэвис, Реверенд Гари (Reverend Gary Davis) 191, 213
Дэвис, Рэй (Ray Davies) 109
Дэвис, Сирил (Cyril Davies) 29
Дэйн, Барбара (Barbara Dane) 154

Жервез, Клод (Claude Gervaise) 101

Имлак, Хэмиш (Hamish Imlach) 41, 42, 54, 88, 98
Ирвайн, Энди (Endy Irvine) 171, 190, 254

Камерон, Айла (Isla Cameron) 152
Камерон, Джон (John Cameron) 108
Карти, Мартин (Martin Carthy) 11, 31, 43, 47, 105, 107, 122, 133, 162, 170,
193-196, 199, 200-203, 208, 241, 250, 253, 260

Кейл, Джон (John Cale) 85
Келли, Люк (Luke Kelly) 171
Кемп, Рик (Rick Kemp) 203, 204
Кемпбелл, Алекс (Alex Campbell) 38, 102, 131, 139, 140
Кемпбелл, Лорна (Lorna Campbell) 152
Кемпбелл, Ян (Ian Campbell) 173, 250
Кеннеди, Питер (Peter Kennedy) 139
Керенский, Александр Федорович 184, 185
Киллен, Луи (Lou Killen) 192
Кинг, Кэрол (Carole King) 212
Киркпатрик, Джон (John Kirkpatrick) 202
Кирби, Кэти (Kathy Kirby) 152
Кларк, Петула (Petula Clark) 152
Клементс, Род (Rod Clements) 209
Клэптон, Эрик (Eric Clapton) 90, 130, 219

Кнадсен, Карл (Karl Emil Knudsen) 145
Коган, Элма (Alma Cogan) 152
Когер, Марийке (Marijke Koger) 223
Кокс, Терри (Terry Cox) 59, **92-117**, 207
Кокс, Тони (Tonny Cox) 85
Коллинз, Джуди (Judy Collins) 46, 66, 68, 160, 226, 253
Коллинз, Долли (Dolly Collins) 77, 108, 142, 152, 221, 232
Коллинз, Ширли (Shirley Collins) 12, 37, 43, 57, 78, 84, 90, 91, 95, 108, 111,
116, 122, 142, 152, 160, 171, 189, 192, 195,
202, 221, 223, 232, 249, 257
Колмен, Орнетт (Ornette Coleman) 236
Колтрейн, Джон (John Coltrane) 236
Конвэй, Гэрри (Gerry Conway) 85, 167, 176, 197
Конноли, Билли (Billy Connolly) 42
Корнелл, Лиин (Lyn Cornell) 152
Корнелюссен, Фрэнк (Frank Kornelussen) 56
Корнер, Алексис (Alexis Korner) 29, 59, 90, 92, 93, 133
Коттен, Элизабет (Elizabeth “Liba” Cotten) 9
Коттке, Лео (Leo Kottke) 235
Коу, Саймон (Simon Cowe) 210
Коэн, Леонард (Leonard Cohen) 212
Кузинс, Дэйв (Dave Cousins) 144, 145, 156, 160, 209, 246
Купер, Эл (Al Kooper) 219

Лайтфут, Гордон (Gordon Lightfoot) 212
Ланца, Марио (Mario Lanza) 8
Леннон, Джон (John Lennon) 9, 12, 122, 126
Ли, Альберт (Albert Lee) 176
Лигер, Джосье (Josje Leeger) 223
Лидбелли (Huddie Leadbetter “Leadbelly”) 9, 42
Лидер, Билл (Bill Leader) 44, 47, 89, 91, 92, 98, 103, 115, 116, 259
Ллойд, Альберт “Берт” (Albert “Bert” Lloyd) 31, 42, 105, 169, 192, 240
Лукас, Тревор (Trevor Lukas) 165-169, 173-178, 180-185, 244, 255
Лулу (“Lulu” / Mari McDonald McLaughlin Lawrie) 152
Лустиг, Джо (Jo Lustig) 93, 94, 96, 103, 109, 246
Льюис, Фурри (Furry Lewes) 100, 233
Лэйдлоу, Рэй (Ray Laidlaw) 209, 210
Лэмбл, Мартин (Martin Lamble) 120, 147, 158, 163, 165, 168, 170
Лэнгхорн, Брюс (Bruce Langhorne) 253

МакБит, Джимми (Jimmy MacBeath) 31, 41
МакГи, Брауни (Brownie McGhee) 33, 34, 41, 88, 213, 217
МакГинн, Джанет (Janett McGinn) 24
МакГинн, Матт (Matt McGinn) 24, 30, 42, 215
МакГинн, Пол (Paul McGinn) 24
МакГрат, Рик (Rick McGrath) 113, 239
МакИвен, Алекс (Alex McEwen) 253
МакИвен, Рори (Rory McEwen) 87, 253
МакКартни, Пол (Paul McCartney) 12, 126
МакКенна, Барни (Barney MacKenna) 53, 221
МакКечни, Кристина «Ликорика» (Christina “Licorice” McKechnie) 59, 62, 68, 70, 76
МакКолл, Эван (Ewan MacColl) 29, 31, 32, 42, 107, 192, 240, 261
МакКуллох, Горденна (Gordenna McCulloch) 152
МакКуллох, Гордон (Gordon McCulloch) 30
МакЛеллан, Дуглас (Douglas McLellan) 21, 22
МакЛеннан, Долина (Dolina MacLennan) 152
МакЛин, Мэри Смит (Mary Smith MacLean) 123, 138, 184
МакЛин-Денни, Джорджия (Georgia Maclean-Denny) 181, 183, 184
МакНотен, Адам (Adam McNaughtan) **21-36**, 42, 217
МакНотен, Гай (Guy McNaughtan) 26
МакНотен-Финнеган, Нэн (Nan McNaughtan-Finnegan) 26
МакНэйл, Пол (Paul McNeill) 139
Макрэйя, Джош (Josh McRae) 42
МакТелл, Ральф (Ralph McTell) 54, 104, 211
МакШи, Джеки (Jacqui McShee) **91-117**
Мануэль, Ричард (Richard Manuel) 247
Марк, Джон (John Mark) 262
Мартин, Джон (John Martyn) 42, 133
Маршак, Самуил Яковлевич 26
Маяковский, Владимир Владимирович 9
Мингус, Чарли (Charlie Mingus) 100, 116
Митчелл, Джонни (Joni Mitchell) 150, 212
Митчелл, Ред (Red Mitchell) 105
Моган, Сюзен (Susen Maughan) 152
Мозес, Дэвид (David Moses) 139
Мойнихан, Джонни (Jonny Moynihan) 190
Моррисон, Джим (Jim Morrison) 6, 122, 214
Мун, Кит (Keith Moon) 185, 256
Мэйкон, «Анкл» Дэйв (David Harrison “Uncle” Macon) 44, 46, 48

Мэйл, Киррили (Kerrilee Male) 166, 167
Мэттакс, Дэйв (Dave Mattacks) 85, 169, 170, 181, 197, 202
Мэттьюз, Иан (Ian Matthews) 132, 161, 247

Найт, Питер (Peter Knight) 199, 200, 201
Никлин, Си (Cy Nicklin) 145
Никол, Саймон (Simon Nicol) 85, 146, 147, 150, 158, 163, 169, 174, 262
Нэйл, Фред (Fred Neil) 212

О'Хара, Мэри (Mary O'Hara) 152
Окс, Фил (Phil Ochs) 212
Онжиер, Клифф (Cliff Aungier) 139

Пайк, Тони (Tony Pyke) 192, 195
Пакван, Даду (Dudu Pukwan) 85
Пакстон, Том (Tom Paxton) 46, 131, 133, 138, 139, 212, 226, 261
Палмер, Дэвид (David Palmer) 92
Палмер, Клайв (Clive Palmer) 36, 38, **42-48**, 51-56, 218
Палмер, Фил (Phil Palmer) 181
Паппаларди, Феликс (Felix Pappalardi) 253
Паттон, Чарли (Charlie Patton) 214
Паттерсон, Оттилия (Ottillie Patterson) 152
Пауэр, Даффи (Duffy Power) 107
Пегг, Дэйв (Dave Pegg) 85
Пейдж, Джимми (Jimmy Page) 90, 130, 179
Петерс-Томпсон, Линда (Linda Peters-Thompson) 181, 130
Пил, Джон (John Peel) 94, 108, 157, 184, 231, 232
Пиндар, Женева (Geneva Pindar) 74, 75
Пиндар, Раймонд (Raymond Pindar) 74, 75
Пиндар, Эдит (Edit Pindar) 74, 75
Плант, Роберт (Robert Plant) 122, 154, 179
Постума, Саймон (Simon Posthuma) 223
Прайор, Мадди (Maddy Prior) 153, **189-206**, 213, 258
Прайс, Алан (Alan Price) 102
Пресли, Элвис (Elvis Presley) 9, 15, 88
Пушкин, Александр Сергеевич 8
Пьепп, Джудит (Judith Pieppe) 129
Пэйли, Том (Tom Paley) 42, 218

Раш, Том (Tom Rush) 46, 212, 219
Ренборн, Джон (John Renbourn) 11, 43, 47, **87-117**, 129, 130-132, 134, 136, 167, 207, 231, 233, 234, 246
Рёскин, Джон (John Ruskin) 62
Ритчи, Джин (Jean Ritchie) 9, 111, 115, 116, 160, 192, 249
Робертон, Сэнди (Sandy Robertson) 197
Робертсон, Джинни (Jeannie Robertson) 9, 19, 25, 27-29, 31, 41, 65, 116, 152, 192, 240
Робертсон, Робби (Robbie Robertson) 247, 252
Робертсон, Стенли (Stanley Robertson) 28
Родд, Марсель (Marsel Rodd) 141, 143, 182
Розмини, Дик (Dick Rosmini) 11, 46, 104, 105, 234, 235
Ротшильд, Пол (Paul Rothchild) 46
Роузен, Майкл (Michael Rosen) 166
Русланова, Лидия Андреевна 112

Савакус, Расс (Russ Savacus) 253
Сазерленд, Изабель (Isabel Sutherland) 152
Саймон, Пол (Paul Simon) 133, 134, 136, 209, 212, 243
Салливан, Артур (Arthur Sullivan) 33
Свобрик, Дэйв (Dave Swarbrick) 105, 119, 161, 162, 168-171, 173, 174, 181, 183, 190, 193, 199, 200, 208, 250, 253, 262
Себастиан, Джон (John Sebastian) 48
Сестра Розетта Терп (Sister Rosetta Tharpe) 153
Сигель, Питер (Peter K.Siegel) 75
Сигер, Майк (Mike Seeger) 133
Сигер, Пит (Pete Seeger) 29, 30, 42, 68, 115, 138, 215, 217, 221
Силво, Джонни (Johnny Silvo) 139, 141
Симпсон, Крис (Chris Simpson) 209
Симпсон, Роза (Rose Simpson) 68
Симс, Хильда (Hylde Sims) 152
Синатра, Фрэнк (Frank Sinatra) 9
Скипинг, Адам (Adam Skeaping) 221
Скотт, Вальтер (Walter Scott) 19
Слик, Грэйс (Grace Slick) 152, 154, 238
Слим, Мемфис (Memphis Slim) 213
Смит, Фиби (Phoebe Smith) 153
Спектор, Абнер (Abner Spector) 238
Спектор, Фил (Phil Spector) 248

Спенс, Джозеф (Joseph Spence) 68, 74, 75
Спрингфилд, Дасти (Dusty Springfield) 152
Стешер, Джоди (Jody Stecher) 75
Стивелл, Алан (Alan Stivell) 210, 211
Стивенс, Мейк (Meic Stevens) 211
Стэмпфел, Питер (Peter Stampfel) 223
Стюарт, Белл (Bell Stewart) 28, 152
Стюарт, Глен (Glen Stuart) 209
Стюарт, Дэйви (Davy Stewart) 41, 192
Стюарт, Мария (Maria Stewart) 158, 178
Стюарт, Эл (Al Stewart) 42, 57, 130, 132-134, 145, 211

Тауншенд, Пит (Pete Townshend) 109
Терри, Сонни (Sonny Terry) 33, 34, 41, 88, 213, 217
Томпсон, Денни (Danny Thompson) 59, 62, 65, **92-117**, 207, 237, 246
Томпсон, Ричард (Richard Thompson) 85, 120, 129, 146, 148, 150, 158-160, 163, 164, 168, 169, 171, 173, 174, 176, 181, 202
Тони, Сирил (Cyril Tawney) 192, 261
Трентер, Лайл (Lyell Tranter) 209
Тэлми, Шел (Shel Talmy) 94, 96-99, 103, 104, 109-111, 233

Уайт, Джош (Josh White) 34
Уинвуд, Стиви (Stevie Winwood) 209
Уоллер, Фэтс (Fats Waller) 125, 241
Уотерс, Мадди (Maddy Waters) 33, 34
Уотсон, Док (Doc Watson) 111, 115, 116

Фарина, Ричард “Дик” (Richard “Dick” Farina) 171, 253, 254
Феликс, Джулия (Julie Felix) 211
Фергюсон, Иан (Ian Ferguson) 45
Финч, Барри (Barry Finch) 223
Фитцджеральд, Элла (Ella Fitzgerald) 9, 132
Фишер, Арчи (Archie Fisher) 42, 43, 88
Фогерти, Джон (John Fogerty) 81
Фон Шмидт, Эрик (Erick von Schmidt) 253
Франк, Джексон Кери (Jackson Cary Frank) 122, 123, 131, 133-139, 156, 157, 168, 182, 185, 243, 244, 248
Франклин, Сэр Джон (Sir John Franklin) 116, 240, 241
Франклин, Джинни (Jeannie Franklin) 163
Фред МакДауэлл, Миссиссиппи (Mississippi Fred McDowell) 213

Фретер, Шон (Sean Frater) 146, 147
Фрид, Алан (Alan Freed) 236
Фрэйм, Пит (Pete Frame) 106
Фуллер, Блайнд Бой (Blind Boy Fuller) 100, 233
Фуллер, Джесси (Jesse Fuller) 33, 41, 213, 217
Фэйтфулл, Мэриан (Marriane Faithfull) 152, 211, 261
Фэхей, Джон (John Fahey) 11, 43

Хадсон, Гэрт (Garth Hudson) 247, 252
Халл, Аллан (Allan Hull) 209, 210
Хамер, Фред (Fred Hamer) 192
Харбинсон, Род (Rod Harbinson) 43
Хардин, Луис «Moondog» (Louis Hardin) 107, 236-238
Хардин, Тим (Tim Hardin) 212
Хардинг, Майк (Mike Harding) 192
Харлинг, Сирил (Cyril Harling) 166
Харпер, Рой (Roy Harper) 43, 131, 211, 228
Харт, Тим (Tim Hart) 189-205, 258
Хатчингс, Леонард (Leonard Hutchings) 146
Хатчингс, Эшли (Ashley “Tiger” Hutchings) 128, **146-173**, 189-191, 196-202, 213, 257-259
Хаулин’ Вулф (Howlin Wolf) 6, 213, 214
Хаунсом, Терри (Terry Hounscome) 225
Хейлин, Клинтон (Klinton Heylin) 129, 138, 144, 171, 173, 180, 182, 243, 246, 249
Хелм, Левон (Levon Helm) 247
Хендерсон, Хэмиш (Hamish Henderson) 34
Хендри, Роб (Rob Hendry) 181
Хендрикс, Джими (Jimi Hendrix) 6, 82, 99, 133, 145, 179, 215
Хендерсон, Доррис (Dorris Henderson) 90, 93, 167, 231
Херон, Майк (Mike Heron) 11, **37-87**, 148, 207, 223, 229, 230
Хестер, Каролин (Carolyn Hester) 253
Хиггинс, Лиззи (Lizzie Higgins) 28, 152
Хини, Джо (Joe Heaney) 41
Хогвуд, Кристофер (Christopher Hogwood) 221
Холидей, Билли (Billie Holiday) 9, 132, 217
Холи, Бадди (Baddy Holly) 202
Холланд, Ник (Nick Holland) 260
Холтгрин, Джордж (Georg Hultgreen-Kajanus) 166
Хольцман, Джек (Jac Holzman) 46-48, 74, 75, 166, 219

Хопкинс, Джон (John Hopkins) 64, 225
Хупер, Тони (Tony Hooper) 145
Хьюстон, Зиско (Cisco Houston) 30, 42, 138
Хэйес, Эрик (Eric Hayes) 127
Хэммонд, Джон (John Hammond) 253
Хэнд, Оуэн (Owen Hend) 41, 42, 88

Чайлд, Джеймс Фрэнсис (James Francis Child) 170, 253
Чембр, Тим (Tim Chambre) 225
Чепмен, Майкл (Michael Chapman) 108
Честермен, Рон (Ron Chesterman) 145

Шанкман-Вильямсон, Жанет (Janet Shankman-Williamson) 85
Шапиро, Элен (Helen Shapiro) 152
Шарп, Сесил (Cecil Sharp) 253

Эванс, Роджер (Roger Evans) 139
Эдвардс, Элф (Alf Edwards) 166
Эклес, Дэвид (David Ackles) 212
Эллиот, Кэсс «Мама» (Cass “Mama” Elliott) 151, 154
Элиот, Рэмблин’ Джек (Ramblin’ Jack Elliott) 42, 133
Эннис, Шеймус (Seamus Ennis) 211
Эпплтон, Марион (Marion Appleton) 255
Эпстайн, Брайан (Brian Epstein) 147
Эш, Мозес (Moses Asch) 75, 233

Янг, Нил (Neil Young) 212

список групп

Ad Libs 248
Albion Country Band 202
Angels 248
Band (Hawks) 149, 150, 212, 247
Beatles 6-9, 11, 12, 34, 99, 126, 145, 191, 210, 215, 223, 232
Beau Brummels 147, 212
Blue Things 212

Blues Incorporated 59, 90, 92, 93
Bread, Love and Dream 208
Buddy Holly & the Crickets 15
Buffalo Springfield 212, 232
Byrds 147, 150, 212
Caravelles 152
Ceoltoiri Cuallann 211
Chas McDevitt Group 152
Chicago 167, 237
Chieftains 211
Chiffons 248
Chris Barber's Jazz Band 152
City Ramblers (Brit.) 152
Clancy Brothers and Tommy Makem 30, 216
Cookies 248
Copper Family 195
Cream 223
Creedence Clearwater Revival 81
Crystals 248
Darlene Love 248
Davy Jones & the Mannish Boys 94
Deadbeats 55
Decameron 208, 210
Dick & Mimi Farina 253
Dixi Cups 248
Dubliners 44, 98, 211, 218, 221
Eclection 165-167, 173, 176, 208
Ethnic Shuffle Orchestra 146
Exciters 248
Fairport Convention **119-187**, 189, 190, 196, 198, 202, 207, 208, 212, 213, 245,
248-251, 254, 262
Fool 223
Fotheringay 176-178, 180, 208, 256
Fugs 212
Giles, Giles & Fripp 249
Grateful Dead 76
Great Society 150, 154, 238
Gryphon 208, 210
Hollies 223
Holy Modal Rounders 60, 212, 223, 224

Humblebums 208
Ian & Silvia 212
Ian Campbell Folk Group 162, 240
Incredible String Band **36-87**, 95, 149, 207, 212, 223-226, 229, 230
Jan & Dean 211
Jaynetts 110, 111, 115, 238, 248
Jefferson Airplane 147, 150, 154, 212
Jelly Beans 248
Jethro Tull 204, 209
Johnstons 104
Johnny Silvo Folk Four 139, 141, 143, 246
King Crimson 249
Kinks 94, 109
Koerner, Ray and Glover 46
Led Zeppelin 114, 179, 208
Leonard Hutchings and His Embassy Five 146
Lindisfarne 208, 209, 210
Love 212
Lovin' Spoonful 48, 147, 149, 150, 212, 219
McPeake Family 211
Magna Carta 208, 209
Mamas and Papas 212
Manfred Mann Band 94
Martha & the Vandellas 248
Marvelettes 248
Matthews Southern Comfort 249
Mellow Candle 208, 210
Miracles 248
Moody Blues 167
Mr.Fox 208, 210
New Lost City Ramblers 42, 82, 218
Paul Butterfield Blues Band 47, 68, 219
Pearl Before Swan 212
Pentangle **87-117**, 207, 212, 231, 237, 241, 246
Peter, Paul and Mary 68, 191, 212, 217
Pindar Family 74
Pink Floyd 148, 251
Platters 248
Poet & the One Man Band 176
Powerhouse 219

Procol Harum 147
Pyramids 147, 247
Robin & Clive 44
Rolling Stones 155, 262, 191
Ronettes 248
Rooftop Singers 221
Sallyangie 108
Sandy & Jeanie 191, 257
Shangri-Las 248
Shirelles 248
Soft Machine 148
Sonny & Cher 212
Spirogyra 208, 210
Staple Singers 95
Steeleye Span **189-205**, 208, 213
Stone Monkey 84
Storyteller 208
Strawberry Hill Boys Sing (Strawbs) 144, 145, 156, 157, 160, 181, 208, 209
Stray 208
Supremes 248
Sweeney's Men 53, 104, 171, 190, 211, 254, 257
Tommy & the Bijoux 85
Tomorrow 148
Trader Horne 249
Traffic 209
Turtles 212
Vernons Girl 152
Watersons 8, 192, 201, 215
Who 94, 109
Wolfetones 211
Young Tradition 104, 110, 131, 135, 242
Youngbloods 149, 150

содержание

введение.....	5
introduction.....	19
глава первая. The Incredible String Band	37
глава вторая. The Pentangle	87
глава третья. Сэнди Денни и Fairport Convention	119
глава четвертая. The Steeleye Span	189
заключение.....	207
примечания.....	214
указатель имён.....	264
список групп.....	274

Благодарю всех, кто помог мне в сборе материала для Третьего тома и в его написании. В их числе – Наиль Мустафин (Казань), В.Я.Курбатов (Псков), В.Ф.Кашкова (Торжок), Г.Н.Василевич (Пушкинские Горы), Т.В.Светельникова (Выборг), В.Г.Стенькин (Москва), О.А.Митина (Торжок), О.Н.Афонин (Москва), Пентти Эскола (Финляндия, Лоймаа), Л.Л.Краснер (Глазынино, Моск.обл.), Н.В.Амосова (Солнечногорск).

Моя благодарность Адаму МакНотену за незабываемую встречу в Глазго и бесценный рассказ о Фолк-Возрождении в Шотландии.

Благодарю великодушную Ширли Коллинз, к которой я всегда мог обратиться за советом.

Как и в предыдущих томах, переводы большинства песен и баллад осуществлены Марией Платовой, за что ей – спасибо.

Спасибо Светлане Брезницкой за редакторскую правку, переводы текстов и за неоценимую помощь в сборе материалов. Без её участия написание книги не было бы возможным.

Благодарю Генеральное Консульство Её Величества за предоставленную возможность побывать в Англии и Шотландии.

Спасибо научным сотрудникам Государственного музея-заповедника А.С.Пушкина «Михайловское» за помощь в издании этого тома. Пушкинские Горы и сельцо Михайловское мне очень дороги!

Валерий Писигин.
