

Валерий Писигин

Очерки
об англо-американской
музыке
пятидесятых
и шестидесятых годов
XX века

Том 1

ЭПИцентр
Москва, 2003

Писигин В.Ф.

Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века. Том 1. Фолк-Возрождение, книга первая: Отцы основатели. –Псков, 2003.

ISBN 5-89069-073-6

© В.Ф.Писигин, 2003

*Возьмите Бёрнса.
Не потому ли он велик,
что старые песни его предков
жили в устах народа,
что ему пели их, так сказать,
тогда еще, когда он был в колыбели,
что мальчиком
он выростал среди них и сроднился
с высоким совершенством этих образцов,
что он нашел в них ту живую основу,
опираясь на которую мог пойти дальше?
И еще, не потому ли он велик,
что его собственные песни
тотчас же находили восприимчивые уши
среди его народа, что они затем звучали
ему навстречу из уст жнецов
и вязальщиц снопов,
что ими приветствовали его
веселые товарищи в кабачке?
Тут уж и впрямь могло что-то получиться.*

Из беседы Гёте с Эккерманом ¹

ФОЛК-ВОЗРОЖДЕНИЕ

книга первая

ОТЦЫ-ОСНОВАТЕЛИ

Введение

В одном из лондонских магазинов по продаже старых виниловых пластинок, я набрел на альбом выпуска 1958 года. Его состояние было бы неплохим, если бы не жирная царапина на первом треке, глядя на которую московские ценители винила тотчас бы приговорили пластинку словом: «убитая». Но меня царапина не смутила, а фотография на оборотной стороне конверта убедила в том, что пластинку упускать нельзя, и попала она ко мне не случайно. На небольшой черно-белой фотографии были запечатлены два гитариста, подыгрывающие красивой девушке. На музыкантах белые рубашки, на певице – ситцевое платьице в горошек с рукавами «фонариком», известное всем, кто знаком с послевоенной модой.² К тому, что это за пластинка, о чем поют и играют музыканты, мы, возможно, еще вернемся, но пока приведу комментарий одного из гитаристов – Рори МакИвена.

«В 1955 году, когда была сделана сопровождающая текст фотография, можно было пройти через все Сохо, днем или ночью, и не увидеть ни одного гитариста, не услышать ни одной народной песни. Теперь гитара стала символом, столь же знакомым, что и хлеб, а песни, написанные десятилетия назад в Южных Штатах Америки черными музыкантами, сегодня поют на углу каждой улицы в этой стране. Люди узнали, что такое народная музыка. Но народная музыка хитра и неуловима: попробуйте ее соблюсти в точности, – и вы ее погубите; сделайте модной, – и вы также погубите ее. В своей естественной форме, – блюз ли это на углу улицы в Мемфисе или морская баллада на ферме в Абердиншире, – она имеет универсальное качество: простоту, силу чувств, естественную красоту лемеха или каменной дамбы. Когда народную музыку хватают и записывают на пленку, – пусть в научных и истори-

ческих целях, – то песня только наполовину сохранена; действительный огонь ее жизни лишь там, где песня находится в своей естественной среде и когда исполняется своими естественными певцами. Но если песню популяризируют, как это произошло в последнее время со множеством народных песен, то это неизбежно приводит к потере ее оригинального значения и превращает в нечто другое, чем фольклор. Старшее поколение фолксингеров постепенно исчезает, и здесь, и в Америке. Из-за роста масс-медиа и индустрии развлечения молодые парни и девушки не вырастают естественным образом в духе старой традиции, когда народные песни исполняли с детства. Но случилось, что живой интерес к песни сохранился, благодаря таким людям, как Пит Сигер, Алан Ломакс, Ювин МакКолл, Берт Ллойд, Питер Кеннеди, и они породили новое поколение певцов, которые пришли в фольклор извне и создали особые знания и технику, выработали вкус и достигли превосходства над предшественниками».

Эти размышления были изложены в 1958 году, а спустя несколько лет в Великобритании произошли события, названные *British Folksong Revival (Возрождение Британской Народной Песни)*.

Десятки тысяч молодых людей обратились к народной музыке – английской, ирландской, шотландской. Тысячи из них взялись осваивать исконно народные инструменты или приспособлять под фолковое звучание акустическую гитару, до сих пор народным инструментом в Великобритании не считавшуюся. По всей стране открылись сотни фолк-клубов, и они ломались от наплыва молодой публики. Знаменитые колледжи и университеты стали местом прибежища для фолк-музыкантов, а студенчество – наиболее благодарной аудиторией Фолк-Возрождения. Появились небольшие частные звукозаписывающие студии и множество независимых звукоинженеров и продюсеров, следивших за развитием фолка. Они записывали музыкантов на магнитофонные ленты и затем распространяли их во время концертов прямо в клубах, а наиболее успешные из этих записей продавались фирмам грамзаписи для последующего их издания на пластинках. В Глазго, Эдинбурге, Бирмингеме, Манчестере, Ноттингеме, в других городах возникли

настоящие центры развития народного музыкального творчества. Ветераны народной песни, до сих пор пребывавшие в забвении, и интерес к которым проявляли исключительно специалисты, стали объектом почитания и подражания. У них учились, их приглашали на встречи и концерты, записывали на магнитофонные кассеты, к ним прислушивались. Всплыли полузабытые имена героев первого Фолк-Возрождения, относящегося к двадцатым годам, а Общество Английских Народных песен и танцев (The English Folk Dance and Song Society, EFDSS), обосновавшееся в Доме Сесила Шарпа (Cecil Sharp House), стало центром притяжения и единения музыкантов и любителей фолка. Шотландский фолксингер Ян МакКальман (Ian McCalmán), вспоминал об этом времени:

«Мое поколение достигло совершеннолетия в начале шестидесятых, когда наступило время социальной революции. Впервые оказалось возможным, чтобы парни из рабочего класса, подобные мне, смогли стать музыкантами, фотографами, живописцами или поэтами. Мы больше не должны были следовать дорогой, проторенной старшими поколениями, которые прошли через тяжелые тридцатые и военные сороковые, и кто не боролся больше ни за что, кроме как за постоянное место работы и пенсию после пятидесяти лет труда. Подобно каждому новому поколению, мы хотели проделать собственный путь и порвать со старым. Поп-музыка в те дни была мягкой и скучной, но народная музыка... Она казалась новой (хотя многое из нее и было основано на вековых традициях), и она соединилась с новой философией жизни, которой было охвачено новое поколение».

Трудно поверить, но в 1965 году в одном только Лондоне существовали и процветали более четырехсот фолк-клубов! Сюда потянулись фолксингеры со всей Европы и даже из-за океана. Они заимствовали необычную технику игры на гитаре и особенные настройки, улавливали звучание народных мелодий, выучивали старинные песни и баллады, учились петь, затем возвращались в Америку, обогащенные бесценным опытом, и тотчас становились популярными, открывая для молодой американской культуры непостижимое чудо старинной народной песни. А многие американцы душой и генами принимали эту музыку, так как слышали в ней

голоса своих предков – ирландцев, шотландцев, англичан. В этом смысле душа молодой Америки всегда оставалась открытой для приятия британского фольклора. Более того, в самой Америке, в глубине ее независимых штатов, сохранились целые архипелаги народной культуры далекого Альбиона, о которой в самой Англии уже никто не помнил. И так же, как в Англии, в Штатах на поиски исконно народной музыки устремились музыканты и исследователи. Так же, как и в Британии, они вытаскивали из небытия героев американского Фолк-Возрождения двадцатых годов и давали им вторую жизнь.

Почему подобное случилось сразу на двух континентах? Ведь столь истовое и неподдельное стремление послевоенного поколения к своим корням, к истокам народных песен и мелодий, не имеет прямой связи с «битломанией», которая столь же стремительно завершилась, как и возникла, уступив место новым «маниям» и единовременным страстям. Нельзя также утверждать, что влечение к фолку было модой, неожиданно накатившей на Великобританию и Америку. Скорее всего, это был своеобразный стиль шестидесятых, которого придерживалась молодежь в Европе и Северной Америке, и речь уже идет не только о народной музыке Шотландии или Ирландии, но о народной музыке вообще, и не только музыке. Послевоенное поколение стремилось к социальному равенству, к соединению культур, языков, религий, и эти священные идеи, тотчас нареченные «левыми», находили почву для самовыражения, и, прежде всего, в музыке.

Что же произошло в начале шестидесятых в Великобритании, заставившее часть молодого поколения в одночасье отвернуться от захлестнувшего страну американского засилья и примитивного скиффл и обратиться к своим корням? Может, британское студенчество было особенным, более просвещенным и одухотворенным? Или, быть может, оно решило таким образом ответить на всемирную подростковую истерию, устроенную выходцами из Ливерпуля? Ничего подобного! Британские студенты и школьники конца пятидесятых начала шестидесятых питали к своему фольклору любви столько же, сколько советская молодежь к песням кубанских казаков или татар Поволжья, а может, и того меньше. Что-то другое произошло. Что именно?

Поразительные вещи происходили в послевоенное время по обеим сторонам Атлантики. Вслед за рок-н-роллом из Северной Америки распространяется поверхностный и легкомысленный скиффл, увлекший за собой Лондон и провинцию. Героем этого времени становится уроженец Глазго – Лонни Донеган (Anthony James “Lonnie” Donegan).

Он был сыном скрипача Шотландского Национального оркестра, но не пошел по стопам отца, предпочтя гитару и банджо, фолк и блюз, Ледбелли и Чака Берри, Луи Армстронга и Хэнка Вильямса. Донеган играл у Криса Барбера (Chris Barber Band) и настолько успешно, что добился отдельного номера на выступлениях этого оркестра. Он выступал с басистом и ударником, исполняя музыку, названную *скиффл*, – жанр, происходящий от импровизированных джем-сессий в Чикаго, состоящий из эклектичного соединения кантри, блюза, блюграсса и исполняемый с примитивной инструментальной поддержкой, иной раз не исключавшую и стиральную доску. Это стало столь популярным, что с 1955 года Донеган выступал уже со своей группой – The Lonnie Donegan Skiffle Group, после чего его известность распространилась за границы Британских Островов, и Лонни стал первым английским рокером, признанным в Америке...

В то самое время, когда я подбирал слова о Лонни Донегане, пришло известие о его смерти. Он скончался во время гастролей в городе Петерборо 3 ноября 2002 в возрасте семидесяти одного года. Кто-то из давних поклонников Лонни написал: *«Его музыка была “мужественной” и обращалась к мальчишкам, которые решили, что они хотели быть такими же skiffles, как и он. Донеган невольно прокладывал путь будущим суперзвездам, преобразовывая слегка неряшливую послевоенную Англию в нацию музыкантов».*

Удивительно точная оценка!

...Благодаря Лонни Донегану, тысячи юнцов, раздражая старшее поколение, взялись за гитары, банджо, гармоники, барабаны и стиральные доски. По всей стране открылись скиффл-клубы, где молодежь находила выход энергии и темпераменту.

Между тем как в Англии и в самом Лондоне шло повальное увлечение скиффл, в одном из клубов отдавалось предпочтение коренной американской музыке. Туда в конце пятидесятых зачастили черные блюзмены из Чикаго. Они прибывали в Англию с радостью и оставались здесь подолгу, потому что расовые предрассудки в Старом Свете были почти изжиты, а молодежь оказалась более восприимчивой и благодарной. По той же причине в Европе обретались и великие джазовые музыканты. Это были времена, когда в самом Чикаго белый подросток Майк Блумфилд (Michael Bloomfield)³ украдкой пробирался в клуб для черных, чтобы услышать Мадди Уотерса (Muddy Waters)⁴ и Отиса Спанна (Otis Spann). В Лондоне таких предрассудков не было. Напротив, было почитание, обожание и, главное, была благодатная почва для усвоения того, что принесли с собой черные музыканты. Стараниями Сирила Дэвиса (Cyril Davies) и Алексиса Корнера (Alexis Korner)⁵ часть лондонской молодежи переходила от скиффл к блюзу. Как и в тридцатые годы в Америке, во времена Джимми Роджерса (Jimmie Rodgers), эти блюзы стали называть «белыми»...

Невероятно, но среди британских почитателей американских блюзменов нашлись те, кто распознали в далеких и до сих пор неизвестных интонациях, звуках и мелодиях, доносимых потомками выходцев из Африки, ирландско-шотландские корни. Они уловили в грубых и жестких аккордах отзвуки тех самых баллад, которые некогда распевались на больших и малых дорогах Британии, только вместо концертины, оловянных свистков и разного рода волюнок они увидели обычную испанскую гитару, снабженную стальными струнами, вместо изящных кистей – грубые пальцы с надетыми на них металлическими наконечниками (fingerpicking), а вместо бархатных тембров европейских поэтов-песенников – хриплые, неотесанные голоса потомков рабов. Самое важное состояло в том, что молодые британцы уловили то огромное значение, какое дает искусству синтез культур. В данном случае – афро-испанской и англо-кельтской. Это было великим открытием!..

Еще одним прозрением стало то, что сразу несколько талантов задались вопросом: «Если потомки несчастных рабов с Юга, не имеющие ничего, кроме своей пламенной души, ассимилировались на более щадящем для них Севере и сумели достичь таких высот в

музыкальном воплощении и перевоплощении старинных британских и ирландских баллад, то что же можем сделать мы – прямые потомки сочинителей этих баллад!? Мы, которые с детства знаем католическую мессу и кому с юности открыты двери в мир искусств! Неужели только легкий и поверхностный скиффл?»

И тогда их взоры устремились на север страны, к проселочным дорогам Шотландии, к старинным деревням, где все еще обитали потомки известных и неизвестных музыкантов прошлого, тогда их внимание обратилось к зеленым холмам Ирландии, а еще – к архивам и старым частным коллекциям, сохранившимся благодаря странным и скрупулезным личностям. Вот когда они обрели для себя новый и бесконечно богатый мир! И теперь предстояло открыть этот мир всем остальным.

Кто же подразумевается под словом «они»?

Это музыканты, составившие славу британскому Фолк-Возрождению. У них не было проблем с выбором инструмента для самовыражения: поскольку все они вышли из скиффл и рок-н-ролла, в их руках были гитары! Но, чтобы играть музыку несравнимо более сложную и серьезную, им пришлось многому научиться и, в частности, надо было овладеть особенной техникой и приспособить гитару под искомое звучание.⁶ Это было время смелого поиска, ученичества, бескомпромиссного заимствования, полного и страстного погружения в музыку, историю и даже в географию.

* * *

Предваряя настоящее издание, которое по замыслу должно состоять из нескольких книг, могу сообщить, что первые два или даже три тома будут посвящены фолку, блюзу и соединению их с роком в середине шестидесятых. О дальнейшем сказать не отважусь, так как замыслы, особенно связанные с книгами, только на начальной стадии подчинены нам.

Для того чтобы не возникало недоразумений, английские имена привожу латиницей, но только когда упоминаю их впервые. Что касается русского произношения, то я придерживаюсь устойчивейшей транскрипции. То же относится и к англоязычным названиям и терминам, вроде «лонгплей» или «фолксингер», заменять

которые на русские эквиваленты («*долгоиграющая пластинка*» или «*поэт-песенник*») не считаю возможным из-за неустойчивости последних среди любителей музыки, за что прошу прощения у ревнителей русской словесности. Обращаю внимание на то, что переводы песен и баллад помещены в примечаниях.

Читателя не должны смущать малозначащие буквы или цифры после названий альбомов и упоминания фирм их издавших. Собиратели пластинок настойчиво советовали помещать идентификационные номера оригинальных изданий, которые есть у каждой пластинки, как и у каждой книги.

После этих пояснений самое время перейти к музыкантам, стоявшим у начала Фолк-Возрождения.

глава первая

ДЭЙВИ ГРЭМ и ШИРЛИ КОЛЛИНЗ

*Вся музыкальная культура мира
рассматривалась Грэмом, как один
обширный ресурс для его гитары,
чьей слугой он себя считал.*

Грэм Джон Пилгрим

*Я люблю Англию, люблю
пристально глядеть на нее
из окна ускоряющегося поезда,
и я очень привязана к сельской
местности.*

Ширли Коллинз

Поразительно! При том влиянии, которое Дэйви Грэм (Davy Graham) оказал на развитие британского фолка, а значит и на рок-музыку, при том благоговении, даже трепете перед ним самых именитых музыкантов и безоговорочном признании за ним первенства буквально во всем, что касается игры на акустической гитаре, его имя остается мало известным в мире музыки. В России он не известен вовсе...

О его детстве и ранней юности известно немного. Дэйви Грэм родился 22 ноября 1940 года в Лечестере, небольшом городе в центральной Англии. Его отец – шотландец с острова Скай, был преподавателем гэльского языка,⁷ кроме того, любил петь и всерьез занимался атлетикой. Мать – из города Джорджтаун на далекой

Гайяне, бывшей британской колонии. От нее Дэйви унаследовал утонченные американо-индейские черты. Большею частью он рос в Западном Лондоне, в районе Ноттинг Хилл, куда семья переехала из Лечестера. Дэйви учился в Кенсингстонском лицее, где с ним произошел несчастный случай, после чего его правый глаз почти не видел. Сразу в нескольких воспоминаниях отмечается, что семья Грэма проживала в Эдинбурге, и именно в этом городе Дэйви впервые увлекся музыкой. Странно, но в биографических очерках о музыканте Эдинбург упоминается лишь в связи с тем, что там жила его родная сестра Джилл.

Хотя музыкой Дэйви был увлечен с детства, за гитару взялся довольно поздно, в пятнадцать лет, когда в Англию проникли рок-н-ролл, а затем скиффл. К счастью, мода занимала его недолго, и Дэйви все чаще обращался к серьезной музыке, прежде всего, к блюзу, исполняемому черными музыкантами. Его увлекли Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy), Ледбелли (Leadbelly), Роберт Джонсон (Robert Johnson), Кинг Соломон Хил (King Solomon Hill) и Хаулин Вулф (Howlin' Wolf). В то же время Дэйви занялся фолком и такими его представителями, как Рэмблин Джек Эллиот (Ramblin' Jack Elliott) и Дэролл Адамс (Derroll Adams).⁸ Благодаря отцу, Дэйви с детства впитал шотландские музыкальные традиции, а от матери, чья родина находилась за морями-океанами, в нем обнаружилась страсть к путешествиям. В будущем эта страсть Грэма, с которого во всем брали пример, перешла буквально ко всем фолк-гитаристам начала шестидесятых. Они не были привязаны к какому-то одному месту, клубу, городу или даже к стране...

«Он совершил легендарную поездку в Танжер, когда все мы еще только изучали достопримечательности на пирсе Брайтона», — писал впоследствии один из последователей Грэма — Джон Ренборн (John Renbourn).

Энди Престон (Andy Preston), в начале шестидесятых гитарист одной из бирмингемских рок-групп, а ныне владелец нескольких магазинов по продаже гитар в Лондоне (Andy's Guitar Centre and Workshops) на Дэнмарк Стрит, ровесник Грэма и его приятель, рассказывает:

«Фолксингеры начала шестидесятых даже не помышляли о славе, почете, больших деньгах и тем более не стремились непременно попасть в чарты.⁹ Они жили особенной жизнью, и главным для них было – играть и петь. Еще одной их чертой была абсолютная свобода и независимость. Их нельзя было ни купить, ни прельстить, они отказывались от пособий и подачек властей, а когда нуждались в деньгах, просто брали гитару, становились в каком-нибудь людном месте и играли. Они перемещались по стране и Европе автостопом, расплачиваясь опять-таки песней. Их путешествия были сродни странствиям шотландских фолксингеров прошлых веков. Фолк-музыканты начала шестидесятых не рассматривали гитару, как некий изящный, красивый и модный инструмент. Она была средством для высекаания правдивых и животрепещущих звуков, сопровождающих такие же откровенные и правдивые слова. С помощью гитары они рисовали полотна современной жизни, и это были картины нелицеприятные для властей. Гитара была, по сути, тем же, чем молоток в руках скульптора или резец у краснодеревщика. Дэйви Грэм был, пожалуй, первым из нового поколения английских музыкантов, путешествующих по Европе и миру в поисках новых звуков и форм».

...В конце пятидесятых Париж все еще оставался культурным центром Европы, и не удивительно, что Грэм, едва ему исполнилось восемнадцать, оставил школу и устремился именно сюда. Он познакомился со многими сверстниками, прибывшими в Париж насытиться культурным наследием. Музыканты-странники играли прямо на улицах, на набережных Сены, в парках и садах, играли днем и ночью, за что Дэйви даже угодил за решетку на несколько суток. Но что эти неприятности в сравнении с тем, что мог видеть и слышать молодой музыкант! В Париже он услышал великих мастеров джаза в период их расцвета. Его кумирами стали Чарли Паркер (Charlie Parker), Майлс Дэвис (Miles Davis), Телониус Монк (Thelonious Monk), Чарли Мингус (Charlie Mingus)¹⁰... Дэйви также понравились черные женские группы, поющие госпел - чарующие и таинственные песнопения. Он слушал фламенко, арабскую и индийскую музыку, – словом, познакомился со всей музыкальной палитрой планеты. Рэй Хоррикс (Ray Horricks), продюсер пер-

вых изданий Грэма, писал, что в Париже Дэйви увлекся всем, чем только можно, в том числе модальными пьесами Майлса Дэвиса, сочинениями Н.А.Римского-Корсакова, индийскими ситаром и сародом,¹¹ слушал и изучал арабские музыкальные композиции и лютневую музыку Елизаветинской эпохи. Так что кругозор странствующего музыканта был впечатляющим, и когда он возвращался в Англию, то молодые соотечественники всякий раз изумлялись его необычной, новаторской, ошеломляющей игрой. Особенно сразило всех отважное путешествие Дэйви Грэма на Север Африки в Марокко.

Он добрался туда, как обычно, автостопом, причем, часть пути проехал на верблюде. Полгода Грэм жил в Танжере, работая в пекарне и подрабатывая игрой в кафе, и, конечно, он учился у местных музыкантов. Из Марокко он перебрался в Испанию, в Малагу, и какое-то время жил там, овладевая искусством фламенко. Когда Дэйви Грэм вернулся в Лондон, то, кроме прочего, удивил всех необычной настройкой – DADGAD, которую вскоре заимствовали буквально все ведущие фолк-гитаристы Англии.

Джон Ренборн вспоминает:

«В уравновешенной атмосфере британского Возрождения, в начале шестидесятых, идеи Дэйви были подавляющими. Ясные и быстрые, они сыпались буквально отовсюду. Больше всего поражало то, что он никогда не останавливался, совершенно не отдыхал и всегда продолжал развиваться.

...Многие из нас, кто сидел у его ног в фолк-клубах, вспоминают игру Дэйви, никем не записанную и потому не вошедшую в ранние альбомы. У него было замечательное, поражавшее нас разнообразие в выборе материала. Это были музыкальные пьесы самого разного происхождения, любого периода, стиля или части света».

Грэм Джон Пилгрим (Graham John Pilgrim), некогда участник скиффл-группы The Yellow Door, а впоследствии ведущий музыкальной программы на Би-Би-Си, пишет о Дэйви:

«В одно время он мог находиться в Зале Фестивалей, поддерживая Ширли Абикаир, в следующий миг он уже был на пути к Индии, Греции, Турции или Северной Африке, в поиске ответов на музыкальные вопросы, которые его волновали. Он был первым

учеником мировой музыки... Вся музыкальная культура мира рассматривалась Грэмом, как один обширный ресурс для его гитары, чьей слугой он себя считал. *“Я играю не для публики и не для тебя непосредственно, а для своей гитары”*, – когда-то сказал мне Дэйви»...

А вот как Пилгрим описывает свою первую встречу с Грэмом:

«Летом 1958 года семнадцатилетний Дэйви появился из ниоткуда. The Yellow Door трещала по швам и Майк Пратт (Mike Pratt) послал его к нам. поприветствовав нас с формальной вежливостью, он молча взгромоздился на разрушенную стену во дворе и заиграл. Он начал с пьесы, основанной на теме Бига Билла Брунзи, и каждый из нас, находившихся на этих ветхих развалинах, почувствовал, как меняется мир...

Это был разносторонний талант, с музыкальными ответами на вопросы, над которыми мы никогда не задумывались. Он соединил Брунзи и Мингуса, добившись искомой музыкальной идеи, вобравшей всю музыку, и создал нечто новое и потрясающее, но вместе с тем необыкновенно доступное».

Известный фолк-музыкант Дэйв Свобрик (Dave Swarbrick) как-то сказал: «Нет никого, кто мог бы исполнить то, что делал Дэйви, и уж тем более – то, что он еще только задумал».

Высказывания о Грэме, не менее авторитетные и восторженные, можно продолжить, но уже и этих достаточно, чтобы задаться вопросом: многого ли стоят наши познания, если музыкант такого масштаба остается нам неведом?

Впервые на профессиональной сцене Дэйви Грэм появился в конце пятидесятых, в телевизионной программе Кена Рассела (Ken Russell) «Monitor TV». Потом он совместно с Алексисом Корнером сопровождал в турне австралийскую певицу Ширли Абикаир (Shirley Abicaire).¹² А выход первой пластинки Грэма относится к 1962 году, когда он и Корнер записали две песни – «Davy's Train Blues» и «Angi». Последняя стала самой известной работой Грэма. Небольшая пластинка на 45 оборотов (extended-play, или сокращенно EP), была издана фирмой Topic и названа «3/4 A.D.» – по первым буквам имен музыкантов и по времени звучания «Angi»,

так звали подругу Дэйви. Продюсером издания был Билл Лидер (Bill Leader), независимый звукоинженер, одна из самых важных персон в британском фолке шестидесятых.

С этой пластинки и непосредственно с пьесы «Angi» принято отсчитывать начало новой эры в фолк-музыке, а сама «эпишка» уже давно является раритетом. Любопытен и комментарий Алексиса Корнера, помещенный на конверте:

«Всякий эксперимент имеет лишь ограниченную ценность. Значение имеет только то, что подтверждает эмоциональный шаг вперед. Музыканты и певцы должны со всей строгостью осознавать верность своего выбора, чтобы заставлять себя следовать ему. Они могут быть сдержанными или застенчивыми, но в своем “Я” – должны быть уверены. Все лучшие исполнители довольно эгоцентричны. Они не должны быть невежливыми, высокомерными или пренебрежительными, но вместе с тем не должны быть мягкими и заискивающими для завоевания расположения к себе. Они могут быть невероятно слабы во многих отношениях, но они должны быть стойки в своем творчестве. Эти утверждения относятся и к Дэйви, и ко мне.

Дэйви Грэму всего чуть больше двадцати одного. Он подлинно одаренный гитарист, справедливо отказывающий себе быть погруженным только в одну область музыки. Великие исполнители на традиционном банджо и гитаре (*pickers*) повлияли на его игру. Джош Уайт (Josh White),¹³ кого едва ли можно причислить к этой категории, также оказал на него значительное влияние. Так же, как и видные современные джазовые музыканты. Жесткие в своей вере в Бога, талантливые госпел-группы, великие блюзовые певцы – тоже повлияли на него, равно как и композиторы Барокко.

Время от времени Грэм хотел браться за другие инструменты, желая достичь дополнительного звучания. К счастью, он оказался слишком ленив, чтобы сделать что-нибудь в этом отношении, так что в итоге Дэйви был вынужден добиваться всех этих звуков лишь с помощью гитары».

В том же 1962 году у Дэйви Грэма вышла первая долгоиграющая пластинка (*их принято называть лонгплеем – longplay, LP*)

– «Thee Guitar Player... Plus». Изданная фирмой Golden Guinea (GGL 0224), она утвердила Дэйви лидером британских фолк-гитаристов. Грэм синтезирует фолк с джазом и блюзом, предлагая свои трактовки «Don't Stop the Carnival» Сонни Роллинса (Sonny Rollins) и «Take Five» Пола Дезмонда (Paul Desmond),¹⁴ а также блюзы собственного сочинения. Гитаристу помогал один из лучших сессионных барабанщиков Бобби Грэм (Bobby Graham), участник звукозаписи со многими рок-музыкантами.

Попытки привлечь Дэйви Грэма к участию в группе всякий раз заканчивались неудачей. Самое большее, на что он был способен, – выступления дуэтом. И все же в 1963 году Грэм принял приглашение блюзового гитариста и харпера Джона Мэйола (John Mayall) войти в состав вновь образуемой группы, куда также вошли басист Джон МакВи (John McVie) и барабанщик Питер Уард (Peter Ward). Так что Грэм отметился еще и как первый лидер-гитарист The Bluesbreakers. Сохранились ли записи этого оригинального состава, мне неизвестно.

В 1963 году появилась еще одна пластинка (EP) – «From a London Hootenanny» (Decca, DFE 8538). На одной стороне представлено трио The Thamesiders, состоящее из Мартина Карти (Martin Carthy), Марлона Грея (Marlon Grey) и Пита Мэйнарда (Pete Maynard), а на другой – Грэм с трактовкой некогда популярной песни «Mustapha».

1964 год оказался для Дэйви Грэма определяющим. У него вышли сразу два альбома, вероятно, наиболее значительные в его карьере и оказавшие влияние на все последующее развитие британского фолка: «Folk, Blues & Beyond...» (LK 4649) и «Folk Roots, New Routes» (LK 4652). Последний был записан совместно с Ширли Коллинз. Обе пластинки изданы фирмой Декка (Декка) в моноварианте и уже к концу шестидесятых стали редкостью.¹⁵ Продюсером обеих был Рэй Хоррикс, звукоинженером – Гас Даджеон (Gus Dudgeon).¹⁶

«Folk, Blues & Beyond...» полностью оправдывает свое название... Несколько традиционных баллад, а также – Ледбелли, Алан Ломакс (Alan Lomax), Рэмблин Джек Эллиот, Сирил Тоуни (Cyril Tawney), Вилли Диксон (Willie Dixon), Чарли Мингус, Бобби Тиммонс (Bobby Timmons) и даже Боб Дилан (Bob Dylan). И это еще не

полный перечень авторов, чьи песни и пьесы аранжирует Дэйви. Но что это за аранжировки! Восток и Запад, Север и Юг – все у него переплетается. Не чередуется, а именно переплетается, потому что музыкант превращает каждую мелодию в путешествие по миру. Это увлекательно и сейчас, но каково было услышать изобретения Дэйви четыре десятилетия назад!

Прежде чем начать «Leavin' Blues» (Leadbelly, J.Lomax, A.Lomax) Дэйви отправился в сторону Индии, затем, когда зазвучала известная блюзовая тема, оказался в американском штате Луизиана, но грэмовские проигрыши, эти жесткие выщипывания струн, буквально завораживают и убеждают в том, что играет все же европеец, более того – шотландец. То, как он преподнес «Sally Free and Easy» Сирила Тоуни, не поддается описанию. В этой балладе представлен такой акустический ритм, каким музыканты еще не скоро станут украшать свои лучшие творения. Удивительно и то, что на фоне темпераментных южных тем – вроде «Cocaine» (Garry Davis)¹⁷ – Грэм аранжирует медленную грустную песню «Black Is the Colour Of My True Love's Hair» Джона Джекоба Найлза (John Jacob Niles),¹⁸ имеющую северное, норвежское, происхождение. «Rock Me Baby» Биг Билла Брунзи, «Moanin» Тиммонса и идущая следом традиционная «Skillet» могут считаться первым опытом рок-музыки у Грэма. Аранжировка восточной мелодии «Maajun» – предвосхищение психоделического звучания и еще одно доказательство того, что так называемая «психоделия» – не плод больного воображения, вызванного употреблением наркотиков, а результат синтеза разных музыкальных культур и, прежде всего, Востока и Запада. Если вести речь о технических способностях музыканта, то ярче всего они высвечены в аранжировке народной песни «I Can't Keep From Cryin' Sometimes», и если в каком-нибудь учебном заведении надо продемонстрировать, что представляет собой стиль *fingerpicking*, – лучшего примера не подыскать. Версия дилановской «Don't Think Twice, It's Alright» – дань уважения заокеанскому фолксингеру и в сравнении с оригиналом выглядит более легкой и веселой. Вообще, «Folk, Blues & Beyond...», признанный как одно из музыкальных чудес, если и подвергался критике, то исключительно за вокальную часть.

Голос у Дэйви действительно не самый сильный, хотя и в нем можно найти многоцветие. Можно соглашаться или нет, но неподражаемая игра Грэма, его изобретательность и универсализм компенсируют всякий прочий недостаток. «My Babe» звучит обыденно, даже скучно, но... до того мгновенья, пока Дэйви не включил на полную мощь свою технику. Теперь хит Вилли Диксона можно слушать бесконечно...

Хоррикс и Даджеон старались поместить на пластинку как можно больше треков, отчего часть их буквально оборвана, в то время как Грэм «разгонялся» именно в концовках. Увы, это было общим недостатком звукозаписи того времени, и можно только представить, как звучали композиции, вроде «Goin' Down Slow», где-нибудь в фолк-клубе. А завершает альбом – «Better Get Hit In Yo' Soul» Чарльза Мингуса, который Грэм исполнил пошотландски. Благодаря его ловким пальцам, огненный и безудержный соул преобразился в североевропейский народный танец. Легкое, почти воздушное соединение гитары с басом и барабанами (акустическая ритм-секция), создают то самое звучание, о котором Пилгрим сказал: «соединил Брунзи с Мингусом». Кстати, будет небезынтересно сравнить этот тихий, безобидный, немного нежный и прорывающийся из толщи веков танец с ураганным оригиналом Мингуса, записанным в январе 1963 года при участии всего двух трумпетов, тромбона, тубы, трех саксофонов, флейты, фортепиано, гитары, барабанщика да еще кроме них – самого здорового Чарльза, который, по слухам, чтобы раззадорить музыкантов, на полном серьезе угрожал им револьвером: «Иначе, – говорил, – ничего путного от них не дождешься».

Второй альбом 1964 года – «Folk Roots, New Routes» – стал результатом сотрудничества Дэйви Грэма с фолк-певицей Ширли Коллинз, и многими расценивается как рождение фолк-рока.

...Ширли Элизабет Коллинз (Shirley Elizabeth Collins) родилась в 1935 году в рабочей семье на юго-восточном побережье Англии в городе Гастингс, графство Восточный Сассекс. Ее семейство по материнской линии имело старинные традиции в традиционном английском песнопении. Дедушка и тетя с раннего детства прививали Ширли и её старшей сестре Долли (Dolly Collins, 1933-

1995) любовь к народной песне, а также к старинной классической музыке – Монтеверди и Перселу.¹⁹ Семейство Коллинзов даже создали ансамбль, который выступал во время церковных праздников. Ширли вспоминала, как это пение успокаивало во время войны, когда нацистские бомбардировщики пролетали над Гастингсом и их ужасающий рокот сотрясал побережье. Учась в школе, Ширли и Долли впервые слышали баллады из собраний Сесила Шарпа, и, конечно, они могли их сравнивать с песнями, которые слышали от своих близких. Кроме того, рядом с домом Коллинзов находился музыкальный магазин, где продавались разные инструменты и пластинки, что так же сыграло свою роль. Сестры пели старинные сельские баллады, а Долли еще и аккомпанировала на фортепиано, гитаре и портативном органе. Когда же их мать, работавшая кондуктором в автобусе, вступила в компартию, у сестер появилась своя благодарная аудитория: их часто приглашали на партийные вечеринки.

Но настоящий дебют произошел после того, как Ширли написала письмо на Би-Би-Си Бобу Копперу (Bob Correr), певцу и представителю знаменитого на весь Суссекс семейства Копперов (The Correr Family).²⁰ Поскольку в то время интерес к музыкальным радиопередачам, и особенно к народным песням, возрастал, по стране ездили собиратели талантов и записывали их песни. Так на радио впервые прозвучала песня Ювина МакКолла (Ewan MacColl),²¹ специально разученная сестрами Ширли и Долли Коллинз. Громкого успеха этот дебют не имел, зато навсегда определил путь, по которому сестры двигались дальше.

В 1953 году Ширли отправилась в Лондон с единственным желанием – стать настоящей фолковой певицей. Она устроилась на работу в книжный магазин Коллета (Collett's bookshop), тратила заработанные деньги на сборники народных баллад и песен, питалась дешевыми булочками из пекарни напротив, а вечерами пропадала там, где пересекаются все пути британского фольклора – в Доме Сесила Шарпа (Cecil Sharp House). Об этом особенном, уникальном заведении стоит рассказать отдельно.

...Подвижническая деятельность основоположника собирательства и изучения британской народной музыки – профессора

Фрэнсиса Джеймса Чайлда (Francis James Child, 1825-1896) – завершилась посмертным изданием его фундаментального труда «The England and Scottish Popular Ballads. 1882-1898».

Фрэнсис родился в Бостоне в бедной семье. Его отец шил паруса. В ребенке рано обнаружились незаурядные способности в самых различных дисциплинах, поэтому директор бостонской школы Сарджент Диксвел (Sardgent Dixwel) проявил великодушие и помог мальчику получить образование, устроив его в Гарвард. За время учебы Фрэнсис проявил себя математиком, историком, политэкономом, но более всего его притягивало искусство и особенно его лингвистическая сторона. В 1849 году Чайлд берет долгосрочный отпуск и на ссуду, полученную за искусствоведческую работу, отправляется в Европу изучать Английскую драму и Германскую филологию. Чайлд учился в Берлине и Гёттингеме. В 1851 году он получил звание профессора Гарварда и в течение последующих двадцати пяти лет оставался в этой должности, собирая материал о фольклоре со всего мира. В результате, библиотека Гарварда стала наиболее богатым собранием мирового фольклора. Не заканчивая аспирантуру, Чайлд стал доктором сразу трех ведущих университетов мира: Гарварда, Геттингемского и Колумбийского. Кроме «The English and Scottish Popular Ballads» он написал труд о поэзии Спенсера «The Poetical Works of Edmund Spenser» (1855) и «Observations on the Language of Chaucer and Gower» (1863). Чайлд был также главным редактором многотомной серии «British Poets» (Поэты Британии).

В 1893 году в результате несчастного случая Чайлд подорвал здоровье и без того слабое. В 1896 году он умер, оставив после себя огромное творческое и научное наследие, множество учеников и последователей и память о себе, как о родоначальнике собирательства английского фольклора. А мы еще раз вспомним Сарджента Диксвела и отметим, что великодушие, проявленное к юному дарованию, может затем проявиться самым неожиданным образом, и вызвать процессы поистине мировые.

Знаменитое Собрание Профессора Чайлда включает 305 баллад и в Великобритании считается каноническим. В год его издания продолжателями дела Фрэнсиса Чайлда было создано Общество Народной песни. Члены Общества вели полевые (*field*) изыска-

ния как в самой Британии, так и за ее пределами, записывали песни и баллады, устраивали концерты и издавали периодический журнал, где публиковались эти баллады, а также материалы исследований. Параллельно возникло Общество Народного танца, созданное Сесилом Шарпом (Cecil James Sharp, 1859-1924), крупнейшим собирателем народных песен и танцев, пропагандистом народного творчества, автором и издателем многочисленных сборников баллад, песен и танцев. В начале XX века в эти организации, работавшие в тесной взаимосвязи, пришли исследователи, которые подняли статус организаций на общенациональный уровень – Ральф Воэн Вильямс (Ralph Vaughan Williams), Джордж Баттерворт (George Butterworth), Джордж Гарднер (George Gardner), Генри Хэммонд (Henry Hammond), Энни Гилкрист (Annie Gillchrist), Элла Литер (Ella Leather). К концу первого десятилетия XX века обе организации имели представительства и отделения по всей стране. Это время называют «золотым веком» исследования британского фольклора. Первая мировая война на десятилетие затормозила работу Обществ.

После смерти Сесила Шарпа в 1924 году члены Общества приступили к сбору средств на постройку мемориального здания, призванного стать национальным штабом народного творчества и увековечить память основателя. Трехэтажный особняк был открыт в 1930 году, и его первый директор – Дуглас Кеннеди (Douglas Kennedy) – предложил слиться двум самостоятельным организациям. С тех пор в районе Камден, на стыке Риджент Парк Роуд и Глочестер Авеню (Regent Park Road и Gloucester Avenue), стоит здание из темного кирпича, на котором начертано: «*The English Folk Dance and Song Society. Cecil Sharp House*».

В тридцатые годы Общество активно развивалось, но вторая мировая война приостановила его работу. Зато сразу после войны интерес к фольклору вновь возрос. В эти годы была создана библиотека, основу которой составили частные фонды Сесила Шарпа и других собирателей. Это собрания баллад и песен, выходивших в книгах и периодических журналах, рукописные материалы, манускрипты, пластинки и записи музыкантов, видеофильмы и фотографии. После смерти в 1958 году Ральфа Воэна Вильямса библиотека носит его имя. Сейчас в ней насчитывается более одиннадцати

тысяч томов и более шести тысяч виниловых пластинок. Музыканты разных поколений приносят их сюда и считают это большой честью. Многие известные музыканты в этой библиотеке провели долгие часы в поиске необходимого материала. На втором этаже, в одной из небольших комнат, во встроенных в стену шкафах размещены пластинки: это альбомы фолк-музыкантов разных поколений, вышедшие в шестидесятые-семидесятые годы. В отдельном большом железном шкафу, в простых конвертах из картона, расставлены пластинки на 78 оборотов. Их тиражи не превышают сотни экземпляров – это главная ценность фонотеки Дома Сесила Шарпа. Здесь же находится и звуковоспроизводящая аппаратура. Кто только из музыкантов не приходил в эту комнату, чтобы слушать песни и мелодии, собранные за многие десятилетия!

Важнейшей частью деятельности Общества и его многолетнего директора Дугласа Кеннеди была организация и проведение фолк-фестивалей в сороковых и пятидесятых годах. Кеннеди ушел на пенсию в 1961 году, а после его смерти главный танцевальный зал Дома Сесила Шарпа теперь называется «Kennedy Hall». Это уютный и теплый зал, облицованный деревом, отчего в нем создается домашняя обстановка. Здесь проводятся концерты и выступления известных певцов, музыкальных ансамблей и танцоров. Послушать их приезжают со всего мира, не говоря о Британии, которой можно позавидовать, что в ее столице есть место, куда может прийти талант и заявить о себе...

When I first come to this country in
eighteen and forty-nine
I saw many fair lovers but I never saw mine
I viewed it all around me and saw I was quite alone
And me a poor stranger and a long way from home.

Well my true love she won't have me
And it's this I understand
For she wants some free holder
And I have no land
I couldn't maintain her on silver and gold
But all of the other fine things that my love's
house could hold.

Fair the well to ol' mother, fair the well
to my father too
I'm going for to ramble this wide
world all through
And when I get weary, I'll sit down and cry
And think of my Saro, pretty Saro, my bride.

Well, I wished I was a turtle dove
Had wings and that could fly
Far away to my lover's lodgings
Tonight I'd drawn the line
And then in her lilywhite arms I'd lay there all night
And watch through them little windows
For the dawning of the day.²²

Ширли Коллинз потому-то и состоялась, что ей было куда и к кому приехать. В Доме Сесила Шарпа она встретилась с музыкантами, о которых до сих пор только слышала и которых почитала, как кумиров. Она познакомилась с признанными авторитетами народной песни Ювином МакКоллом, Питером Кеннеди (Peter Kennedy), Аланом Ломаксом и многими другими. От своего деда, исполнителя баллад Фреда Белла (Fred Bell) Ширли унаследовала любовь к пожилым певцам, по ее мнению, наиболее выразительным, чувственным и точным фолксингерам. Гэрри Кокс (Harry Cox), Джордж Мэйнард (George Maynard), Фиби Смит (Phoebe Smith), Боб Робертс (Bob Roberts) были теми, кого постоянно слушала и у кого училась Ширли. Отметим, что любовь к старикам, преклонение перед ними были характерными для всех музыкантов Фолк-Возрождения. Алан Ломакс считал, что лучший возраст для исполнителя народных баллад – от тридцати пяти до пятидесяти лет и старше, так как баллады повествуют об исторических и часто трагических событиях, а о них следует не только знать, но и понимать их, и чувствовать, и сострадать. Только в этом случае баллада выполнит свое назначение и дойдет до сердца.

Именно с Аланом Ломаксом и сдружилась Ширли, став в 1956 году его помощницей. Ломакс был в то время наиболее последовательным пропагандистом американской народной песни. Он был

одним из героев Ширли. Она слушала его по радио и на грампластинках, а многие песни знала наизусть. Ломакс также быстро распознал в Ширли талант и чарующую привлекательность ее южноанглийского голоса. Ломакс и Кеннеди, не долго думая, решили записать молодую певицу для знаменитого ярлыка Folkways, не сомневаясь, что перед ними незаурядная исполнительница. Вот размышления Алана Ломакса, относящиеся к 1959 году, ко времени выхода первых двух альбомов Ширли Коллинз.

«Возможно наиболее неуловимый из всех звуков – голос молодой женщины, когда она пребывает одна на кухне или в саду и поет старинную песню о любви. Она размышляет задумчиво и нежно, ее пение звучит с секретным пылом, не порывая с радостью или печалью, но когда появляется микрофон, волшебство исчезает. Девушка станет возражать, что не пела вовсе, а если согласится сделать запись, то будет петь совсем по-иному и уже другие песни, подстраиваясь под общий обезличенный стиль. Редко я встречал певицу из народа, способную делать запись с той же застенчивостью, самой приятной в музыке, без потери тонкости и эмоций. Одной из таких певиц является Ширли Элизабет Коллинз...

...Подобно тысячам других молодых людей во всем мире, Ширли решила, что народная музыка – это ее искусство, и, начиная с 1954 года, посвящает себя изучению теории и практики, используя книги и особенно полевые записи, чтобы расширить свой диапазон. Ее рост был устойчив и зрел, а выступления на радио и по телевидению восхитили широкую аудиторию. Этот альбом застает ее на пике юной мощи. Через десять лет, я полагаю, она будет главным художником, у нее есть задумчивость и чуткое волшебство молодой девушки, которое стоит вне искусства».

В 1958 году, в течение двух дней, прямо на дому у Алана Ломакса были записаны тридцать семь(!) песен, затем вошедшие в первые два лонгплея Ширли Коллинз – «False True Lovers» (1959, Folkways, FG 3564) и «Sweet England» (1960, Argo, RG 150), являющиеся классикой мирового фолка.

Спустя сорок лет они были переизданы на CD фирмой Topic, с комментариями Ширли. Певица признается, что «американизм»

первых двух альбомов был во многом продиктован влиянием Алана Ломакса, который после войны «крутил» на Би-Би-Си баллады, обнаруженные в ходе полевых исследований в южных штатах Америки. В то время Ширли особенно нравилась певица из горных районов Кентукки – Джин Ритчи (Jean Ritchie). Ширли до сих пор считает ее голос самым прекрасным из всего, что ей довелось когда-либо слышать. Любопытны и нынешние высказывания Ширли Коллинз о музыкантах, аккомпанировавших ей сорок лет назад.

«В настоящее время, мы принимаем как очевидное, что песни сопровождаются разнообразными инструментами, на которых играют музыканты-виртуозы. В пятидесятых в Лондоне была всего пара игроков на концертино и горстка гитаристов. Джон Хастед (John Hasted) играл на банджо, Питер Кеннеди на squeeze box, а я боролась с автоарфой и пятиструнным банджо. Мы все были тогда очарованы игрой молодых американцев Гая Каравана (Guy Carawan) и Ральфа Ринзлера (Ralph Rinzler), когда они прибыли к нашим берегам. Хотя ритмы “False True Lovers” теперь кажутся немного банальными, в то время они были довольно острыми!»

Высказывания Ширли Коллинз иллюстрируют самое начало Фолк-Возрождения. Это было время, когда Дэйви Грэм усваивал уроки черных блюзменов в лондонских клубах и грезил путешествиями, а будущие герои шестидесятых еще пребывали в плену у скиффл и Лонни Донегана. Тем временем, в 1959 году, Алан Ломакс готовил очередную экспедицию на Юг США и предложил Ширли ехать с ним... Но прежде, чем продолжить рассказ, необходимо остановиться на творчестве американской певицы Джин Ритчи, чей голос Ширли Коллинз назвала самым прекрасным из всего, что ей довелось когда-либо слышать.

Джин Ритчи родилась в 1922 году в маленькой деревушке Випер (Viper), затерянной в западных склонах Аппалачей, на горном плато Камберленд в штате Кентукки. Она была младшим ребенком в многодетной семье потомков первой волны эмигрантов из Англии. Отец преподавал в школе близлежащего городка, а мать ухаживала за детьми. В семье Ритчи, как и во всех деревенских семьях

ях, трудились от зари до зари все – от мала до велика, и также все без исключения – пели. Это были старинные баллады и песни о любви, унаследованные от предков из Британских островов, гимны и церковные песнопения, а также современные песни, слышанные деревенскими жителями в основном по радио. Как и в Англии, Шотландии и Ирландии, большинство традиционных песен исполнялись без аккомпанеента. Но в семье Ритчи взрослые и дети умели играть на банджо, гитаре и фидле, а глава семейства владел игрой на таком редком инструменте, как горный дульцимер.²³ Именно этот инструмент больше других привлекал маленькую Джин. В тайне от отца она доставала дульцимер и училась на нем играть, так что когда девочку решили отдать в музыкальную школу, та продемонстрировала свое умение, чем вызвала у отца восторг: дочь рождена, чтобы стать музыкантом!

В семье Ритчи свято хранили традиции, заложенные старейшиной рода Джеймсом Ритчи (James Ritchie). Он перебрался в Америку еще в XVIII веке, принеся с собой множество песен и баллад, которые исполнялись в строгом соответствии с традицией, передавались новым поколениям и оставались неизменными в продолжение двух веков. В горных селениях древних Аппалачей умели хранить традиции. Если взглянуть на карту плато Камберленд, можно найти множество британских названий: Лондон, Глазго, Сомерсет, Ричмонд... Когда Джин исполнилось семнадцать, ее устроили в колледж, но она проучилась недолго: помешала вторая мировая война. Затем Джин поступила в университет города Лексингтон в своем родном штате. Получив высшее образование, Джин в том же 1946 году выиграла конкурс, как наиболее квалифицированный знаток народной песни. У нее не было специального музыкального образования, но и без него всех поражал ее необыкновенный голос под аккомпанемент дульцимера. В 1947 году, получив ученую степень, Джин переезжает в Нью Йорк. Здесь она устраивается преподавателем в *Henry Street School*, где обучались в основном еврейские и итальянские дети. И все же главным для нее остается пение. С 1948 года Джин участвует в представлениях и концертах и однажды встречается с Аланом Ломаксом, работавшим в то время над сбором народных песен для Библиотеки Конгресса США. Услыхав голос Джин в сопровождении дульцимера,

Ломакс тотчас предложил ей записать все песни, которые она только знает. Джин ответила, что это будет проблематично, так как в ее репертуаре их более трехсот! В 1952 году была сделана первая сольная запись Джин Ритчи – «Sings Traditional Songs of Her Kentucky Mountain Family» (Electra), и в том же году она выиграла конкурс фольклористов, что позволило выехать в Великобританию для изучения корней народной песни...

Удивительно! Британцев влекло в Америку, в ее южные штаты и Аппалачи, где сохранились нетронутыми язык, песни и баллады Елизаветинской эпохи, и в то же время, из самих горных селений, такие, как Джин Ритчи, устремились к Британским островам, чтобы там отыскать корни своей культуры.

В 1952 году Джин и ее муж, профессиональный фотограф Джордж Пикоу (George Pickow), петешествуют по Англии, Шотландии и Ирландии в поисках песен и баллад. Среди тех, с кем встречалась Ритчи, были Шеймус Эннис (Seamus Ennis), Томми Мэйкем (Tommy Makem), шотландская певица Джинни Робертсон (Jeannie Robertson)...²⁴ Уточним, – Джин путешествовала не как певица, но как исследовательница. Сохранилась замечательная фотография, очевидно, сделанная мужем Джин: на переднем плане знаменитый ирландский фольклорист и композитор Шеймус Эннис,²⁵ он играет на иллианпайпах, а чуть позади в роскошном белом платье – Джин Ритчи, записывающая Энниса на магнитофон.

Между тем у себя в Америке Джин Ритчи к середине пятидесятых становится одной из главных фигур Фолк-Возрождения. В 1955 году она издает книгу «Singing Family of the Cumberlands», где рассказывает о своей семье и о старинных балладах. В будущем у Джин выйдет еще несколько книг, посвященных любимому дульцимеру, но главным оставалось исполнение песен. Она выступала в фолк-клубах и в университетских аудиториях по всей стране, а в 1959 году состоялся ее дебют на Ньюпортском фестивале, где пение Джин Ритчи под аккомпанемент дульцимера стали событием. Джин тогда спела три баллады, ставшие классическими для фолк-исполнителей по обе стороны Атлантики: «What're We Going To Do With The Baby-o», «Pretty Saro» и «Shady Grove». Еще одну – «Paper Of Pins» – Ритчи спела совместно с Оскаром Брендом (Os-

car Brand), с которым уже неоднократно записывалась на радиопередачах.

Звучание горного дульцимера, простого и грубоватого трехструнного инструмента, в соединении с воздушным, призрачно-прозрачным голосом Джин, произвели фурор. Оказалось, что струны дульцимера могут сливаться с женским голосом, как сливаются прозрачные горные ручьи на плато Камберленд... Нет, нет, не ручьи – еще только ручейки. И потому еще нет бушующего потока. Если когда-нибудь у вас будет возможность услышать, как Джин Ритчи поет старинную балладу «Pretty Saro», сопровождая ее бесхитростными переборами на трехструнном дульцимере, вам уже не надо будет объяснять, какой должен быть голос у самой Природы. Конечно, такой кладоискатель, как Алан Ломакс не мог не прийти в восторг, лишь только услышал голос певицы из глухой деревушки. Не удивительно, что крупнейший собиратель фольклора тотчас предложил ей записать все песни, которые она только знает.

Но если, услышав Джин Ритчи, Алан Ломакс пришел в восторг, то что же он должен был испытать, когда спустя несколько лет, находясь в Англии, впервые услышал Ширли Коллинз? Скорее всего, шок. Ведь голос Ширли, манера исполнения, произношение, сама философия пения – были такими же, как и у певицы из Кентукки, родившейся за океаном, в нескольких тысячах миль от Восточного Сассекса. Они пели одни и те же баллады! Это невероятное, поразительное, но объяснимое сходство: Джин Ритчи и Ширли Коллинз выросли из одного корня и представляют собой одну великую культуру, которую они, благодаря стараниям и любви нескольких поколений, сумели выразить и с помощью таких подвижников, как Алан Ломакс, донести до нас. Так что нельзя не отвлечься, чтобы рассказать и о Ломаксе, чье сердце остановилось совсем недавно, 19 июля 2002 года.

Его называли отцом американского Фолк-Возрождения. Вся жизнь Ломакса, от рождения в уже далеком 1915 году и до самой смерти, была посвящена поиску, собирательству и пропаганде народной песни. Не только американской, но и британской, и латиноамериканской, и итальянской. Он начал собирать народные песни еще подростком, помогая в этом отцу.²⁶ В тридцатых и сороко-

вых годах работал ведущим на радио и, благодаря его музыкальным передачам, Америка и мир узнали Вуди Гатри (Woody Guthrie), Пита Сигера, Зиско Хьюстона (Cisco Houston), Ледбелли, Бурля Айвса (Burl Ives). Это Алан отыскал на берегах Миссисипи Мадди Уотерса и открыл его миру. После смерти отца в 1948 году Алан стал его преемником на посту смотрителя Архива Народной Музыки при Библиотеке Конгресса США. Со временем он стал продюсером и издателем народных песен. В частности, в 1960 году издал серию «Folksongs of North America», а в 1967 – вместе с Питом Сигером и Вуди Гатри – серию «Hard Hitting Songs For Hard Hit People».

Несмотря на то, что Алан Ломакс считался пропагандистом американской народной песни, вместе с Ювином МакКоллом и Пегги Сигер он стоял и у истоков британского Фолк-Возрождения. Его экспедиции по городам и весям Европы заканчивались изданиями музыкальных собраний, таких, как состоящая из одиннадцати частей «Folk and Primitive Music», вышедшая на лейбле Westminster. В пятидесятые Алан Ломакс прибыл в Англию, где работал ведущим музыкальных программ и независимым звукоинженером на Би-Би-Си. К подобной работе он привлек Шеймуса Энниса и Питера Кеннеди, вместе с которыми ездил по стране и собирал фольклор. В результате в 1961 году появился уникальный комплект из десяти пластинок «Folk Songs of Great Britain» (Topic). Ломакс не только собирал песни, он их сочинял и исполнял. В 1957-1958 годах у него вышли несколько альбомов: «Presents Blues in the Mississippi Night» (Nixa Jazz NJL 8), с участием черных блюзменов; «Murderer's Home» (Nixa Jazz NJL 11), «Presents American Song Train Volume One» (Pye Nixa NPL 180013), а так же «Great American Ballads» (HMV CLP 1192), с участием Алексиса Корнера и Гая Каравана.

Алана Ломакса всегда занимала тема взаимопроникновения разных культур. Знаток народной песни и традиций, он объезжал страны, города и деревни и видел, что корни всякого искусства растут из одного места – от земли. И чем дальше люди от этих корней, тем сильнее расхождения культур, а отрыв от земли и вообще ведет к упадку культуры и ее неумолимой гибели, о чем Ломакс не раз предупреждал. В 1968 году вышла его книга «Folk

Song Style and Culture» (Народная Песня – Стиль и Культура), в которой ученый излагал свои взгляды на мировую культуру. Он до конца дней спорил с академиками и теоретиками, отстаивая свои принципы и предлагая глобальные проекты для спасения народных песен и танцев во всем мире. Ломакс собрал огромный архив – *Archive of Folk Culture*, который на определенных условиях предлагал Библиотеке Конгресса. Условиях, разумеется, не финансовых, а моральных. Официоз не решился принять на себя обязательства, в результате архив Ломакса находится во Флориде. В некрологе, опубликованном Домом Сесила Шарпа, об Алане Ломаксе сказано: «*Уникальный характер, неустанный собиратель и покровитель народной музыки, мир будет беднее без него...*» Вот с каким необыкновенным человеком свела судьба Ширли Коллинз! Вот с каким подвижником она отправилась на американский Юг!

До сих пор у Ширли было романтическое представление о Южных штатах. Они представлялись светлой и целомудренной частью света, где живут добрые и трудолюбивые предки выходцев из Англии, Ирландии и Шотландии, которые все еще разговаривают языком Елизаветинской эпохи, в самой Англии давно забытым. Она и в самом деле услышала в горных селениях древних Аппалачей чудом сохранившиеся старинные баллады и песни, исполняемые под аккомпанемент горного дульцимера или автоарфы.²⁷ Но Ширли, воспитанную в рабочей семье, потрясли фанатики-куклуксклановцы, которые устраивали свои зловещие шествия. Их белые капюшоны со страшными прорезями для глаз, с символами «ККК»,²⁸ факельные оргии по ночам, грозные проклятия в адрес черных и цветных вызвали ужас и отвращение, так что американским Югом Ширли была скорее разочарована.

После возвращения в Англию она стала отходить от американской традиции, все больше склоняясь к традиционному английскому песнопению, что приветствовалось британской критикой.

Для женской фолк-сцены Британии было характерным пение без сопровождения – *unaccompanied*. Ширли Коллинз все чаще нарушала эту традицию. Она не только пела, но и играла на банджо, и кроме того, с подачи Джин Ритчи, привнесла в британский фолк автоарфу и горный дульцимер, которые теперь сопровождали

ее пение. Но в чем Ширли была уж совсем уникальна, так это в аккомпанементе, которым обеспечивала её сестра Долли на портативном органе. С этого времени эти инструменты использовались многими британскими ансамблями и музыкантами.

Joseph was an old man,
An old man was he,
He wedded Virgin Mary,
The Queen of Galilee (2x)

As Joseph and Mary
Walked through an orchard green,
There were apples and cherries
Plenty to be seen.

Mary spoke to Joseph
So meek and so mild
Joseph, gather me some chrries
For I am with child.

Then Joseph flew in anger,
In anger he flew;
Let the father of the baby
Gather cherries for you.

Jesus spoke a few words,
And a very few words spoke he,
My mother wants some cherries,
Bend over, cherry tree!

The cherry tree bowed down,
It was low to the ground;
And Mary gathered cherries
While Joseph stood around.

Then Joseph took Mary
All on his left knee;
Saying: Lord have mercy upon me
For what I have done.

Then Joseph took Mary
All on his right knee;
Pray tell me, little baby,
When your birthday shall be.

On the sixth day of January
My birthday shall be,
When the stars and the elements
Shall tremble with fear.²⁹

Ширли Коллинз не только певица, но и собирательница народных песен, и квалифицированный искусствовед, благодаря чему, ее аранжировки всегда оказывались интересными и неожиданными. Что касается главного – голоса Ширли, то он и вовсе необыкновенен. На первый взгляд, в нем нет ни йоты напряжения или драматизма, он лишен сценического эффекта, и едва ли бы она прошла аттестацию в каком-нибудь эстрадном «чистилище», а современная поп-аудитория, боюсь, ее бы попросту освистала. Некоторые критики приписывали Ширли излишнюю академичность. «Никакой теплоты, только точность», – писал один из них. Действительно, точность. Но это точность не математика, а мастера, досконально знающего и берегущего народную традицию.

Эта традиция, а мы ведем речь об англосакском и кельтском женском песнопении, отличается безукоризненностью, точностью и совершенством исполнения, и если вам доведется когда-нибудь услышать, как пели когда-то шотландские фолк-певицы, такие как Джинни Робертсон, Белл, Лиззи Хиггинс (Lizzie Higgins), Джейн и Кристина Стюарты (Belle, Jane and Christina Stewart), Магги Мак-Фи (Maggie McPhee), то вы в этом убедитесь.

Например, Белл Стюарт, находясь уже в преклонном возрасте, могла посмеиваться, покашливать и похрипывать, но ошибок в песнопении не допускала даже малейших. И их наследницы, вокалистки лучших фолк-групп шестидесятых, обязательно включали в свой репертуар сольное пение – *acappella* – и всегда восхищали им.

Повторю, традиционное британское женское песнопение, как правило, не сопровождалось инструментами, отчего от исполнительниц требовалась безукоризненная точность, чем и отличалась Ширли Коллинз. Ее голос на редкость самобытный, искренний,

чувствененный, столь же многогранный и противоречивый, как сама жизнь, о которой Ширли поет. В конце концов, красивых голосов много, а вот голос доверительный, откровенно повествующий, спокойно рассказывающий и терпеливо объясняющий – еще надо поискать.³⁰

Отсюда почитание Ширли Коллинз, как одну из наиболее значительных певиц фолка, успех всех ее творческих замыслов, настоящая охота за пластинками с участием Ширли, когда бы и с кем бы она их ни записывала, наконец, их цена, которая с каждым годом возрастает.³¹

Дэвид Кинан (David Keenan), автор очерка о певице, отмечал, что воображаемая ею Англия, вероятно, никогда не существовала:

«Это безгреховный мир мифа и тайны, населенный жесткими моралистами и влюбленными героями. Голос и приятная точность прочтения традиционных народных мелодий поднимают ее рассказы до уровня мифа, где за прямой лирикой всегда угадывается уровень метафизической сложности, и это является полностью чуждым сегодняшним популярным искусствам. Но более всего присуще Ширли ее мягкое присутствие в музыке, сострадательный голос из-за облаков, которые, кажется, парят прежде ее голоса, придавая ему грустный ангельский дух».

«Я люблю Англию, – признается Ширли, – люблю пристально глядеть на нее из окна ускоряющегося поезда, и я очень привязана к сельской местности. С детства я была охвачена стремлением к истории, и у меня всегда было представление, что история Англии была замечательной и что существовал волшебный мир – и баллады рассказывали об этом самым разным способом. Но Англия имеет черное сердце. Было так много зла и столько ужасных вещей, содеянных от ее имени!»

Вот какой была Ширли Коллинз к лету 1964 года, когда ее тогдашний муж – Остин Джон Маршалл (Austin John Marshall) – организовал ей выступления в лондонском Mercury Theatre. Ширли пригласила к участию в этих концертах Дэйви Грэма, с которым уже некоторое время сотрудничала и кого считала (и до сих пор считает) наиболее одаренным гитаристом Британии.

«В то время я все еще пела некоторые американские песни, – вспоминает Ширли. – Так что эти концерты прошли вовремя.

...Я говорила “до свидания” своей любви к американской музыке. Теперь мои интересы сузились, чтобы охватить исключительно английскую музыку».

Концерты привлекли внимание средств массовой информации по обе стороны Атлантики, так как в США певица была популярна не меньше, чем у себя на родине. Не осталась в стороне и фирма Деcca. Результат – появление диска «Folk Roots, New Routes». Пат Томас (Pat Thomas) в книге о британском фолк-роке, вышедшей в Лондоне в 2000 году, писал об этом альбоме:

«Рождение фолк-рока начинается непосредственно с первой песни “Nottamun Tuwn”. Вы можете услышать, как из нее, словно из тумана, появляются Pentangle, Fairport Convention, Steeleye Span. В одной гитаре Дэйви и голосе Ширли столько же влияния, сколько во всем Fairport Convention... Боб Дилан прямо признает влияние линии мелодии, которую он заимствовал для своей собственной баллады “Master of War”.³² Гитара Грэма выбирает и щипает прогрессивно и гладко, и в ее звучании можно услышать и Берта Дженша, и Джона Ренборна, и Джимми Пейджа (Jimmy Page), и сотню других гитаристов. Ширли никогда не выскакивает, она остается спокойной позади жесткой джазовой игры Грэма. Просто замечательно! Я бы многое отдал, чтобы увидеть этот концерт живьем...»

Между тем в начале нового тысячелетия нужно немало постараться и многое отдать, чтобы этот дуэт хотя бы услышать. Оригинальной пластинки и вовсе не найти. Разве что у заядлых коллекционеров. К великой радости, в 1999 году Topic переиздал «Folk Roots, New Routes» на CD, и теперь альбом иногда появляется в лондонских магазинах. Издатели максимально приблизили внешнее оформление CD к конверту оригинала... На переднем плане – Ширли. Она сидит на роскошном старинном стуле, что можно определить по деталям спинки и подлокотнику, у нее выражение серьезной и зрелой женщины. Ширли спокойна, даже слегка улыбается, но сомкнутые губы выдают некоторое волнение. Ее руки аккуратно сложены на коленях и скрещены, она в патриархальном платье из плотной зеленой ткани. Дэйви Грэм, как и положено аккомпаниатору, – на заднем плане. По воле фотографа он застыл в позе характерной для гитариста. У Дэйви внимательный

взгляд, он весь к услугам певицы и в нем едва ли можно угадать одного из величайших музыкантов-новаторов. Судя по всему, позирование не является для Грэма чем-то приятным. На нем темный кожаный пиджак и красная рубашка-косоворотка. Цепкими руками Дэйви держит наготове свой Gibson...

Дэйви Грэм и Ширли Коллинз – музыканты не просто разные – они разнополюсные.

«Вся музыкальная культура мира рассматривалась Грэмом, как один обширный ресурс для его гитары», – писал один из критиков.

«Я очень привязана к сельской местности», – как бы оппонировала планетарному размаху Дэйви Ширли Коллинз.

Это тот самый случай, когда «сошлись вода и камень, стихи и проза, лед и пламень». Сошлись не для того, чтобы стрелять друг в друга, но чтобы создать один из наиболее значительных шедевров своего времени.³³ Кто кому подчинялся? В том-то и дело, что музыканты сумели остаться каждый самым собой. Большинство композиций они аранжировали совместно: так сказано в аннотации. В действительности, каждый из них пел и играл свою партию по-своему. Север и Юг, Восток и Запад, История и Современность переплетались здесь с таким изяществом и гармонией, что едва ли можно за этим уследить, но все эти части мироздания расходились к своим полюсам тотчас, как только музыканты оставались в одиночестве: в «The Cherry Tree Carol» и «Lord Gregory», которые поет только Ширли; в «Blue Monk», «Rif Mountain» и «Grooveyard», которые исполняет Дэйви. Но если все же постараться уловить их наибольшее сближение, а значит, наибольшую компромиссность, то и она присутствует, разумеется, при условии, что уступка Ширли состояла в том, чтобы позволить Дэйви экспериментировать: «Nottamun Town», «Pretty Saro». До сих пор для нее самой малейший отход от традиций был непредставим. Но даже Ширли не устояла перед виртуозными экспериментами Грэма. То, как она спела «Jane, Jane», удивило в свое время всех, кто был знаком с творчеством Коллинз. Если говорить о гармонии музыкантов, то наибольшей они достигли в песнях «Hares On The Mountain», «Pretty Saro», «Hori Horo», «Dearest Dear»... Вот из какого счастливого соединения создан альбом, открывший новую эру в современной му-

зыка, послуживший не только соблазном для других музыкантов,
но и толчком для последующих смелых замыслов.

When I was young I was well beloved
By all the young men in this country.
When I was young, love, and in full blossom,
A false young man came a-courting me.

Chorus:

O love it is pleasing, and love is teasing,
And love is a treasure when first it's new.
But when it grows older it waxes colder,
And fades away like the morning dew.

I left my father, I left my mother,
I left my brothers and sisters, too.
I left my home and my kind relations
I left them all for the love of you.

Chorus.

I never thought that my love would leave me,
Until one morning when he came in.
He drew up a chair and sat down beside me,
And then my sorrows they did begin.

Chorus.

O turn you round, love, your wheel of fortune,
Turn you around, love, and smile on me.
For surely there'll be a place of torment
For this young man who deceived me.

Chorus.

So girls beware of your false true lovers,
Never mind what a young man say.
He's like a star on a foggy morning,
You think he's near, and he's far away.³⁴

Chorus.

Ширли Коллинз и Дэйви Грэм вновь встретились на сцене только в 1980 году. Судьбы их сложились по-разному.

У Ширли до начала семидесятых вышли еще несколько альбомов – «The Sweet Primeroses» (1967, Topic, 12T 170), «The Power of the True Love Knot» (1968, Polydor, 583 025), «Anthems In Eden» (1969, Harvest SHVL 754), «Love, Death & The Lady» (1970, Harvest SHVL 771), «No Roses» (1971, Pegasus PEG 7). Каждый является классикой британской народной музыки.

В «The Sweet Primeroses», записанном Биллом Лидером, в блеске проявился талант Долли Коллинз. Она была аранжировщицей шести баллад, но главное, аккомпанировала сестре на своем коронном инструменте – портативном органе (portative pipe-organ). Долли, в отличие от сестры, всегда мечтала стать композитором. Успех и признание пришли к ней в конце шестидесятых, когда Долли написала фолк-сюиту «Anthems In Eden». В 1977 году она была аранжировщицей баллады-оперы Питера Беллами «The Transports» (A Ballad Opera By Peter Belamy, Free Reed 021/022), в записи которой участвовало созвездие фолк-музыкантов. Конечно, Долли, как никто другой, понимала сестру и знала, что и как нужно делать, чтобы максимально высветить ее бесподобный голос. Вот отчего портативный органчик Долли и пение Ширли создают звучание, равного которому нет больше ни у кого в целом свете. И если задаться вопросом, что несет в себе такое понятие, как Old England, то лучшим ответом станет тихое, туманное, грустное звучание органа Долли и заоблачный голос Ширли. Наиболее вдохновенно дуэт сестер звучит как раз в «The Sweet Primeroses».

Столь же впечатляющим стал и вышедший через год альбом «The Power of the True Love Knot». И здесь главным аранжировщиком является Долли, но теперь к ее органу в разных балладах добавились виолончель, оловянные свистки, гитара, пятиструнный банджо, африканские барабаны и дульцимер. В записи нескольких треков приняли участие Робин Вильямсон (Robin Williamson) и Майк Херон (Micke Heron), основатели The Incredible String Band. (Поражает, как волшебники звука тянутся друг к другу!)

Записи дуэта Ширли и Долли Коллинз часто звучали на радио с благословения известного диск-жокея Джона Пила (John Peel). В

августе 1968 года на радио прошел цикл старинных народных песен, где сестрам подыгрывал оркестр старинной музыки и подпевал хор. Часть песен, относящихся ко временам первой мировой войны, вошли в «Anthen in Eden», в свое время произведший большое впечатление на фолк-музыкантов. Еще через год у Коллинз вышел альбом «Love, Death and the Lady». Он был записан в период, когда Ширли развелась с мужем, осталась одна с двумя маленькими детьми, многое перестрадала, и это нашло отражение в ее песнях.

В начале семидесятых, в том же Доме Сесила Шарпа, судьба свела ее с Эшли Хатчингсом (Ashley Hutchings), основателем и бывшим бас-гитаристом Fairport Convention. Они образовали союз, и не только творческий, в результате чего появилась пластинка «No Roses». Ширли предстала с целой группой известных фолк-музыкантов, объединившихся в The Albion Country Band. Кроме Ширли, Долли и Эшли, туда вошли Саймон Никол (Simon Nicol), Барри Дрэнсфилд (Barry Dransfield), Ричард Томпсон (Richard Thompson), Дэйв Мэттакс (Dave Mattacks), Джон Кирпатрик (John Kirkpatrick), Мадди Прайор (Maddy Prior), Элейн и Майк Ватерсоны (Elein «Lal» and Mike Waterson's), Ник Джонс (Nic Jones)... Всего двадцать пять музыкантов! И то, что они объединились вокруг Ширли Коллинз, свидетельство огромного авторитета певицы. Музыканты исполняли старинные песни и баллады, включая «Claudy Banks» Боба и Рона Копперов.

Семидесятые годы были у Ширли столь же насыщенными, что и шестидесятые, с творческими достижениями и тяжелыми душевными травмами. В 1978 году Хатчингс ее оставил, предпочтя какую-то молодую певичку. Ширли страдала, не могла петь, бедствовала, вынужденная заботиться о детях, работала в самых различных местах, далеких от ее призвания: продавцом в магазине, уборщицей... Наконец, ей дали должность во все том же Доме Сесила Шарпа, и певица, в свое время названная *The First Lady of Folk*, отчасти вернулась к своему любимому занятию. Но ведь она не пела уже лет десять или даже больше! Вместе с сестрой Ширли готовила новую программу, но здесь ее поджидало новое, ни с чем не сравнимое горе – 22 сентября 1995 года Долли неожиданно уми-

рает. Смерть сестры настолько отразилась на Ширли, что она на долгое время прекращает всякие выступления...

В начале нового века, интерес к Ширли Коллинз возродился. Она – желанный гость на любом празднике народной песни, ее альбомы переиздаются на CD и раскупаются. Спустя три десятилетия, стало ясно, что певица, стоявшая в стороне от моды и конъюнктуры, тем более от коммерции, которую подозревали в академизме и старомодности, на деле была (и остается!) в эпицентре события, именуемого Фолк-Возрождением.

И Алан Ломакс, и Питер Кеннеди, предвосхитители и духовные отцы Возрождения не ошиблись, когда увидели в светловолосой девушке из провинциального Гастингса – Первую Леди британского фолка.³⁵

One evening as I rambled
Among the leaves so green
I overheard a young woman
Converse with Reynardine

Her hair was black, her eyes were blue
Her lips as red as wine
And he smiled to gaze upon her
Did that sly old Reynardine

She said, «Kind sir, be civil
My company forsake
For in my own opinion
I fear you are some rake»

«Oh no», he said, «no rake am I
Brought up in Venus' train
But I'm seeking for concealment
All along the lonesome plain»

«Your beauty so enticed me
I could not pass it by
So it's with my gun I'll guard you
All on the mountains high»

«And if by chance you should look for me
Perhaps you'll not me find
For I'll be in my castle
Inquire for Reynardine»

Sun and dark, she followed him
His teeth did brightly shine
And he led her up a-the mountains
Did that sly old Reynardine.³⁶

А что же Дэйви Грэм? Он также записал в шестидесятые несколько альбомов, подтверждая репутацию новатора и экспериментатора. В 1966 году он предпринял очередное путешествие на Ближний Восток, откуда как всегда вернулся переполненный впечатлениями и замыслами, отчасти реализованными в альбоме «Midnight Man» (1966, Decca LK 4780). Ударная композиция — «The Fakir», написана аргентинским пианистом и аранжировщиком Лало Шифриным (Lalo Schifrin). Грэму помогают перкуSSIONИСТ Барри Морган (Barry Morgan) и басист Тони Ривс (Tony Reeves). Музыканты, и прежде всего Дэйви, с вдохновением исполнили пьесу «Watermelon Man», тогда еще молодого джазового пианиста и композитора Херби Хэнкока (Herbie Hancock), знаменитый рок-н-ролл «Moneу Honey» и ритм-энд-блюзовую песню «Neighbour» Джимми Хьюза (Jimmy Hughes), в которой не очень современный вокал Грэма компенсируется его неподражаемой техникой и бесконечной изобретательностью. Пластинка получилась скорее джазовой, чем фолковой.³⁷

Спустя два года вышел «Large As Lief and Twice As Natural» (1968, Decca LK/SKL 4969), записанный при участии сразу четырех музыкантов: басиста Денни Томпсона (Danny Thompson), барабанщика Джона Хайсмана (John Hiseman), флейтиста Харольда Мак-Наира (Harold McNair) и саксофониста Дика Хексталл-Смита (Dick Heckstall-Smith). Эти музыканты уже снискали славу как на ритм-энд-блюзовой, так и на рок-сцене Британии, тем интереснее их сотрудничество с Грэмом. Если исключить его непродолжительный и малоизвестный опыт пребывания в составе Bluesbreakers на стадии формирования, то «Large As Lief and Twice As Natural» является единственной возможностью оценить Грэма-коллективиста. Как

всегда, невозможно определить жанр, поскольку на пластинке представлены все стили и направления, включая сыгранную «под Пёрсела» пьесу «Hornpipe For Harpsichord Played Upon Guitar».

Кроме упомянутых альбомов, к концу шестидесятых вышли еще три: «Nat» (1969, Decca LK/SKL 5011); «The Holly Kaleidoscope» (1970, Decca SKL 5056) и «Godington Boundary» (1970, President PTL 1039).

О личной жизни Грэма мало что известно, и я не встречал каких-либо источников, на этот счет что-нибудь сообщающих. Кажется, он действительно живет только для своей гитары. Он пользуется непререкаемым авторитетом среди музыкантов и сведущей публики, живет в Лондоне, иногда бывает на концертах в Доме Сесила Шарпа и время от времени выступает. Пат Томас в уже цитированной книге, пишет:

«Я посетил некоторые из его выступлений летом 1994 и был увлечен. Конечно, это не 1964 год, и лучшие работы Дэйви, быть может, позади, как и у Эрика Клэптона, Джими Пейджа, Джеффа Бэка и у многих других. Возможно, он не в центре событий, нарушающих мироздание, а в пределах собственного мира, но он все еще продолжает изучать и исследовать различные типы музыки и разные инструменты. Выступление, которое я видел, было с невероятным фоном этнической музыки. Он играл испанскую, греческую, индийскую и африканскую музыку, а также джаз, блюз, классику и английский фолк. Я видел игру многих современников Грэма, и все они не приближаются даже к одной десятой репертуара, который есть у Дэйви».

глава вторая

БЕРТ ДЖЕНШ

*Вы не представляете,
какое влияние он имел в то
время, когда покорял Лондон!
Он был словно динамит.
Никто прежде не слышал
ничего подобного.*

Виз Джонс

*Вовсе не обязательно
тратить жизнь на то, чтобы
убеждать мир в том, что ты
– гений. Когда я захожу в паб,
то не хочу, чтобы окружаю-
щие знали, что я –
Берт Джениш.*

В том, что он незаурядный, редкостный музыкант и даже гений, уже сорок лет убеждает его музыка, а еще – многочисленные поклонники, последователи, ученики и просто подражатели. Как и Дэйви Грэм, Дженш не гнался за рекламой и деньгами, он никогда не стремился охватить как можно больше, прогреметь громче и мелькнуть чаще. Вообще, британские фолк-музыканты исповедовали принцип, высказанный однажды их великим соотечественником Джоном Рёскином: «*Внутренняя безжизненность в нас ищет резких внешних стимулов*». ³⁸

Жизнь и творчество первого поколения гитаристов Фолк-Возрождения обаятельны и притягательны. Но даже на этом фоне Берт Дженш выделяется. Надо видеть его фотографии, относящие-

ся ко времени, когда он только объявился в Лондоне: худое вытянутое лицо, строгий длинный нос, темные, без признака какого-либо ухода, волосы, неперенные бакенбарды и, конечно, глаза, выдающие в нем человека, которому есть что сказать. Кажется, он обладает тайной обаяния, присущей немногим...

Берт Дженш родился в Глазго 3 ноября 1943 года. Когда ему было пять лет, отец покинул семью. В первые послевоенные годы мать осталась одна с тремя детьми на руках и мизерной зарплатой уборщицы. Что это за испытание, могут понять только пережившие его. К счастью, в их доме осталось старенькое пианино и такой же старый граммофон для пластинок на 78 оборотов. Старший брат Чарли и сестра Мэри увлекались музыкой, и именно они привили любовь к ней Берту. Первой его страстью стал Элвис Пресли. «Он тоже пел фолк!» – считал Дженш. Свою первую гитару Берт смастерил сам и учился играть тоже самостоятельно, но это были только прелюдии к будущим серьезным занятиям. Настоящую гитару он приобрел после того, как в 1959 году оставил школу и уехал в Эдинбург, где брат устроил его на работу садовником на городском рынке.

Вероятно, это отразилось на его неподражаемой технике. Известно, что городской садовник, чья главная забота – подрезать кусты, развивает мышцы предплечья и кистей: от постоянной работы большими ножницами. Именно сила пальцев и кистей больше всего нужна для овладения стилем *fingerpicking*. На фотографии, представленной на развороте двойного альбома группы Pentangle «Sweet Child», можно увидеть кисти Берта, которыми он прижимает к себе щенка. Но работа садовника, как и цирюльника, имеет еще одну особенность: соединяющиеся лезвия ножниц создают ритм с резким, скользящим звуком, обрывающимся в одной точке. Этот звук напоминает мастерское использование тарелок или “обратную запись”, часто используемую рок-музыкантами.

Дженш проработал садовником всего три месяца, но этого хватило, чтобы заработать на первую настоящую гитару – Hofner-Violin. Теперь он мог посещать местный клуб Howff и брать уроки у его шефа Роя Гёста (Roy Guest). Кроме него учителями Берта в то время были Арчи Фишер (Archie Fisher) и сестра Дэйви Грэма – Джилл Дойл. Дженш, и это отмечается во всех биографических

очерках о нем, был невероятно восприимчив и трудолюбив. Он в считанные недели или даже дни овладевал всем, чему обучали его наставники, и был так поглощен музыкой, что буквально жил в клубе. Конечно, он не пропускал ни одного выступления известных мастеров, приезжавших в Эдинбург и выступавших в Howff-Club, изучал их репертуар, технику и мог тут же их копировать. В те времена главными фолксингерами на эдинбургской фолк-сцене были Хамиш Имлак и Оуэн Хэнд.

...Хамиш Имлак (Hamish Imlach) хотя и был в то время олицетворением шотландской кабацкой песни, родился в Калькутте в 1940 году. Спустя восемь лет семья переехала из Индии в Австралию и только в 1953 году – в Шотландию. Здесь Хамиш увлекся гитарой и народной песней. Веселый, добродушный толстяк пришелся по душе шотландской рабочей публике. Он пел баллады городских кварталов, песни протеста, военные и шуточные песни и всегда вносил в свои выступления элемент задора и веселья, особо ценимые шотландцами. Хамиш Имлак постоянно участвовал в концертах, его часто показывали по телевидению, а благодаря небольшой частной фирме грамзаписи Transatlantic, специализирующейся на издании фолка, он вскоре стал известен всей Англии. Всего были изданы несколько его пластинок – «Hamish Imlach» (1966, XTRA 1039); «Before & After» (1967, XTRA 1059); «The Two Sides of Hamish Imlach» (1968, XTRA 1069).

Песни Оуэна Хэнда (Owen Hand) более лиричные и грустные, гитара играет не подчиненную роль «при голосе», а равноправную. В будущем у Хэнда также выйдет диск на Трансатлантике (TRA 127) с великолепной балладой «My Donal», и станет ясно, у кого учился Дженш гармоничному соединению звучания гитарных струн и голоса. Если учесть, что затем у самого Дженша этому учились многие музыканты, то можно представить, какую роль сыграл Хэнд. Замечу, что в 1970 году Джимми Пейдж «напишет» песню «Poor Tom», которую Led Zeppelin будут с успехом исполнять на концертах. Уже после распада группы песня войдет в их альбом «Coda», но поклонники «цеппелинов» так и не узнают, что «Poor Tom» когда-то называлась «She Likes It» и была сочинена Оуэном Хэндом...

Берт Дженш испытал потрясение, когда в Эдинбург приехал черный блюзмен Брауни МакГи (Brownie McGhee, 1915-1996). Брауни был универсальным музыкантом: играл на гитаре, фортепиано и казу, а также пел. В Америке он был известен еще до войны как представитель Пидмондской блюзовой школы (Piedmont Blues), а в Европе его узнали по совместным выступлениям с мастером игры на губной гармошке, проще говоря – харпером, Сонни Тэрри (Sonny Terry, 1911-1986). Дуэт Sonny Terry & Brownie McGhee был весьма плодотворным. В пятидесятые-шестидесятые они записали и издали без малого сорок альбомов! Тэрри и МакГи были одними из первых черных блюзменов, открывших Европе народную музыку черных.

Много позже Оуэн Хэнд вспоминал, как Дженш, сидя на концерте Брауни МакГи в первом ряду, неотрывно следил за каждым движением музыканта, за тем, как тот берет аккорды, а наутро поразил всех тем, что исполнил один к одному все то, что с таким усердием играл МакГи. С того концерта Берт на всю жизнь сохранил любовь к блюзу.

И все же наибольшим откровением для Дженша стал Дэйви Грэм. Запись «Angi» появилась в Эдинбурге ещё раньше, чем вышла пластинка, так как Дэйви переслал сестре пленку с пьесой, и Джилл дала ее прослушать своим друзьями, в том числе Берту.

Дженш услышал то, чего еще никто не играл, и то, что сам он интуитивно ждал. Это не были блюзы, которые он слышал от черных музыкантов, не было традицией Алана Ломакса, доминировавшей на британской фолк-сцене, это было нечто совершенно новое и иное. Теперь Берт знал, как и куда двигаться. Необычайно способный и восприимчивый, молодой музыкант тотчас «переснял» откровение Грэма, внеся свой темперамент и задор. Способность сыграть «Angi» в 1962-63 годах было признаком самой высокой квалификации и, кроме прочего, давало пропуск в любой фолк-клуб. Ничего удивительного не было в том, что Дженш вскоре затмил своих учителей и стал лучшим акустическим гитаристом Эдинбурга, что сразу признали Хамиш Имлак, Оуэн Хэнд и все прочие музыканты.

В конце 1962 года Дженш и его друг Робин Вильямсон, отправились в Лондон, где провели суровую зиму, перебиваясь случайными заработками и осваивая непростую жизнь фолксингеров. Здесь же, в Лондоне, друзья завели знакомства с такими же, как сами, начинающими музыкантами. Наиболее важным, как показало будущее, стало знакомство, а затем и дружба с фолк-певицей Энн Бриггс (Anne Briggs). В апреле 1963 года Дженш и Вильямсон вернулись в Эдинбург.

...Благодаря некоему юноше Франку Кою (Frank Coia), записавшему на старый Grundig четыре выступления Дженша в клубах Глазго, его предлондонский период больше не является тайной. В 1998 году фирмой Ace Records был издан компакт-диск «Bert Jansch. Young Man Blues. Live In Glasgow. 1962-1964». В издание вошли тридцать отредактированных треков, записанных во время четырех концертов, начиная с сентября 1962 года и заканчивая выступлением в Incredible Folk Club летом 1964 года, то есть накануне второго и уже окончательного отъезда в Лондон.³⁹ Диск сопровождается обширным текстом Колина Харпера (Colin Harper), автора биографической книги о Дженше, и многочисленными фотографиями, где Берт предстает в кругу друзей, включая Робина Вильямсона и Клайва Палмера (Clive Palmer), будущих создателей еще одного шотландского чуда – The Incredible String Band.

У Дженша, едва достигшего двадцатилетнего возраста, появились ученики и последователи. Самый известный – Донован Литч (Donovan Leitch). Как и Дженш, он родился в Глазго, но был младше на три года! Этот талантливый юноша довольно скоро понял, где следует искать счастья. В начале 1964 года он отправился в Лондон и был сразу принят в фолк-среде, в то время быстро прогрессирующей. Донован с восторгом рассказывал о странном музыканте, который обретается в Эдинбурге, сидит безвылазно в Howff-Club, а играет так, как лондонцам и всем прочим не снилось. В доказательство Донован, как мог, сыграл несколько песен Берта. Более того, на своих концертах он пел песни, посвященные Дженшу, – «Bert's Blues» и «House of Jansch».

Так по музыкальному Лондону прокатился слух о гениальном шотландце, еще до того, как тот сюда прибыл, и когда Дженш приехал в Лондон, его уже ждали.

Берт выступил в клубах «The Scot's Hoose», «The Bunjies», «The Troubadour» и сразу же завоевал высокую репутацию. Особенно поразила его техника. Дженш иногда спешил, делал ошибки, свойственные музыканту-самоучке, но сила и мощь, с которыми он щипал и царапал струны, неожиданные ходы при исполнении блюзов, наконец, хрипловатый тенор, сливающийся с гитарой, буквально завораживали. Это был самый настоящий акустический рок. Вот почему у него сразу же появились поклонники и последователи из числа молодых рокеров. В то же время Дженш проявил себя и как незаурядный лирик. Его баллада «Needle Of Death», посвященная другу Дэвиду Полли (David Polley), скончавшемуся от передозировки наркотиков, имела огромное воздействие на молодую лондонскую публику. Берт одним из первых «открыл» тему, впоследствии подхваченную многими.

When sadness fills your heart
You sorrow hides the longing to be free
When things go wrong each day
And fix you mind to 'scape your misery
Your troubled young life had made you
Turn to the needle of death

One grain of pure white snow,
Dissoived in blood spread quickly to your brain
In peace your mind withdraws ,
Yet death so near your soul can feel no pain .

Your mother stands a-crying
While to the earth your body's slowly cast.
Your father stands in silcnce .
Caressing every young dream of the past .

Through ages man's desire,
To free his. to release his very soul ,
Has proved to all who live
That death itself is freedom for ever more.⁴⁰

В то время молодого Дженша часто сравнивали с Дэйви Грэмом, признанным лидером фолк-гитаристов, хотя в Берте никогда не было ни йоты соперничества с кем бы то ни было, тем более - зависти. Слава вообще его не беспокоила. В Эдинбурге его долго не могли вытолкать на сцену Howff-Club, хотя Дженш уже давно был к ней готов. Он предпочитал учиться и играть за сценой, и там-то уж мог позволить себе все. Еще в Шотландии он один к одному «снял» грэмовскую «Angi», как до того копировал блюзы Биг Билла Брунзи и Брауни МакГи, но все это было «для внутреннего пользования» и не выходило за рамки Эдинбурга. Теперь молодая лондонская публика, видя перед собой столь одаренного музыканта, просила или даже требовала показать все, на что он способен. Тогда Дженш играл «Angi» или другие вещи Грэма и уже через несколько месяцев невольно заработал репутацию его конкурента. Один из пионеров британского Фолк-Возрождения, гитарист Виз Джонс (Wizz Jones), на четыре года старший Берта, так говорил о тех днях:

«Если бы вы видели его на сцене! У него есть все, к тому же он обладает удивительным обаянием – истинным и оригинальным. Когда я только начинал и шатался по улицам с Лонг Джон Болдри⁴¹ и Дэйви Грэмом, я присаживался где-нибудь и пробовал разучивать песни Дэйви. В это же время Берт находился в Эдинбурге и делал то же самое. Он все схватывал, усовершенствовал и вскоре стал настоящим оригиналом. Вы не представляете, какое влияние он имел в то время, когда покорял Лондон! Он был словно динамит. Никто не слышал ничего подобного прежде».

Фолк-исполнительница и поэтесса Энн Бриггс, одна из первых распознавшая талант Дженша, настойчиво рекомендовала его Биллу Лидеру, тому самому, кто записал «Angi» Дэйви Грэма.

Услышав игру Берта, Билл начал действовать решительно. Он поселил музыканта у себя дома на Норт Виллас (North Villas 5, Camden) и, как гласит легенда, в августе 1964 года, прямо на кухне, провел первую сессию с помощью портативного магнитофона, единственного микрофона и заимствованной гитары. Собственной Берт не имел. Ту, что он купил в Эдинбурге, довольно скоро укра-

ли, а на покупку новой не было денег. Зная это, друзья Дженша всегда держали наготове гитару: что за инструмент, какой фирмы и какого качества – было для Берта делом второстепенным.

Невероятно, но Билл Лидер записывал Дженша несколько месяцев: с августа 1964 по январь 1965 года, как если бы речь шла о записи какого-нибудь сверхсложного материала с сотнями музыкантов, а не о дебютной пластинке молодого фолксингера.

Дело в том, что пока шли сессии, Берт не переставал выступать в клубах. Поскольку он стремительно вырослел как музыкант и все больше уходил от заимствованного блюзового репертуара к собственным сочинениям, было трудно зафиксировать его *status quo*. В итоге записанный материал устаревал едва ли не в тот же день, когда был записан: вечером Берт мог сотворить что-то новое, по уровню превосходящее то, что было сыграно днем. И так продолжалось полгода! Причем, самого Дженша пластинка волновала меньше всего. Надо было на чем-то останавливаться и срочно издавать альбом. Билл Лидер, который был «своим человеком» на фирме Topic, решил, что издавать Дженша будет легче на Трансатлантик, шеф которой с недавнего времени все больше склонялся в сторону шотландских фолксингеров. Теперь предстояло уговорить Натана Джозефа (Nathan Joseph)...

...Фирма грамзаписи Трансатлантик появилась в Лондоне вместе с распространением на Британских островах блюзовых влияний и вначале была скорее проамериканской, вроде Фонтаны (Fontana) или Вангарда (Vanguard). До середины шестидесятых руководитель фирмы и лицо, формирующее ее издательскую политику, Натан Джозеф, производил исключительно блюзменов и наиболее ярких представителей американского фолка – Биг Билла Брунзи, Вуди Гатри, Пита Сигера, Мемфиса Слима, Ледбелли, Сонни Тэрри и Брауни МакГи, ансамбль the New Lost City Ramblers... На Трансатлантике издавали тех самых музыкантов, которые формировали новую музыкальную среду в Великобритании. Таким образом, Натан Джозеф был связан со своими будущими клиентами еще до того, как они появились. Можно сказать, что он их вскармливал и выращивал, понимая, что новая поросль не может однажды не появиться в его офисе. Если это не было случай-

ным стечением обстоятельств, то за директором маленькой частной фирмы, можно признать редкостный талант менеджера. Он, конечно, надеялся взрастить не только фолк-музыкантов и потому издавал (и переиздавал) великих джазменов. В серии «Prestige» (PR) были изданы Чарли Паркер, Арт Тэйтум (Art Tatum), Бад Пауэлл (Bud Powell), Майлс Дэвис, Роланд Кёрк (Roland Kirk), Телониус Монк, Мос Аллисон (Mose Allison), Джон Колтрейн (John Coltrane), The Modern Jazz Quartet и даже рок-н-роллыщик Билл Хэйли с его Кометой (Bill Haley and His Comets)... Но эти ниши были прочно заняты фирмами более крупными, денежными и известными.⁴² Настоящий престиж Трансатлантику и его начальнику составили совсем другие музыканты.

Итак, вскоре издательская политика Натана Джозефа оказалась направленной исключительно в сторону британского фолка. Легенда гласит, будто Нат уловил конъюнктуру на фолк-фестивале в Эдинбурге летом 1963 года, где он был покорен сразу несколькими музыкантами, в том числе Энн Бриггс. Еще больше его вдохновила многотысячная молодежная аудитория, в которой предприимчивый издатель тотчас опознал потребителей своей будущей продукции. Нат также уяснил несомненное «достоинство» фолк-музыкантов: все они не были избалованы изданиями и гонорарами, в большинстве своем были «левыми» и думали только о том, чтобы играть и петь. Не откладывая дело в долгий ящик, там же, в Эдинбурге, Нат Джозеф познакомился с участниками фестиваля и с некоторыми заключил контракт на издание.

По возвращении в Лондон, он наведлся в Дом Сесила Шарпа, где, к его радости, оказалось необозримое поле для деятельности возглавляемой им фирмы. Вскоре были записаны и изданы альбомы Айлы Камерон (Isla Cameron), Алекса Кемпбелла (Alex Campbell), Лука Келли (Luke Kelly), Сидни Картера (Sidney Carter), Леона Розельсона (Leon Rosselson), фолк-ансамблей The Dubliners и Ian Campbell Folk Group, уже упомянутых Хамиша Имлака и Оуэна Хэнда и многих других.

Но главное, на что решился Джозеф, заслуживший к тому времени прозвище «неудержимый Нат» (*the Irrepressible Nat*), это сотрудничество с независимыми (их еще называют «полевыми») звукоинженерами, которые, чувствуя конъюнктуру и веяние вре-

мени, стали выискивать и записывать молодых музыкантов, выступающих в клубах или странствующих по дорогам Британии.

Так в стенах офиса на Мэрилебон Лэйн появился Билл Лидер, а уже он обратил внимание директора на Берта Дженша и вместе с ним на новую волну музыкантов, большинство из которых были затем изданы на Трансатлантике, – Джон Ренборн, Ральф МакТелл (Ralph McTell), Джош Макрай (Josh Macrae), Дэвид Кемпбелл (David Campbell), Стефан Гроссман (Steffan Grossman), Джон Джеймс (John James), ансамбли The Young Tradition, The Pentangle, The Johnstons и многие другие...

Записывались музыканты в разных условиях. Это была и кухня Билла Лидера, и профессиональные – Olympic Studios, Livingston Recording Studios, Sound Technique Studios, Pye Studios на Дэнмарк Стрит... Джон Ренборн, которого с Натом Джозефом и Трансатлантиком связывает едва ли не вся жизнь, вспоминал:

«Те из нас, кто был привлечен еще в самом начале, вспоминают, главным образом, скромность обстановки. Это было почти семейным делом: маленький офис в Мэрилебоне; музыканты, получающие свои два процента из девятиста, складывающие альбомы в коробки в упаковочной комнате и, возможно, приторговывающие ими на стороне. Нат не славился безграничным великодушием, но так или иначе сумел вызвать к себе расположение. Даже сегодня, когда вы столкнетесь с кем-нибудь из оставшихся в живых представителей британской сцены шестидесятых, который тащит на себе гитару, – очень может быть, что это старый Transatlantmean, и вам только стоит произнести слово “Nat”, как тотчас возникнет контакт... ...Признаюсь, я испытываю некоторую нежность к старому Трансатлантику. Славные музыканты, прошедшие на разных этапах через его ряды, являются легионом, и хотя многие ушли к, возможно, более высоким вещам, в большинстве случаев их ранние записи так и остались лучшими».

...Насколько мне удалось выяснить, офис Натана Джозефа и фирма Трансатлантик находились в период своего расцвета сразу в двух зданиях – на Мэрилебон Лэйн 120-122 и на Мэрилебон Хай Стрит 86. Я не поленился отыскать эти адреса.

Первый этаж небольшого углового трехэтажного кирпичного здания на Мерилебон Лэйн (другая его сторона выходит на Cross Keys Close) вот уже несколько лет занимает ресторан, работники которого понятия не имеют о знаменитой фирме звукозаписи, некогда располагавшейся на их территории, и посоветовали обратиться в офис на втором этаже. Я направился туда. На пороге массивных дверей, тех самых, через которые Ренборн и остальные фолксингеры не так давно таскали коробки с пластинками, перекуривал здоровенный наголо побритый детина с несколькими кольцами в ушах и одним в носу. Он был смущен моими вопросами, в то время как трафарет на его футболке – «Iron Maiden»⁴³ – должен был предостеречь меня от лишних вопросов о народной музыке.

Затем я не без труда разыскал Marylebone High Street 86. Это также небольшое аккуратное трехэтажное здание, выделяющееся среди примыкающих к нему строений светлой облицовкой и тем, что на декоративных балкончиках второго этажа выставлены горшочки с цветами. Внутри – современный офис невесть чем занимающейся кампании. Сбежавшиеся на мой неожиданный визит молодые люди в деловых костюмах, начищенных ботинках и при галстуках смотрели на меня в полном недоумении. Мои слова о легендарном Трансатлантике, предприимчивом Натане Джозефе, гениальном Берте Дженше, изобретательном Билле Лидере и эпохальном Фолк-Возрождении были услышаны ими в первый и, боюсь, в последний раз... Так что уж лучше вернемся туда, где нас хоть немного знают – в середину шестидесятых, к тому романтическому времени, когда Билл Лидер, записав на своей кухне Берта Дженша, не знал куда его пристроить...

«Мы возились с этой лентой, но она никого не интересовала, – вспоминал Лидер. – Ториc не был заинтересован, там считали музыку “наркотическим материалом”; Нат Джозеф из Трансатлантика тоже не был заинтересован, так как не предполагал, что для этой продукции найдется рынок. Люди, которые поддерживали Берта, ценили в нем единство текста, музыки и исполнительского мастерства. Нат был лириком, и я несколько раз задевал его, пытаясь продать ему идеи и убеждая в том, что меня больше интересует

контракт, чем сама музыкальная запись. Он, вероятно, распознал уровень сочинительства Берта, но не торопился его издавать».

Нат Джозеф противился, полагая, что имеет дело с очередным шотландцем, коих он уже издавал предостаточно, но затем все же согласился, выкупил пленку за сто фунтов, и 16 апреля 1965 года пластинка под кодовым номером TRA 125 увидела свет. Впоследствии Натан Джозеф так комментировал происшедшее:

«Однажды Билл пришел ко мне в магазин и сказал: “Я сделал запись и хочу чтобы ты ее прослушал, может, я тебе ее продам”. Помню, я прослушал запись и нашел, что некоторые из песен потрясающие. “Running From Home” была первой из того, что я слышал... Не думаю, что Дилан стал великим лишь потому, что прекрасно играл на гармонике. Он стал великим, потому что сумел кое-что объяснить своему поколению. То же самое можно сказать и о Берте Дженше».

Так появился на свет один из шедевров Фолк-Возрождения, утвердивший Дженша ведущим фолксингером и мастером стиля fingerpicking. Критика сразу же признала в нем талант исполнителя, аранжировщика и автора, мастерски синтезирующего фолк, блюз и джаз. В нем также увидели незаурядного поэта, обратившегося к социальной тематике. Для поколения молодых музыкантов Берт стал тем же, чем для него самого был Дэйви Грэм.

Strolling down the highway
I'm gonna get there my way
Just keep on down-a-walking
You hear my guitar, rocking
Well I stroll
On down
On down the highway

People think I'm a crazing
Lot about how they're-a-lazing
Sunshine's all day long
Narcotics far too strong
Well I stroll on down
On down the highway

Cars won't stop for no one
But don't you think that you're just rolling down
Think you are a spy
Gonna shoot them as they go by
Well, no cars, no cars
Won't stop for no one

Strolling down the highway
I'm gonna get there my way
Just keep on down-a-walking
You hear my guitar, rocking
Well I stroll, on down
On down the highway.⁴⁴

На обложке дебютного альбома Дженш запечатлен беспокойным, напряженным, а тень, закрывающая часть лица, добавляет ему таинственности. Он глядит исподлобья, прижав к себе гитару и положив на нее могучие кисти, единственно мощное, что есть в его хрупком теле. Но если приглядеться, то можно увидеть во внешне безобидной позе Дженша – стойку боксера, готового нанести удар правой. Я столь подробно останавливаюсь на обложке, автор которой штатный художник Трансатлантика – Брайан Шуль (Brian Shuel), потому что таким увидели молодого музыканта обладатели его первой пластинки. Нат Джозеф даже самым оформлением бросил вызов красочному и солидному оформлению дэкковских лонгплеев.

Дженш спел и сыграл тринадцать собственных песен и только две инструментальные пьесы позаимствовал: «Smokey River» – у Джимми Джайфра (Jimmy Giuffre)⁴⁵ и «Angie» – у Дэйви Грэма. Но если к первой он обратился, потому что эта композиция позволяла продемонстрировать технические способности, то включение «Angie» (такова транскрипция у Дженша) выглядело прямым вызовом Грэму. Возможно, Берт поддался на уговоры шефа маленького Трансатлантика, решившего показать могущественной Дэкке, что у него есть музыкант не слабее. Возможно, сам Берт захотел продемонстрировать способности (ему был всего 21 год!), может,

были другие причины включить в альбом последний трек с «Angie», но это был шаг опрометчивый.

«Angie» Грэма – нежная романтическая баллада, вмещающая весь диапазон отношений между ним и его возлюбленной – разлуку, ожидание, встречи, грусть, радость, дорогу, море, солнце, цветы... В «Angie» Дженша ничего этого нет. Его мало заботит субъект, подвигший Грэма на сочинение шедевра, еще дальше он от душевных переживаний самого автора. Дженш вкладывал в гитару не столько душу, сколько гнев, досаду и даже злость. Он высекал из нее крик ошестившегося зверя, и за его беспрецедентной экспрессией чувствовались и протест нового поколения, и собственная непростая судьба. Его «Angie», наспех скроенная и разорванная цитатой из «Work Song» Ната Аддерли (Nat Adderley),⁴⁶ – вызов душевному переживанию Грэма, которое не стоит и выеденного яйца в сравнении с трагедиями Дженша – безотцовщиной, нищетой и трагической гибелью ближайшего друга.

Сам Дэйви Грэм так оценивал дерзость Дженша:

«Пол Саймон во время своего приезда спросил, может ли он записать “Angie”. Я говорю: “О’кей! Буду счастлив, если ты это сделаешь”. Но он взял за основу версию Берта Дженша, которая была ужасной.⁴⁷ Ведь я играю совсем иначе. Когда я учил Берта играть “Angie”, то сказал, чтобы он включил в нее цитату из какой-нибудь другой мелодии, лишь бы только она была в той же самой последовательности аккордов. Но Берт включил кусок из “Work Song”, что было совсем не то, что я имел в виду».

Еще больший вызов Грэму – полутораминутная «Veronica».

Это интерпретация все той же «Better Get It In Yo Soul» Мингуса. В отличие от Дэйви, версия Берта предельно жесткая, острая и, как у Чарли, горячая. Очевидно, Дженш «снимал» ее с оригинала, а не с версии Грэма, и поскольку он имел дело с Мингусом, ему удалось распалить гитару до того, что «Веронику» можно назвать первым рок-опытом Берта. Она стала такой же классикой акустической гитары, как и грэмовская «Angie», и содержит столько первичного материала, что исследователи смогут отыскать в ней нити, тянущиеся ко многим гитаристам последующих времен.

Но вот, в песнях «Strolling Down The Highway», «Running From Home», «Needle Of Death» мы слышим голос Берта, а вместе с ним узнаем и его душу. В первой песне он поет о вольной и беззаботной жизни фолксингера, для которого главное – дорога и возможность странствовать; во второй, Дженш выразил романтическую мечту о странствиях в далеких и неведомых морях-океанах; в третьей, – отдал долг другу, погибшему от героина.

Натан Джозеф признался, что «Running From Home» была первой песней Дженша, им услышанной. Она не могла не поразить шефа Трансатлантика, потому что как в отношении Дэйви Грэма справедливо утверждение: *«Так до него никто не играл»*, так в отношении Берта можно сказать: *«До него так никто не пел»*.

Речь не о силе или мощи голоса, не о его диапазоне: еще ни у кого не было столь гармоничного соединения голоса со стальными струнами. Вот почему Дженш певец не меньший, чем гитарист.

И, конечно, он одним из первых фолксингеров нового поколения обратился к серьезной социальной теме, что и развеяло скептицизм Натана Джозефа, позволив ему сравнить Дженша с Диланом. И Нат был не одинок в этом сравнении. Мартин Карти, еще одна звезда Фолк-Возрождения, вспоминал:

«Слава Дженша предшествовала ему. Люди говорили о Берте, как о ком-то, кто появится еще через месяц, но что он уже изучил все, чему только его могли научить. Альбом Дженша состоит полностью из оригинальных записей, и единственная уступка – “Angie”, но и ее он играл по-своему! Люди видели в нем конкурента Бобу Дилану. Выход его первого альбома было действительно большим событием».

Это стало событием еще и потому, что появился классный музыкант, близкий и доступный сверстникам, не только любителям, но и исполнителям фолка. Дженш, в отличие от Грэма, был для них своим. Его баллады тут же стали исполнять Донован Литч, Мэриэнн Фэйтфул (Marianne Faithfull), Джулия Феликс (Julie Felix). Вот что сказал об альбоме Нил Янг (Neil Young):

«Берт Дженш является для акустической гитары тем же, чем был Хендрикс для электрической. Первый его альбом – великий! Я был особенно потрясен “Needle of Death”. Прекрасная песня! Этот парень был настолько хорош, что несколько лет спустя я на-

писал “Ambulance Blues” для своего альбома “On The Beach”. Я тогда вспомнил мелодию Дженша и скопировал партию гитары (не поймите, что всю песню!)...»⁴⁸

А вот мнение скупого на комплименты, но гораздого на заимствования Джимми Пейджа:

«В одно время мной абсолютно завладел Берт Дженш. Когда в 1965 году я услышал его первый альбом, я не мог этому поверить! Это было тогда, когда еще никто ничего подобного не делал. В Америке никто не мог даже касаться этого!»

Green are your eyes
In the morning, when you rise
Don't you be afraid to lie
By me, my love
Your father will not know

Love can be broken
Though no words are spoken
Don't you be afraid to lie
By me, my love
Your father will not know

Love, don't cry
I'll never try
Don't you be afraid to lie
By me, my love
Your father will not know

Green are your eyes
In the morning, when you rise
Don't you be afraid to lie
By me, my love
Your father will be told someday
About our wedding day(?)⁴⁹

В 2000 году первый LP Берта Дженша, являющийся редкостью, был переиздан на CD. Диск сопровождают брошюра с текстом Колина Харпера,⁵⁰ а также ранее неопубликованные фотографии. В издание включены и два бонус трека⁵¹ с «живыми» записями

ми, относящимися к осени 1964 года. Они любопытны тем, что на них Берт предстает участником трио, в которое входили его друзья – пианист Джон Челлис (John Challis) и барабанщик Кит де Грут (Keith de Groot). В одном из клубов Сохо они исполняли отрывки из песен Дженша и все ту же грэмовскую «Angie», приближающуюся на этот раз к ритм-энд-блюзу. Интересно, что бы сказал об этих экспериментах автор...

По качеству звучания оба трека не идут в сравнение с материалом, записанным на кухне Билла Лидера, но они дают представление об исканиях Дженша, а также о пути, по которому он мог пойти. В аннотации отмечается, что в тот же день, когда вышел альбом (в пятницу 16 апреля 1965 года), в Сохо, на Греческой улице (Greek Street, 49) открылся клуб Les Cousins, вскоре ставший одним из наиболее известных очагов Фолк-Возрождения.

К этим двум событиям можно добавить, по крайней мере, еще одно. В этот день Дженш приступил к записи второго лонгплея – «It Don't Bother Me».

Теперь Ната Джозефа уговаривать не пришлось. Первая пластинка Дженша стала сенсацией и наиболее продаваемой из всей продукции Трансатлантика. (В течение пяти последующих лет было продано 150 тысяч экземпляров: для музыки такого рода тираж огромный). На этот раз Нат предпочел кухне Билла Лидера профессиональную «Pye Studios», расположенную на Дэнмарк стрит, где, если помните, находится дюжина магазинов по продаже гитар, мастерские по их ремонту, а также несколько специализированных книжных магазинов, включая самый именитый «Helter Skelter».

...В апреле 1965-го Дженш и звукоинженер Рэй Пиккет (Ray Pickett) управились быстро. По словам Берта, запись длилась «три часа и пару бутылок». На деле сессий было несколько. С апреля по август, по крайней мере, еще две. Сама пластинка «It Don't Bother Me» (TRA 132) появилась на прилавках в декабре.

Что касается содержания, то очевидны профессиональный рост музыканта и обретение им уверенности. Он уже не дерзит, не отвлекается по пустякам, он весь в поиске. Баллада «A Man I'd Rather Be», которую Берт исполнил ее, как редкостный артист, тому подтверждение. Всего в альбом вошли четырнадцать песен и

баллад, двенадцать из которых сочинил Дженш. Исключение – «Lucky Thirteen» и «So Long». Первую он написал совместно с Джоном Ренборном, а вторую сочинил Алекс Кемпбелл.

Ренборн был одним из первых, с кем познакомился Дженш в Лондоне. Хотя он и был учеником Виза Джонса, не меньше чем к фолку он тяготел к классическому наследию. Блюз, однако, был его общей с Дженшем любовью. Их взаимоотношения переросли в дружбу и, конечно, отразились в творчестве. Джон участвовал в записи двух треков: «My Lover» и «Lucky Thirteen», и можно оценить начало сотрудничества двух музыкантов.

«It Don't Bother Me» примечателен тем, что Берт представил в нем одну из своих наиболее политизированных песен – «Anti Apartheid». В мае он присоединился к Доновану, Жоан Баэз, Тому Пакстону (Tom Paxton),⁵² Рою Харперу (Roy Harper)⁵³ и другим участникам марша-протеста против войны во Вьетнаме. Впрочем, политика не будет доминировать в его творчестве.

«Я не мог быть причастным к какой-то партии, – говорит Берт, – так как не разбирался достаточно в политике, а если бы даже и разбирался, то держался бы от нее подальше».

Еще одна новация – использование банджо в песне «900 Miles».

Критики из журнала «Melody Maker» прохладно отозвались о новой работе Дженша, оценив ее ниже дебютной пластинки. Зато, по более поздним отзывам, именно «It Don't Bother Me» содержал наибольшее количество новых идей, впоследствии разработанных и усовершенствованных как самим Дженшем, так и другими музыкантами. «The Wheel» – лучший тому пример. Все тот же Пейдж буквально «снимет» приемы Дженша и, переименовав в «Bron-Yr-Aur», включит в двойной альбом «Physical Graffiti» (1975), разумеется, под своим именем...

Третий альбом Дженша – «Jack Orion» – был записан и издан в 1966 году (TRA 143). В отличие от предыдущих, в нем представлены аранжировки народных песен, включая умопомрачительную версию «Henry Martin»,⁵⁴ которую Берт сыграл вдвоем с Ренборном. Есть здесь и десятиминутная композиция «Jack Orion». В будущем она разрастется еще больше и займет всю вторую сторону пластинки «Cruel Sister» группы the Pentangle. Традиционная бал-

лада «Nottamun Town», по признанию самого Дженша, была одной из его любимых. Она исполнена в одном ритме, на едином дыхании и, как мне показалось, с привнесением элементов восточного звучания. Если помните, именно с этой баллады начинается «Folk Roots, New Routes», поэтому любопытно сравнить версию Берта с тем, как ее исполнили Ширли Коллинз и Дэйви Грэм.

Дженш не только слышал знаменитый альбом, он знал его досконально, и несомненно, что Ширли и Дэйви побудили его к собственной аранжировке «Nottamun Town». Если прислушаться к обеим версиям, то можно обнаружить, как Берт-гитарист (в отличие от «Angie») в точности следует за Дэйви, старательно повторяет его ходы и не нарушает конструкции. Но, как певец, он во всем возражает Ширли. Поскольку Грэм был ограничен известной строгостью певицы, а Берта не сдерживало ничто (он аккомпанировал себе же), то его версия получилась более азартной. Это тот случай, когда Дженш-гитарист распалял и возбуждал Дженша-певца. Возможно, это и не понравилось Ширли, так как она обвиняла Дженша в слепом копировании Грэма.

Основания у нее были веские: Берт исполнил «Nottamun Town» так, как никто другой. Уже упоминалось, что из баллады «Nottamun Town» Боб Дилан сделал хит «Master Of War», так что можно сравнить еще и с дилановской версией.

Утверждения Мартина Карти о том, что в Дженше видели конкурента Дилану, не были безосновательными. Карти отлично знал цену им обоим. Если бы Берт следовал идеям, открытым в балладах «Needle of Death», «Anti Apartheid» или в пьесе «Veronica», то, вероятно, стал бы таким же прославленным и знаменитым, как Дилан. Но мы ведь не зря подозреваем в Дженше гения, а таковыми движут особенные законы. Они, совершив открытия, оставляют их нам, сами же следуют дальше, и не всегда это путь к еще одному успеху. Дженш не стал еще одним Диланом, потому что уже был Бертом Дженшем. Его влекли новые горизонты, и ему было незачем убеждать нас в том, что он – выдающийся или даже великий. Этим занимались другие, и вот примеры.

«Jack Orion» открывает ритмичная и столь же изящная «The Waggoner's Lad», традиционная мелодия, аранжированная для банджо и гитары. На банджо, которому отведена роль ритм-

секции, играет сам Дженш, а на гитаре солирует Ренборн, демонстрируя образцы стиля *fingerpicking*. В результате получился оригинальный блюграсс-рок, который невольно напоминает лучшие мгновения «Led Zeppelin III» («Gallows Pole» и особенно «Bron-Y-Aur Stomp»).

Когда Пейдж признавался в том, что одно время им полностью овладел Берт Дженш, он имел в виду как раз 1965-1966 годы. Самым громким последствием этой сентиментальности стала пресловутая история с народной балладой «Blackwater Side».

Берт впервые услышал ее от Энн Бриггс еще зимой 1962 года и с тех пор часто играл балладу в клубах, снабдив несколькими новаторскими идеями. В «Jack Orion» он во всей красе, используя настройку DADGAD, представил собственную аранжировку «Blackwater Side», на слова Энн Бриггс. Не пройдет и трех лет, как баллада предстанет в дебютном альбоме Led Zeppelin. Она, правда, будет называться немного по-другому, – «Black Mountain Side», к тому же Пейдж сделает ее инструментальной. Сравнить эти две версии будет столь же интересно, сколь и полезно.

У Пейджа это акустическая пьеса, связывающая два других электронных цеппелиновских хита. Она довольно динамичная и мощная, и я подозреваю, именно мощь баллады привлекла Джимми. В сравнении с версией Берта она ускорена, а бонги Джона Бонэма (John Bonham)⁵⁵ придают ей стройность и ритмичность. В спокойной студийной обстановке она записана без сучка и без задоринки, на одном дыхании, в едином порыве. Включение в репертуар подобных пьес дало Пейджу преимущество перед другими гитаристами тяжелого рока, например, перед Джеффом Бэком (Jeff Beck), который почему-то игнорировал акустическую гитару с тех пор, как однажды записал «Greensleeves».⁵⁶

Как показало время, Пейдж правильно сделал, что предпочел акустическую гитару электронной. Изданный на CD «живой» альбом Led Zeppelin «Minnesota Blues», относящийся к октябрю 1968 года, включает инструментальную «White Summer», наполовину состоящую из версии Дэйви Грэма «She Moves Through the Fair», наполовину из все той же «Blackwater Side», причем, в аннотации к упомянутому изданию об авторстве Грэма или Дженша не сказано ни слова. Так вот, еще в октябре 1968 года, перед большой аудито-

рией, Пейдж исполнял эти вещи на электрогитаре, а при записи студийного диска предпочел гитару акустическую, которая и стала украшением «Led Zeppelin-I».

Но если вы услышите, как исполняет «Blackwater Side» Дженш, то поймете, что двух версий не было. Была одна – Берта Дженша, причем, он «подбирался» к ней еще в инструментальной пьесе «The First Time Ever I Saw Your Face» Ювина МакКолла, предвосхищая переходы высот и смены ритмов «Blackwater Side». (Лидер Led Zeppelin, наверняка, был в замешательстве при выборе). Сколько красок, штрихов, полутонов в звучании гитары Дженша, в его голосе! Какая пропасть между ним и трактовкой Пейджа! Берт не превратил старинную песню в современный шарж (или в шарж на современность), но напротив, сохранил ее первозданность. Кто-то сказал в адрес исполнителей блюза: *тот играет лучше, кто дальше от нас во времени*. Что же говорить о фолке?

И все же Пейдж, занятый вовлечением блюза в тяжелый рок и наоборот, смог понять ухищрения Берта и постарался их воспроизвести. Он смог повторить сложные маневры шотландца, связанные с аритмией, и в какой-то степени разгадал его замыслы, как некогда сам Дженш «разгадывал» сложные кроссворды Брауни МакГи. Пейдж понял и другое: если звуки стальных струн акустической гитары значительно усилить и запустить прямо в ухо, они способны обволакивать, словно невидимая нейлоновая сеть, и тогда попавшихся в эти сети ничего не стоит увлечь за собой. Вот откуда его акустические отвлечения, чем так гордится Пейдж, отсюда же пространная и прозрачная «The Battle Of Everemore» с привлечением Сэнди Денни (Sandy Denny),⁵⁷ и всемирно известная «Stairway To Heaven». Но сейчас мы говорим о Берте Дженше.

One morning fair I took he air
Down by blackwater side
'twas gazing all al around me
The Irish lad I spied

All through thc fore part of the night
We lay in sport and play
Till this young man arose and gathercd his clothes
Saying 'Fare thee well today

That's not the promise that you gave to me
When first you lay on my breast
You could make me believe with your lying tongue
That the sun rose in the West

Well then go home to your father's garden
Go home and weep your fill
And think on your own misfortune
That you 've brought with your want and will.⁵⁸

Дружба и нарастающее сотрудничество с Ренборном нашли логическое продолжение в альбоме «Bert And John». Наряду с первой пластинкой Дженша, эта работа — одно из наиболее удачных достижений Ната Джозефа и Билла Лидера. Как и тогда, сессии проходили в доме звукоинженера. Было очевидным, что в доме Билла рождается какое-то особенное звучание, которого невозможно добиться больше нигде, кроме как у него на кухне. Впоследствии оно даже получило название «broom cupboard sound», по аналогии с San-Francisco Saund, и хотя сравнивать масштабы Калифорнии с кухней немыслимо, для счастливых обладателей пластинки TRA 144 подобные сравнения вовсе не беспочвенны.

На лицевой стороне обложки — беззаботные Джон и Берт в интерьере буфета Лидера. Музыканты заняты игрой в го,⁵⁹ они молоды и беспечны, без конца дымящий Джон еще не погрузнел, а взгляд Берта еще не столь отрешенный и многозначительный...

Мне неизвестно, сколь азартна игра в го, но Билл Лидер не случайно увлек ею музыкантов перед тем как приступить к сессии, потому что с первых аккордов полутораминутной «East Wind» слышится соперничество... нет, не между Дженшем и Ренборном, а между ими обоими и еще кем-то. Гитаристы столь истоково принялись «выщипывать» короткие, отточенные и резкие звуки, что напомнили кладокопателей, набросившихся с лопатами на годами искомое место клада. На редкость беспокойная и напряженная пластинка...

Кроме «East Wind», в нее вошли двенадцать пьес, песен и баллад, восемь из которых написаны музыкантами совместно. По одной они сочинили самостоятельно: Джон — «Piano Tune», а Берт —

«Soho». Они также представили версию «Goodbye Pork Pie Hat» Чарльза Мингуса, из которой получился неторопливый, основательный акустический блюз, и балладу Энн Бриггс «The Time Has Come».

Ритм-энд-блюзовые пьесы «Tic-Tocative» и «Red's Favorite», фолковые баллады «Orlando» и «No Exit» продолжили почин предыдущего альбома и подтвердили уникальность акустической связки Дженш-Ренборн. Несомненно «Bert and John» – прообраз the Pentangle. Кто знает, не при исполнении ли «Stepping Stones» и «After The Dance», когда один из гитаристов брал на себя роль ритм-секции, им пришла мысль привлечь контрабас и ударные? Их фолковые, блюзовые и джазовые пьесы все еще оставались разделенными, не зависимыми друг от друга, тогда как время требовало синтеза. Когда у них появится подкрепление в лице Денни Томпсона, Тэрри Кокса (Terry Cox) и Джеки МакШи (Jacqui McShee), это станет возможным. Сравните, как зазвучит баллада Энн Бриггс «The Times Has Come» в двойном альбоме Pentangle «Sweet Child» (1968). Любопытно также сравнить, каким станет мингусовский «Goodbye Pork Pie Hat» на том же диске.

Немного о вокале Дженша в балладах «Soho» и «The Time Has Come».

Голос Берта лишен мощи и технического совершенства, он не главенствует, как это было у фолксингеров вроде Алекса Кемпбелла или Хамиша Имлака, он всего лишь седьмая струна, блуждающая между остальными шестью и временами воссоединяющаяся с ними. Эта волшебная манера – одно из таинств северного фольклора, странным образом перекликающаяся с восточными музыкальными традициями. (Отсюда приятие британцами ситар). Повсюду в мире гитара – самостоятельный или аккомпанирующий инструмент, сопровождающий вокал более или менее виртуозными и искусными аккордами. Но в британском фолке роль гитары иная. Как инструмент, недавно вошедший в музыкальный обиход, она не должна была уступать арфе, волынкам или флейтам в их удивительных свойствах соединять звучание инструмента с человеческим голосом, сливать их в нечто единое и гармоничное, чтобы звук плыл, но не барахтался.

Кроме Дженша, мастерами подобного соединения (или, скорее, слияния) были Робин Вильямсон и Майк Херон (the Incredible String Band), Энн Бриггс (когда пела под гитару), отчасти Донован Литч, а также манчестерец Рой Харпер. Из американцев – Боб Дилан, Джоан Баэз, а также фолксингеры, которые в свое время отважились на поездки в Лондон – Пол Саймон (Paul Simon), Арт Гарфанкел (Art Garfunkel), Том Пакстон, Джексон К. Франк, Томас Раш (Tomas Rush)...

Прежде чем продолжить о Дженше, обратимся к личности Энн Бриггс, принявшей столь деятельное участие в его судьбе.

Энн была в центре событий, происходивших на британской фолк-сцене в шестидесятые годы, хотя ее имя упоминается лишь в связи с музыкантами, которые исполняли ее песни. Между тем, Бриггс не только их сочиняла, но и столь же вдохновенно исполняла. Голос Энн был предвестником нового поколения фолк-певиц, заявивших о себе во второй половине шестидесятых – Сэнди Денни, Джекки МакШи, Мадди Прайор, Линда Томпсон (Linda Thompson). Даже столь самобытная фолк-исполнительница, как Норма Ватерсон (Norma Waterson), признает, что в шестидесятых годах находилась под влиянием Бриггс, и считает, что *«Энн в одиночку изменила путь, по которому пошли лучшие вокалистки британского фолка»*. Увы, сама Энн, чья дискография ограничивается тремя десятками песен, прекратила петь и ушла со сцены в 1967 году, как раз в то время, когда появилась целая плеяда фолк-групп, где ведущие роли играли именно вокалистки.

Энн Бриггс родилась 29 сентября 1944 года в городе Тотон, в Ноттингемшире. Она в раннем детстве лишилась родителей и воспитывалась у своей пожилой тети, которая старалась сделать все, чтобы девочка росла счастливо. Благодаря ей, Энн и увлеклась народными песнями.

«Мои герои – неизвестные исполнители, чьи песни были записаны во время полевых исследований, – вспоминала много лет спустя Энн. – Имена этих певцов упоминаются редко. Когда я их услышала впервые, то была поражена. Эти песни оставили глубокий след в моей душе, и я сразу почувствовала, что это моя музыка

и что я должна ее петь. Я тогда еще не знала, что это фолк, лишь слышала музыку и считала ее своей».

С начала шестидесятых Энн принимает участие в самодеятельных концертах. В августе 1962 года она была участницей фолк-фестиваля в Ноттингеме и в его рамках исполнила две песни unaccompanied «She Moves Through The Fair» и «Let No Man Steal Your Thyme», чем вызвала восторг Ювина МакКолла, присутствовавшего на фестивале. Один из главных открывателей талантов в провинции был настолько очарован голосом девушки, что предложил ей всерьез заняться исполнением народных песен. Он поручил ее опекунство своему другу Берту Ллойд, ⁶⁰ которому Энн обязана наибольшим влиянием на свое творчество. Что касается фолк-исполнительниц, то влияние на Энн, по ее признанию, оказали Джинни Робертсон, Белл Стюарт, Айла Камерон и Мэри О'Хара (Mary O'Hara).

В Лондоне в это время царствовали Дэйви Грэм и Виз Джонс, а в клубах только начинала формироваться генерация музыкантов, к которой принадлежала Бриггс. Первым местом, где с июля 1963 года она выступала постоянно, был паб the New Inn, принадлежавший фолксингеру Матту МакГину (Matt McGinn). ⁶¹ А первая запись Бриггс была сделана Ювином МакКоллом и Бертом Ллойдом для сборника Британских Индустриальных песен (The Iron Muse), изданного в марте 1963 года (Topic, 12T 86). На сборнике представлены две песни Бриггс – «The Recruited Collier» и «The Doffing Mistress», в которой ей подпевает Рэй Фишер (Ray Fisher). В том же году Бриггс записала свою первую «эпишку» (EP) «The Hazards Of Love» (1963, Topic, TOP 94).

Во всех биографических заметках о Бриггс отмечается, что она патологически ненавидела процесс звукозаписи и избегала даже разговора о нем. Вроде бы ей не нравился собственный голос, записанный на магнитофон, поэтому у нее нет ни одного полноценного альбома, относящегося к началу и середине шестидесятых. Энн предпочитала петь в клубах и сочинять песни, которые затем записывали другие исполнители. Она также принимала участие в судьбе музыкантов, как это было с Дженшем, а в 1966 году вообще покинула сцену. Утверждения, что она это сделала по причине ненависти к звукозаписи, не убедительны. Скорее всего, за ее отча-

янным поступком скрывается какая-то драма. Бриггс была необычной, загадочной, необузданной и непостижимой. О её похождений ходили легенды, а друзья в воспоминаниях об Энн чаще всего употребляют слово «дикая». У нее была очаровательная, даже опасная внешность: черные прямые волосы, полные чувствительные губы, густые брови и, конечно, глаза, с жадностью поглощающие окружающий мир, и в которых утонул не один фолксингер. У нее было множество романов с более или менее известными музыкантами, подчас такими же необузданными, как сама Энн, наконец, она все чаще стала бывать в Ирландии, где выступала в местных пабах. Там она сблизилась с Джонни Мониханом (Johnny Monyhan) и нередко выступала вместе с его фолк-группой The Sweeney's Men. В Лондоне же ее попросту потеряли из виду.

Наконец, в 1969 году Бриггс объявилась в радиопередаче Джона Пила на Би-Би-Си, а затем, по предложению все того же Берта Ллойда, приступила к записи своего первого лонгплея.

Пластинка «Anne Briggs» (Topic, 12Ts 207) появилась в апреле 1971 года и сразу же стала редкостью. Энн представила песни и баллады, большинство из которых были знакомы публике, так как их уже много лет пели самые разные исполнители. Через год Энн записала второй альбом – «The Time Has Come» (CBS 64612), спустя два года – третий, «Sing A Song For You», после чего вновь исчезла.

В 1999 году все тот же Topic издал компакт-диск с двадцатью двумя песнями Бриггс, начиная с самых ранних записей, относящихся еще к 1962 году. Кроме того, на Columbia были переизданы ее альбомы, так как интерес к певице возрастает, а виниловые оригиналы недоступны. Новые издания сопровождаются обширными комментариями Колина Харпера, снабжены уникальными фотографиями, так что любители британского фолка могут, наконец, услышать голос этой загадочной певицы и согласиться с утверждениями, что Энн Бриггс – одна из наиболее ярких жемчужин Фолк-Возрождения.

При всем желании, трудно выделить одну, пять или даже десять ее песен, потому что у Бриггс нет ничего, о чем бы нельзя было сказать: «Это ее лучшая работа!» Невозможно взять одну из ее баллад и представить визитной карточкой певицы, потому что ко-

гда вы слушаете Бриггс, то лучшей песней кажется та, которая звучит в данный момент, а последующая будет казаться еще лучшей, и так далее... Поэтому, уверяю, вы ни за что не определите любимую песню! Это необъяснимо, но все песни Энн – нечто целое, чему я не в силах дать название.

В ранний период она пела без аккомпанемента, но позже, стала подыгрывать на гитаре, мандолине, а потом еще и на греческой бузуки.⁶² Ее техника довольно проста, хотя Берт Дженш кое-чему ее научил, в частности, модальным настройкам. Но техническое совершенство не так уж и необходимо. Грустный, драматический голос Энн позволял обходиться без сопровождения. И все же, когда певица себе аккомпанирует, ее спокойная и бесхитростная игра, в соединении с голосом, равного которому по красоте и обаянию нет, завораживают, поглощают и уводят в волшебный мир. Ее подруга, незабвенная Сэнди Денни, пела в одной из песен:⁶³

Энни блуждает по земле
Она любит свободу воздуха.
Она находит друзей повсюду,
Везде есть кто-нибудь, кого она знает.
Я бы очень хотела там оказаться...

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...

Энн Бриггс уже давно не «блуждает». Еще в семидесятых она вышла замуж и обосновалась на одном из островов в Шотландии, где проживает по сей день. У нее есть дочь Сара.

Несмотря на столь умиротворяющую картину, Бриггс остается самым загадочным фолксингером Британии и одной из наиболее влиятельных исполнительниц. В этой части мы говорим об «отцах-основателях» Фолк-Возрождения, и если следовать этой упрощенной логике, то Бриггс и Ширли Коллинз являются его «матерями», хотя для Энн, с ее девичьим голосом и участием в судьбах других музыкантов, больше подходит роль сестры...

Теперь вернемся к другу Энн Бриггс – Берту Дженшу.

К записи очередного диска он приступил 14 апреля 1967 года в 2 часа 30 минут пополудни. Время с точностью до минуты зафиксированы, вероятно, потому, что сессии звукозаписи на этот раз проходили не на кухне Билла Лидера и не в подвале на Дэн-марк Стрит, а в одной из студий Дэкки. Звукоинженерами были Гас Даджеон, за три года до того работавший над альбомами Дэйви Грэма, и Джон Вуд (John Wood), в будущем открыватель и покровитель многих известных музыкантов. Нат Джозеф, позволивший специалистам из Дэкки записать своего фаворита, саму пластинку издал на Трансатлантике (TRA 157). Об этом можно прочесть на конверте альбома «Nicola», оформленном в соответствии с веяниями второй половины шестидесятых.

Во множестве рецензий и отзывов Дженш был подвергнут корректной, но безоговорочной критике. Присоединиться к ней не сложно. Труднее понять, что хотел сказать музыкант или, напротив, что пытался скрыть? И уж никто, кроме самого Дженша, не ответит на вопрос: отчего в его альбоме соседствует столь несовместимое?

Открывает его «Go Your Way My Love», слова к которой написала Энн Бриггс. Чудная, безупречно сыгранная баллада, в лучших традициях Берта. Казалось, прекрасное начало, но... вслед идет песня «Woe Is Love, My Dear», где голос Берта, пропущенный через дэкковские микрофоны, окунается в пучину сладкого струнного инструментала.

К 1967 году погоду стали делать продюсеры и звукоинженеры. Началось время тотальных экспериментов, когда было модным и желанным привлекать струнные и духовые оркестры, соединять их с рок-музыкантами, и всем этим опытам старались придавать помпезные и грандиозные формы. В обиход вошло многозначительное слово «концептуальный». Этими надуманными и претенциозными замыслами (позже их стали называть “*проектами*”) позволил себя убить не один талант. Берт, видимо, подпал под веяния этой моды, когда Натан Джозеф «отдал» его в руки Даджеона.

У меня нет иного объяснения, когда слышу голос Дженша, утопающий в сиропе из скрипок, альтов и флейт. Сама трехминутная «Nicola» не столь безнадежна, поскольку Берт, вооруженный гитарой, все же противился скрипкам и альтам, а когда к нему на помощь пришли контрабас и ударник, они и вовсе одолели оркестр. Но для чего все это, если Дженш способен без участия кого бы то ни было, подарить нам такой блюз, как «Come Back Baby»? Конечно, музыканту, его сотворившему, можно простить «Woe Is Love, My Dear», но вслед идут перлы и того хлеще, вроде «A Little Sweet Sunshine», «Life Depends On Love» или «Wish My Baby Was Here», со струнными и духовыми оркестрами, барабанными дробями, напоминающими марш бойскаутов. Да что дрови! Берт взялся за электрогитару... А уже давно замечено: если акустический гитарист берется за гитару электронную – ничего путного не жди. (И, наоборот, стоит какому-нибудь рокеру пару раз провести по струнам акустической гитары – все в восторге!)

Итак, Дженша и его «Nicola» не спасли ни «Love Is Teasing», ни «Rabbit Run», ни «Weeping Willow Blues», ни даже «Box Of Love», слушая которую, невольно вспоминаешь кухню Билла Лидера. Стало очевидным, что творчество Дженша находится под угрозой, а сам он – у опасной черты. Приближался конец шестидесятых. У музыкантов того периода наступало время выбора. Дженш и Ренборн решили следовать дорогой, на которую ступили, когда работали вместе. Это был непростой путь, но единственно верный, чтобы остаться самими собой: они создали the Pentangle.

Участие в составе группы – одно из наиболее значительных дел Берта Дженша. При всех достоинствах остальных музыкантов the Pentangle, каждый из которых высочайший мастер, новатор и виртуоз, следует признать, что именно Берт был главным двигателем и идейным вдохновителем этого самобытного и во многом непревзойденного ансамбля. Законченный индивидуалист, он с головой ушел в работу с коллективом и за все годы существования группы – с осени 1967 по 1973 год – только один раз, в 1971 году, дал сольный концерт в Зале Фестивалей. В то же время, у него оставалось много неизданного материала. Это и сессии для «Nicola», и выступления на Би-Би-Си, и сольные концерты, с которыми Берт выступал в клубах еще до того, как возникли the Pentangle. Весь

этот материал и составил основу альбома «Birthday Blues», вышедшего в январе 1969 года (Transatlantic, TRA 179).

Авторство всех двенадцати песен принадлежит Бертю. К одной из них, – «Wishing Well», – слова написала Энн Бриггс. В записи треков, кроме Дженша, участвовали еще четверо музыкантов: коллеги по Pentangle – басист Дэнни Томпсон и барабанщик Терри Кокс, а также саксофонист и флейтист Рэй Варлей (Ray Warleigh), и харпер Даффи Повер (Duffy Power), который внес решающий вклад в блюзовое звучание. Трудно избавиться от предположения, что Дженш прислушался к тем своим почитателям, которые с удивлением восприняли диск «Nicola», отметив в нем блюз «Come Back Baby». Во всяком случае, в альбоме с обязывающим названием «Birthday Blues» действительно доминирует блюз!

Отличился Дженш и тем, что сыграл несколько пьес в академическом стиле, что для него не характерно, так как он не учился игре на классической гитаре. Но то, как он сыграл «The Birght New Year», «Miss Heather Rosemary Sewell» и «Birthday Blues», доказывает, что этот музыкант одинаково успешно овладевал самыми разными жанрами, стилями и формами. Нежную и грустную «The Birght New Year» он посвятил матери, а «Miss Heather Rosemary Sewell» – любимой девушке, которая к моменту выхода «Birthday Blues» стала его женой.

Хизер была в то время студенткой Художественного Колледжа и на правах возлюбленной приняла деятельное участие в оформлении альбома, оттеснив штатного художника Трансатлантика. Обратную сторону обложки украсили несколько романтических картинок со средневековыми рыцарями, писанными красавицами, трубадурами и фолксингерами, чудными лошадьми и... лениво сползающим с яблони огромным змием, который, очевидно, проспал несколько исторических эпох и безнадежно опоздал со своей миссией, поскольку герои этого забавного комикса уже одеты в роскошные одежды. Более всего рисункам Хизер созвучна песня «I Am Lonely» с флейтой Рэя Варлея, столь же соблазнительной, как и голос змия, совратившего нашу праматерь в Эдеме... Зато на лицевой стороне конверта – фотография Берта с жалостливым щенком на руках. С этим милым псом он запечатлен и на развороте двойного альбома Pentangle «Sweet Child».

Please understand my love
What I say I'm lonely I am lost

And although I be a young man my body does decay
Like a wooden craft on a sandy bay

Come bring to me a basket filled unto the brim
With coloured shells
Then set them down I may choose but one
I'm lonely I am lost .⁶⁴

Конец шестидесятых и начало семидесятых Дженш провел в поездках в составе Pentangle. Помимо пяти альбомов группы, в это время у него выходили сборники: «Bert Jansch Sampler» (Transatlantic, TRASAM 10) и «Stepping Stones» (Vanguard). В обоих представлена квинтэссенция творчества гитариста, начиная с дебюта. Продолжали выходить и диски – «Lucky Thirteen» (1969); «Rosemary Lane» (1971); «Box of Lole» (1972)...

Берт Дженш продолжает выступать и по сей день, в том числе и со своей женой – певицей Лорен Ауэрбах (Loren Auerbah).⁶⁵

глава третья

ДЖОН РЕНБОРН

*Мы все любили стили гитары
старых блюзменов, и мой первый
сольный альбом включал материал
этого типа. Но постепенно я ото-
шел к средневековому, кельтскому
направлению.*

Джон Ренборн

Не трудно заметить, что имя Ренборна почти всегда соседствует с Бертом Дженшем. Оба считаются родоначальниками Фолк-Возрождения, оба начинали примерно в одно время и на первых порах даже жили в одной квартире. Они вместе выступали в клубах и помогали друг другу при записи сольных альбомов, наконец, Дженш и Ренборн создали the Pentangle и играли в этой группе ведущие роли. Вместе с тем, они – очень разные музыканты и совсем непохожие личности.

Джон Ренборн родился 8 августа 1944 года в семье врача, в спокойном столичном районе Мэрилебон, к северной части которого примыкает Риджент Парк. С этой частью города Джона связывает не только детство, но и первые опыты на Трансатлантике, чей офис располагался на Мэрилебон Лэйн. Первым учителем музыки у Джона была его мать – Дороти Луиза Джоуплин. Много лет спустя, Ренборн вспоминал:

«Она исполняла легкие классические пьесы на фортепиано, которое также служило нашей семье “бомбоубежищем” во время воздушных налетов. С нежностью я вспоминаю ее игру и даже

иногда наигрываю на гитаре шуманскую “Im Wunderschönen Monat Mai”. Позже, учась в школе, я брал уроки у терпеливого учителя Джона Веббера, который познакомил меня со старинной музыкой, входившей в учебный план. В это же время я обучался игре на классической гитаре в Guildhall, под руководством мадам Аделии Кремер. Интерес к старинной музыке у меня сохранился и отражается в моих аранжировках. Занятия классической гитарой во многом помогли перейти к стилю *fingerpicking* на стальных струнах.

Как и большинство британских подростков пятидесятых, Ренборн был увлечен скиффл и одно время играл в школьной команде the Hog Snort Rupert’s and Famous Porkestra на одолженной электрогитаре. Тогда-то он впервые и решил попробовать гитару акустическую, полагая, что некоторые рифы в этом случае звучали бы интереснее. Через скиффл и сменивший его ритм-энд-блюз Ренборн пришел к Элизабет Коттен (Elizabeth Cotten). В 1958 году в Лондоне и всей Англии хитом стала ее песня «Freight Train», которую исполняли многие скиффл-группы. Ренборн докопался до оригинала, открыл для себя эту исполнительницу блюзов и уже, благодаря ей, узнал Ледбелли, Джесси Фуллера (Jesse Fuller), Джоша Уайта, Биг Билла Брунзи, Сонни Терри и Брауни МакГи, словом, он шел тем же путем, что и Дженш и другие его сверстники, которых увлекли блюзмены из Штатов.

Как и на Дженша, в то время находящегося в Эдинбурге, на Ренборна произвела огромное впечатление «Angi», только он, в отличие от Берта, мог воочию слушать Дэйви Грэма в лондонских клубах. Не меньшее влияние на Ренборна и его друзей производили вояжи Грэма по Европе и Северной Африке. Ренборн решил проделать то же самое. До Африки он не добрался, но по Британии и Франции поездил. Подобно Грэму и другим фолк-гитаристам того времени, он перемещался автостопом, зарабатывая на жизнь песнями. В этих странствиях Ренборн познакомился с такими же, как сам, начинающими гитаристами, пытающимися играть в стиле старых американских блюзменов.

Тогда же Ренборн познакомился и с уже известными музыкантами, такими, как Мак МакКлод (Mac McCloud), Гэрри Локрэн (Gerry Lockran), Мик Софтли (Mick Softley). Из блюзовых групп

того времени он отдавал безоговорочное первенство Алексису Корнеру и Blues Incorporated. А наибольшее влияние на него оказал Виз Джонс...

Этому музыканту следовало бы посвятить главу, но о нем совершенно ничего не известно, хуже того – невозможно найти даже минимальный музыкальный материал, относящийся к шестидесятым, тем более к пятидесятым годам. Дженш называл Виза Джонса *«наиболее недооцененным гитаристом из всех, кто когда-либо играл на британской сцене»*. Другой мастер гитары, Ральф МакТелл, считал Виза самым влиятельным гитаристом и фолксингером начала шестидесятых, а Мартин Карти называл его таким же «носителем духа преобразования», какими были Дэйви Грэм и Берт Дженш. Его важную роль признавали Джон Ренборн и Эрик Клэптон. И все эти высокие оценки о музыканте, которого не просто мало знают, – не знают вовсе!

Виз Джонс (Raymond Ronald Jones) родился 25 апреля 1939 года, в городе Кройдоне (Суррей), и там же, в 1958 году, начинал вокалистом в скиффл-группе The Wranglers, не отличавшейся от сотен и тысяч подобных команд, разбросанных по Великобритании. Дальнейшая судьба Виза также мало отлична от будущих фолк-гитаристов: он подпал под влияние все тех же черных блюзменов – Биг Билла Брунзи, Мадди Уотерса, а также белых фолксингеров Рэмблин Джека Эллиота и Дэррола Адамса. Виз впервые услышал их в кафе The Roundhouse на Wardour Street и с той поры всерьез взялся осваивать гитару. В начале шестидесятых он играл в различных кафе в Сохо, имел успех и, следуя обычаю, путешествовал автостопом по Европе. Он выступал самостоятельно или в паре с кем-нибудь из таких же странствующих музыкантов. Так в 1960 году он путешествовал по Франции дуэтом с шотландским банджоистом Клайвом Палмером. Известно, что в начале шестидесятых Виз Джонс аккомпанировал молодому блюзовому певцу Роду Стюарту (Rod Stewart).⁶⁶

В 1963 году Виз вернулся в Лондон и организовал дуэт с банджоистом Питом Стенли (Pete Stanley). Целых четыре года музыканты выступали в пабах, студенческих барах и подвалах, пользовались известностью и даже славой, на их музыке вырастали

молодые гитаристы, но до работы в студии дело не доходило. Их записали только в 1965 году, после чего вышла «сорокапятка», а спустя полгода появился единственный лонгплей дуэта Wizz Jones & Pete Stanly «Sixteen Tons of Bluegrass» (Columbia, SX 6083). Сейчас он большая редкость и стоит дорого. В девяностые альбом был переиздан на CD, с включением восьми бонус треков, относящихся к 1965 году, и с комментариями Ральфа МакТелла, но и компакт-диск найти проблематично.

Задержка с изданием привела к тому, что, когда пластинка Виза Джонса появилась на прилавках, в британском фолке уже доминировали его последователи. В 1967 году дуэт Wizz Jones & Pete Stanly распался и Виз продолжил карьеру, сотрудничая с поэтом-песенником Аланом Танбриджем (Alan Tunbridge) и гитаристом Питом Беррименом (Peter Berryman). Он также записывался с Чесом МакДэвитом (Chas McDevit) и Ширли Дуглас (Shirley Douglas) и только в 1969 году издал сольную пластинку – «Wizz Jones» (United Artists, ULP 1029). Спустя год вышел альбом «Legendary Me» (Village Thing VTS 4) и в 1971 году еще один – «Right Now» (CBS 64809). В семидесятые Виз Джонс выступал и записывался со многими музыкантами, и как сессионный гитарист группы the Lazy Farmer, участвовал в турах по Скандинавии. В восьмидесятые играл со своим сыном Симеоном, саксофонистом и флейтистом. Он и до сих пор выступает в лондонских клубах, подтверждая высокую репутацию и завидное звание «musicians's musician» (*музыкант для музыкантов*).

А что же Ренборн, один из наиболее одаренных последователей Виза Джонса? В середине шестидесятых он поступил в Художественный Колледж (Kingston Art School), где учился в одной группе с Эриком Клэптоном, Джимми Пейджем, а какое-то время с ними училась и Сэнди Денни. Обучались там и другие будущие музыканты, которых в этом колледже было не меньше, чем художников. Ренборн вспоминал о том времени:

«Тогда же я приобрел первую настоящую гитару со стальными струнами (*steel-string guitar*), она стоила мне «пятерку» (5 фунтов) и была предметом восхищения. Это был Scarth, сделанный в Британии специально для танцевальной группы, и, подобно

гитарах фирмы Abbott & Aristone, имел дугообразную дека с круглым звуковым отверстием. Это придавало ей некоторые особенности: звук становился выше или ниже в зависимости от погоды, что можно было исправлять, вставляя палочку от леденца (*lollypop*) под шею. Такая особенность добавляла звуку немного мистики. Сейчас вы такого не увидите! Однако хорошие гитары со стальными струнами были редкостью, в их производстве лидировала компания Harmony and Levin».

Ренборн никогда не был равнодушен к гитарах и в своих интервью, статьях и очерках всегда с охотой повествует о них.

«За годы выступлений и записей у меня было немало количество гитар, которые, как мне кажется, были лучшими в мире. Несмотря на то, что вы их лелеете, бережете и заботитесь, гитары ломаются, их крадут или они просто изнашиваются. И только особенно стойкие и прочные выживают, заканчивая свой век вывешенными на стену».

Первые свои записи Ренборн сделал с уже упомянутым английским «скартчем». С ним музыкант связывает самые романтические времена в своей жизни, когда он жил на старом баркасе, прямо на реке, и по вечерам, глядя на воду, сочинял и пел песни, вроде «Down On The Barge» (Вниз по реке на баркасе) или традиционную «Lord Franklin». Несмотря на то, что дешевая гитара постоянно расстраивалась и требовала периодического ремонта, Ренборн записал с нею дебютный лонгплей, две пластинки с певицей Доррис Хендерсон (Dorris Henderson), а также совместный диск с Бертом Дженшем. С пятифунтовым «скартчем» Джон запечатлен на обложке своего первого сольного LP, как он позже написал, «в традиционной позе *folk-singer-on-the-rabbish-dump*» (буквально – «фолк-певец на свалке»).

В то время мечтой Ренборна было приобрести Gibson, такой же, какой был у Дэйви Грэма и с каким он изображен на обложках «Guitar Player» и «Foulk Roots, New Routes». Замечу, что приобрести подобную гитару было мечтой не только Ренборна.

«Требуется опытный глаз, чтобы определить потенциал инструмента, – учит Ренборн. – Есть множество хороших гитар, но перед тем, как их использовать, надо отдать их в руки опытному мастеру, чтобы он довел ее до совершенства»...

...В Andy's Guitar Centre and Workshops на Дэнмарк Стрит находятся мастерские по ремонту и настройке инструмента, доводке его до кондиции. Там работают квалифицированные мастера, приглашенные самим Энди Престоном. Один из них, Брайан Троул (Brian J. Troul), несмотря на молодость, уже стал специалистом по ремонту акустических гитар, с которыми возится всю жизнь и, кажется, знает все их тайны. К нему и его коллегам несут свои инструменты известные музыканты или просто любители. Брайан знает звучание каждой из сотен гитар, которые рядами стоят, лежат или висят под потолком, образуя причудливую палитру. На самом почетном месте, в специальной застекленной витрине – старый акустический Martin. Его стоимость запредельна – 14 тысяч фунтов!⁶⁷ Но бывают инструменты и подороже.

«И что же, покупают?» – спрашиваю.

«Еще как!» – отвечает Брайан.

В соответствии с пожеланиями и возможностями клиентов, он подбирает то, что необходимо, и можно не сомневаться, что это будет лучший выбор. Рабочее место мастера – нечто похожее на верстак, с полкой для инструментов, ящиками и ящичками для всевозможных запасных частей и приспособлений. Здесь аккуратно разложены разные напильники, отвертки, стамески, разной величины плоскогубцы и прочий инвентарь, мне неведомый. Брайан, кроме всего, еще и отличный музыкант. Когда надо, берет банджо, мандолину или гитару и играет все, что только можно сыграть на этих инструментах. Кажется, он владеет всеми техническими приемами и настройками, которые только существуют, знает почерк всех великих гитаристов и может повторить их приемы, а по вечерам играет в клубе, расположенном в подвале соседнего дома. Вне сомнения, пояись он на свет двадцатью годами раньше, мы, быть может, говорили бы сейчас о нем, как о герое Фолк-Возрождения.

В мастерской бывают известные музыканты, и даже производители гитар, которые прислушиваются к мнению мастеров. «Как-то ремонтирую банджо и слышу, как в соседней комнате кто-то играет на слайд-гитаре, – рассказывает Брайан. – Лысоватый, с седыми бакенбардами... Время идет, а он все играет да так, что не-

возможно работать. Кто такой? Потом узнаю – Питер Грин (Peter Green)!»⁶⁸

...Свой первый лонгплей – «There You Go» (Columbia, SX 6001) – Джон записал в 1964 году совместно с Доррис Хендерсон, на что его подвигли Ширли Коллинз и Дэйви Грэм. На роскошной обложке запечатлена темнокожая калифорнийская красавица, перед нею букет из красных гвоздик, бутылка красного вина и одухотворенный Джон со старым «скартчем».

Доррис приехала в Лондон в 1964 году из Лос-Анджелеса. Ее отец – католический священник, так что девушка была посвящена в таинства религиозного песнопения, прекрасно исполняла госпел и неплохо блюзы, знала многих черных музыкантов и дружила с Джоном Ли Хукером (John Lee Hooker). Ренборн познакомился с нею в кафе Roundhouse, том самом, где Сирил Дэвис и Алексис Корнер начинали продвижение блюза. Ренборн и Хендерсон нашли общий язык и вскоре выступали совместно в различных клубах, даже совершили несколько поездок по стране, после чего им предложили записать пластинку. Джон так охарактеризовал альбом:

«Эти мелодии представляют собой просто вокал и гитару, записанные живьем в полдень. Немного церковной музыки, немного блюза и, главное, – ковер-версии молодых, набирающих силу фолксингеров – Пола Саймона и Боба Дилана».

Знакомство с Дженшем повлияло на Ренборна не меньше, чем ошеломляющие опыты Грэма. В Берте он видел не недостижимого кумира, каким был Дэйви Грэм, а такого же, как и сам, гитариста, только-только начинающего карьеру. Дженш вдохновил Ренборна на запись сольной пластинки. Он сам тогда работал над дебютным альбомом, а после того, как Берт съехал от Билла Лидера, они вместе снимали квартиру. В 1965 году Нат Джозеф лично сделал записи нескольких треков, доверив остальные Питеру Этвуду (Peter Attwood) и Джимму Данкану (Jimmy Duncan), а вскоре появился и сам альбом (TRA 135), обложка которого резко контрастирует с идиллическим оформлением «There You Go». Ренборн вспоминал:

«Никогда не забуду, как подписывал свой первый контракт с Натом в 1965 году. Моя симпатичная подруга пошла со мной для удачи... А когда альбом вышел, это стало самым важным событи-

ем в моей жизни! Большой, не совсем обычный коричневый лонг-плей с моим изображением на лицевой стороне, в спортивных ботинках, с пятифунтовой гитарой и палочкой *lollypop*, поддерживающей “шею”, и мое имя справа, написанное большими буквами. Этот диск вывел меня на дорогу к известности и благосостоянию, пусть и не давал более двух процентов, установленных законом».

Как это бывает, в первый альбом вошли песни и баллады, уже не раз исполняемые перед клубной аудиторией. В нем, словно в зеркале, отражены самые разные влияния, которым был подвержен Ренборн первые двадцать лет своей жизни. Для музыкального историка, изучающего Фолк-Возрождение, пластинка Ренборна – важный источник, повествующий о стремлениях, течениях и направлениях, коими были охвачены молодые музыканты. Что только на них не влияло, какие только ветры не проносились тогда над Британией! Здесь и традиционные баллады, исполненные в стиле Дэйви Грэма, и блюзы, занесенные черными музыкантами из разных частей Америки, и обращение к Елизаветинской эпохе,⁶⁹ а следовательно, к классическому наследию, здесь и «Luisiana Blues» Мадди Уотерса с использованием боттлнека, и «белые» блюзы, сыгранные стилем *fingerpicking*... Ренборн представил баллады, сочиненные на баркасе и написанные во время поездок автостопом на юг Франции, есть в альбоме и посвящение школьным друзьям, с которыми еще не так давно Джон играл рок-н-ролл. В записи двух треков – «Blue Bones» и «Noah and Rabbit» – принимает участие Берт Дженш.

Архаика материала, желание молодого музыканта высказаться на разных языках, стремление охватить необъятное и покорить недостижимое, как ни странно, ему не навредили. Слушая пластинку, ты будто и впрямь находишься на дороге, в пути, и случайно встречаешь лениво голосующего путника с гитарой наперевес, у которого, конечно же, нет денег, но в благодарность за услугу он готов играть все, что только взбредет в голову. Если помните, Ренборн назвал позу, в которой запечатлен на обложке – «фолксингер на свалке». Действительно, Джон облокотился на полуобгоревший забор, очевидно ограждающий свалку, в чем убеждают его изношенные ботинки и одежда, и если присмотреться к гитаре, то в

сравнении с самим музыкантом, она выглядит еще ничего, и только палочка от леденца под «шеей», столь существенно влияющая на звук, выдает в ней пятифунтовый Scarth. Слушая первый диск Ренборна, трудно избавиться от впечатления, что именно здесь у полуобгоревшего забора он и был записан.⁷⁰ В этом слегка показном наитии заключена особенная обаятельность первой ренборнской сольной пластинки.

Winter is gone,
And the leaves are green.
Winter is gone,
And the leaves turn green.
Your innocent face,
So you never had seen.

Come on, my love,
And pay the world.
Come on, my love,
And pay the world.
You cheated me
But I wish you well.

Rope is bought,
And the bough is swung.
Rope is bought,
And the bough is swung.
An innocent man
This day will be hung.

Come on, my love,
And see me die.
Come on, my love,
And see me die.
See me dancing
Dance beneath the sky,
'Neath those gallows high
Come on and see me die.

Winter is gone,
And the leaves are green.
Winter is gone,
And the leaves turn green.
Your innocent face
So I wish I'd never had seen.⁷¹

Весь 1965 год Ренборн выступал в клубах, ездил по стране, участвовал в записи второго альбома Дженша, а годом позже записал с ним совместную пластинку «Bert and John». В том же 1966 году он осуществил еще одну мечту: сменил «скартч» на пятидесятифунтовый Гибсон, аналогичный тому, на котором играл Дэйви Грэм. Вероятно, крещение гитары произошло, когда Джон помогал записывать альбом Джулии Феликс «Changes» (1966, Fontana, TL5368). Он аккомпанировал певице почти на всех треках и вполне заслужил права быть вынесенным на титул, чего, увы, не случилось, и он остался в тени вместе с двумя другими асами фолка — Мартином Карти и Дэйвом Свобриком, аккомпанировавших Джулии лишь в одной песне.

Любопытно другое: Феликс исполняла хиты Боба Дилана, Доннована, Гордона Лайтфута (Gordon Lightfoot) и Фила Окса (Phil Ochs),⁷² и выпускник Художественного Колледжа не упустил случая продемонстрировать, как звучали бы эти хиты, владей их авторы гитарой столь же искусно, как аккомпаниатор Джулии.

И все же главным событием для Ренборна в 1966 году стало знакомство с Джекки МакШи.

...Будущая вокалистка the Pentangle родилась в декабре 1943 года в семье, где все страстно любили музыку. Благодаря отцу, Джекки и ее сестра обучились игре на фортепиано, но до серьезных намерений дело не доходило, потому что девочка была слишком стеснительной. Только в начале шестидесятых, когда в Джекки проснулась любовь к музыке, они с сестрой стали осваивать репертуар, состоявший из американских и английских баллад, и даже сочиняли собственные. Наконец, Джекки решилась выступить в одном из лондонских кафе, где тотчас попала в поле зрения Ренборна, и он нашел, что пение Джекки чем-то напоминает Ширли

Коллинз – те же точность и безупречность, тот же печальный холодок... Джону все еще не давал покоя «Folk Roots, New Routes».

«Кроме американского материала, – вспоминал Ренборн, – Джекки исполняла красивые версии британских традиционных песен, которые давали мне возможность разработать сопровождение, основанное на идеях Дэйви Грэма в его альбоме с Ширли Коллинз, а также на некоторых подходах, имеющихся в старинной музыке».

У Ренборна был контракт с Трансатлантиком на выпуск сольных альбомов, и он был связан обязательствами, но ничто не мешало привлечь Джекки. Так она появилась на пластинке «Another Monday» (TRA 149). Джекки спела три песни – «Lost Lover Blues», «Can't Keep From Crying» и «Nobody's Fault But Mine». Кроме нее, в записи участвовали и другие музыканты. В частности, в композиции «One For William» Дженнифер де Монтфорт-Джонс (Jennifer de Monteforte-Jones) соединяет старинный гобой со стилем *finger-picking*, что очень любопытно! Ренборн сыграл также инструментальную пьесу «Buffalo» из репертуара Дэйви Грэма, а композицию «Waltz» он сочинил под впечатлением одной из импровизаций Дэйви. В будущем «Waltz» будет предложена к репертуару Pentangle, но исполняться уже будет совсем по-другому.

В 1967 году Ренборн возобновил сотрудничество с Доррис Хендерсон, результатом чего стала пластинка «Watch the Stars» (Fontana, TL 5385). В ее записи участвовал басист Дэнни Томпсон, а сама Доррис, кроме того, что пела, играла на автоарфе. Для записи песни «It's Been A Long Time» Джон пригласил еще одного гитариста – Тима Уолкера (Tim Walker).

В 1968 году появились Pentangle, но сольная деятельность Ренборна не прекращалась. В том же году он издал пластинку с длинным названием: «Sir John Alot Of Merrie Englandes Musik Thyng & Ye Grene Knyghte». Ее записал на родном для Джона Трансатлантике штатный звукоинженер Джон Вуд. Гитаристу помогали Тэрри Кокс и Рэй Варлейт. Тэрри подыгрывал на пальчиковых цимбалах (*finger cymbals*), африканском барабане и гlockenspiel.⁷³ Рэй – на флейте. Этого оказалось достаточно, чтобы перенестись в средневековье, точнее, в то, что мы привыкли понимать под этой неведомой эпохой. Музыка «не отпускает» с первых

секунд сентиментальной «The Earle of Salisbury» английского классика Вильяма Бёрда до последних звуков динамичной «Seven Up».

...Джон Ренборн – одаренный музыкант, первоклассный аранжировщик, талантливый фолксингер, но его едва ли можно сравнить с Грэмом или Дженшем, которых справедливо причисляют к первопроходцам и даже к гениям. Джон всегда был вторым и добросовестно осваивал пласты, уже поднятые каким-то безумцем. Посмотрите, с каким почтением и отдачей он следует за Дэйви Грэмом! Ему нужен не только опыт Дэйви, не только репертуар, но и его форма, и образ жизни – гитара, аккомпанемент певице, странствия автостопом... Как и Грэм, он пускается в синтез разных культур, но Грэм это делал, повинаясь воле Всевышнего и позыву собственной души, а Ренборн – следуя за кумиром. Дженш тоже следовал за Грэмом, но для него это не было чем-то навязчивым, правильнее сказать, что он с ним лишь пересекся, после чего пошел своей дорогой, не оглядываясь. Синтез Грэма проистекал в течение одной пьесы, которая могла начаться индийской рагой, продолжиться шотландским песнопением или североафриканским мотивом и закончиться блюзом. Универсальность и всеохватность были в душе у Грэма, в его сердце, наконец, в крови, унаследованной от родителей. Ренборн творил отдельно, по частям, отчего разные стили и формы у него соседствуют, но не пересекаются. Детство и юность Ренборна были лишены драм. Он жил в центре столицы, едва ли не в самой красивой ее части, а война застала его грудным младенцем. Подростком Джон беззаботно учился игре на классической гитаре, а устав от наскучивших старинных пьес, переключался на рок-н-ролл. Но что не отнять у Ренборна, так это его безупречный вкус, чему он обязан, прежде всего, матери, игравшей ему пьесы Шумана, и все той же мадам Кремер. Это воспитание позволило пройти через самые разные искушения. Он мог пойти дорогой, которой пошли его сокурсники по колледжу – Клэптон и Пейдж, и даже дальше их, потому что Ренборн был прекрасно образован, не менее восприимчив, а гитарой владел едва ли хуже. Но шумной и звездной дороге поп-звезды, моде и успеху он предпочел следовать за Дэйви Грэмом, Визом Джонсом и Алексисом Корнером, а деньгам – дружбу с Бертом Дженшем, с которым

разделял скромное жилье, и у которого многому научился. Основные качества Ренборна – трудолюбие и ученичество. Он не был первым, но, будучи вторым, не позволял себе быть безоглядным и беспечным. Обратите внимание на то, сколько места и времени в его жизни занимают гитары. Какая пропасть с Дженшем, которого инструмент интересовал лишь постольку поскольку! Зато, в отличие от Дженша, у Ренборна не было срывов и сомнительных экспериментов. Его творения, пусть не столь масштабны и эпохальны, но всегда высокого качества. У идущего вторым меньше шансов оступить. Ренборн пользовался этим и, когда Дженш уставал или оказывался не в форме (речь о работе в Pentangle), брал инициативу. У Дженша могли соседствовать вещи несовместимые, о чем свидетельствует «Nicola». У Ренборна такого не было. Все его работы ровные, выверенные и даже просчитанные... За исключением самого первого альбома.

Когда в 1968 году, будучи в составе Pentangle, он принялся записывать «Sir John Alot of...», то решил рискнуть и сыграть простые старинные пьесы, которыми был обучен в юности. И их звучание оказалось новым, потому что обычно классические произведения исполнялись на нейлоновых струнах, и техника игры тоже была академической. Ренборн представил версию Бёрда «The Earle of Salisbury» и несколько других подобных пьес, сыграв их на гитаре со стальными струнами стилем fingerpicking. И старинные мелодии ожили! Они зазвучали свежо и звонко, а осторожное подключение флейты, цымбал и гlockenspiel их преобразили...

В те же годы на академической сцене Европы с успехом выступал молодой британский лютнист и гитарист Гай Роберт (Guy Robert). Он был участником и победителем международных конкурсов, издавал пластинки, его часто крутили на радио и не исключено, что Ренборн его слышал. Гай Роберт – виртуоз и безупречный исполнитель. Роберт Баллар, Франческо да Милано, Сильвио-Леопольд Вэйс, Вильям Бёрд, Иоган Себастьян Бах – далеко не полный перечень его репертуара. Нейлоновые струны Гая обволакивают и уносят в облака, ввысь...

Но бесхитростные интерпретации Ренборна из «Sir John Alot of...» мне ближе, слушать их интереснее. Они уносят не ввысь, а

вглубь и дают более ощутимые представления о времени. В его не-
безупречной технике, в щипках и царапании – больше жизни!

В упомянутый альбом Ренборн включил и несколько блюзов – «Forty-Eight», «Sweet Potato» и «Transfusion» Берта Ллойда, переделанный в рок-н-ролл. И что же? Классическое наследство, окаймленное фолком и современными ритмами, слушается захватывающе. Точку в этом альбоме ставит по-восточному исполненная (в духе все того же Грэма) композиция «Seven Up», которую Ренборн сыграл в паре с Тэрри Коксом.

Опыты «Sir John Alot of...» увлекли Ренборна. Возможно, участие в Pentangle не позволяло ему реализоваться в полную силу, может, академическая тема не занимала остальных участников группы, а может, Ренборн был связан обязательствами с Трансатлантиком и ему приходилось выполнять условия контракта, во всяком случае, очередной «сольный» LP – «The Lady and the Unicorn», изданный в 1970 году, стал очевидным продолжением предыдущего «средневекового» опыта. Слово «сольный» заключено в кавычки, потому что на этот раз Ренборн привлек сразу шестерых музыкантов. Кроме Тэрри Кокса и Рэя Варлейта, это альтист Дон Харпер (Don Harper), флейтист Тони Робертс (Tony Roberts), Лен Никольсон (Len Nicholson), играющий на концертине, и Дэйв Свобрик, уже известный фолк-скрипач. Столь искусные музыканты с их отношением к классике не оставили даже намека на девственную чистоту и хрупкость предыдущего альбома, где гlockenspiel играл роль не многим меньшую, чем гитара. «The Lady and the Unicorn» – зрелая, безупречная и профессиональная работа, способная украсить самую изысканную коллекцию старинной музыки. Жемчужина творчества Ренборна – инструментальная композиция, состоящая из аранжировок мелодии шестнадцатого века «Westron Wynde» и столь же старинных баллад «My Johnny Was A Shoemaker» и «Scarborough Fair».

В этих умеренных экспериментах по погружению в далекое прошлое трудно узнать фолксингера, всего пять лет назад обитавшего на баркасе и для лучшего звучания вставлявшего палочку от леденца под «шею» своей дешевой старой гитаре. Но ведь и время требовало перемен, и успехи не позволяли им противиться... Спустя год, Ренборн на высокой ноте завершил многолетнее сотрудни-

чество с Натом Джозефом и Трансатлантиком, собрав нескольких друзей, включая Доррис Хендерсон, и записав отличный блюзовый альбом «Faro Annie» (TRA 247).

После распада Pentangle у него регулярно выходили пластинки, как сольные, так и в сочетаниях с разными музыкантами. Он и по сей день выступает перед аудиторией и продолжает впечатлять.

Go and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where all past years are,
Or who cleft the Devil's foot;
Teach me to hear mermaids singing,
Or to keep off envy's stinging,
And find
What wind
Serves to advance an honest mind.

If thou be'st born to strange sights,
Things invisible to see,
Ride ten thousand days and nights
Till Age snow white hairs on thee;
Thou, when thou return'st, wilt tell me
All strange wonders that befell thee,
And swear
No where
Lives a woman true and fair.

If thou find'st one, let me know;
Such a pilgrimage were sweet.
Yet do not; I would not go,
Though at next door we might meet.
Though she were true when you met her,
And last till you write your letter,
Yet she
Will be
False, ere I come, to two or three.⁷⁴

глава четвертая

МАРТИН КАРТИ

В исполняемых песнях Карти придает словам решающее значение, его фразеология продиктована единственно верным и разумным способом: значимостью слов и никогда ритмом гитары.

Ян Кемпбелл

Во всех справочниках, энциклопедиях, квалифицированных статьях и авторитетных очерках Мартин Карти безоговорочно признается одним из отцов Фолк-Возрождения. Он – не просто классный музыкант, в совершенстве владеющий самыми разными стилями и настройками (Дэйви Грэм считал его настройку – CGCDGA – самой оригинальной), не только отличный певец и редкостный аранжировщик, но и собиратель фольклора, его подвижник. Это качество помогало Мартину вытаскивать на свет Божий полузабытые мелодии и, казалось, навсегда исчезнувшие гармонии. Бережно и старательно аранжируя традиционные песни, Карти добивался того, что каждая его работа освящена некой изначальной Правдой, отчего исполненные им песни и баллады являются еще и документами разных эпох. Образно говоря, Карти принадлежит к наиболее умелым и талантливым виночерпиям из бездонных запасов английского фольклора.

Мартин Карти родился 21 мая 1940 года, в городке Хэтфилд, графство Хетфордшир, чуть севернее Лондона. Он был на полгода

старше Дэйви Грэма и на целых три – Берта Дженша, обстоятельство для стремительного времени немаловажное. Скиффл и Лонни Донеган обрушились на голову Мартина, когда тот был уже вполне сформировавшимся: после школы он работал помощником менеджеров в различных театральных компаниях. Энергия и ритмы скиффл пробудили в Мартине любопытство к песням, которые он слышал в детстве от матери и обрывки которых все время мелькали в его памяти, становясь тем осязаемее, чем старше он становился.

Его мать была активной участницей Фолк-Возрождения двадцатых-тридцатых годов. Она часто ездила в местечко под названием Thracksted в графстве Эссекс, где жил Густав Холст (Gustav Holst).⁷⁵ Там еще в 1911 году местный священник начал возрождать *Morris dancing* – легендарный религиозный танец. В этой деревне еще жили старики, которые помнили этот танец, сочетающий признаки шествия и пляски с мечами. *Morris dancing* исполнялся в первую неделю после Пятидесятницы⁷⁶ двумя группами мужчин по трое в каждой; исполнители были в белых нарядных одеждах, в руках держали уже не мечи, а палки или белые платки, а к ногам, ниже колен, привязывались колокольчики. Две группы становились друг против друга, совершая всевозможные ритуальные действия, под сопровождение игры на пайп-энд-тэйборе.⁷⁷ Можно только представить, как в Мартине с возрастом воскрешались рассказы матери.

В конце пятидесятых Карти стал посещать клуб Princess Louise, где слушал Ювина МакКолла, Пегги Сигер, Берта Ллойда, Алана Ломакса... Он вспоминал, как однажды Ювину МакКоллу подыгрывал индийский гитарист Фитзрой Коулмен (Fitzroy Coleman). Это было нечто неожиданное, необычное и непростое. Карти тогда решил, что будет двигаться в этом направлении, и понял, что уже не сможет играть скиффл или рок-н-ролл. Вскоре его потрясла новая встреча: он услышал блюзы в исполнении Бига Билла Брунзи⁷⁸ и влюбился в его музыку. Карти перенял у Брунзи все аккорды, выучил все, что только слышал от него. А потом он попал под влияние Элизабет Коттен и ее песни «Freight Train»...

Мы уже упоминали это имя в связи с влиянием Коттен на Ренборна, но судьба этой удивительной женщины, прожившей без малого век, заслуживает того, чтобы на ней остановиться.

Точная дата рождения Элизабет Коттен не известна. Чаще всего упоминаются 1893 и 1895 годы. Некоторые источники называют 1897 год, что маловероятно. Точно известно, что родилась темнокожая девочка в городе Чепель Хилл (Chapel Hill), штат Северная Каролина, и что она была четвертым ребенком в семье. Отец работал чернорабочим на руднике, а мать совмещала работу повара и акушерки. Известно также, что в восемь лет Либба (таким было прозвище Коттен), научилась играть на банджо, а спустя два или три года – еще и на гитаре. Как только старший брат ушел из дома, девочка забиралась под кровать, извлекала его гитару и, пока брат отсутствовал, училась на ней играть. Но как же она играла! Дело в том, что Либба была левшой, а переставлять струны на тайно заимствованной гитаре не могла. Проще было осваивать инструмент, играя на нем вверх-тормашками (*upside-down*). Таким образом, Либба придумывала на ходу аккорды и собственный стиль. Это, во-первых. Во-вторых, девочка уже несколько лет играла на банджо, используя плектры, и когда она взялась за гитару, то, не задумываясь, перенесла на нее технику игры на банджо. Так что можно не только предполагать, но и утверждать, что стилем *fingerpicking* играли на гитаре еще в 1905 году! (*Спустя полвека этот стиль получит название «Cotten-picking»*). В двенадцать лет Либба сумела заработать на собственную гитару, и против этой покупки никто из семейства не возражал, так как девочка была явно одаренной. Но, приобретя свою гитару, она не изменила способ игры вверх-тормашками! Да и зачем его менять, когда все и так получается? Еще одно чудо состояло в том, что Элизабет сочиняла песни. И эти песни затем пели всем семейством, устраивая импровизированные концерты для друзей и соседей.

Но в начале XX века профессиональная музыкальная карьера для темнокожей девочки было делом немыслимым. Как только Элизабет исполнилось пятнадцать, она вышла замуж и вскоре родила ребенка. Музыкальные увлечения Либбы уступили место заботе о дочери. Более чем на четверть века гитара и банджо были, если и не забыты, то отставлены в сторону, и, скорее всего, мы бы

никогда не узнали имени Коттен, не услышали бы ее песен, если бы не поразительный случай, свидетельствующий о присутствии в нашей жизни Бога не меньше, чем чудо с воскресением Лазаря.

Прошли годы, десятилетия, и когда Элизабет Коттен было уже за сорок, она перебралась из своего городка в Вашингтон, чтобы помогать дочери ухаживать за внуками. Там же Либба устроилась на работу в большой универмаг. Однажды ей на глаза попала заплаканная девочка, лет пяти, потерявшаяся в огромном магазине. В еще большем отчаянии была мать девочки – Руфь Сигер (Ruth Seeger). Это значит, что потерявшимся ребенком оказалась не кто-нибудь, а Пегги Сигер – дочь известного музыковеда Чарльза Сигера (Charles Seeger), младшая сестра Пита и Майка Сигеров, в будущем знаменитая фолк-певица и жена Ювина МакКолла!..

Руфь и Элизабет подружились, и вскоре отец музыкального семейства, узнав о количестве внуков у Коттен (пятеро!), предложил ей подрабатывать в своем доме. Это было в 1940 году. Старший сын Чарльза – Пит – уже был к этому времени известным исполнителем народных и социальных песен. Но ни он, ни его отец-музыковед, ни кто-либо другой из семейства Сигеров не подозревали, какая чудесная женщина приходит к ним по выходным, чтобы постирать, погладить, испечь хлеб или просто посидеть с детьми – Пегги, Майком и еще двумя их сестрами.

Однажды Майк, в то время обучавшийся игре на гитаре, решил поиграть на кухне, где как раз трудилась Либба. Между делом она сказала, что может показать начинающему гитаристу, как надо правильно играть. Подросток безропотно передал гитару, и Коттен, перевернув ее вверх-тормашками, сыграла несколько мелодий, приведя мальчишку в шок. Вскоре собралось все семейство. Затаив дыхание и оставив прочие дела, Сигеры слушали песню «Freight Train» (Товарный поезд), сочиненную Элизабет еще в 1903 году!

Chorus:

Freight train, Freight train, run so fast
Freight train, Freight train, run so fast
Please don't tell what train I'm on
They won't know what route I've gone

When I am dead and in my grave
No more good times here I crave
Place the stones at my head and feet
Tell them all that I've gone to sleep.

Chorus.

When I die, Lorde, bury me deep
Way down on old Chestnut street
So I can hear old Number 9
As she comes rolling by.

Chorus.

When I die, Lorde, bury me deep
Way down on old Chestnut street
Place the stones at my head and feet
Tell them all that I've gone to sleep.⁷⁹

Chorus.

Слухи о невероятной blueswomen, бывающей в доме у Сигеров, распространились довольно скоро, и в гости к Чарльзу и Руфи стали наведываться специалисты. Один из них, – музыкант, писатель и редактор Эд Бадекс (Ed Badeaux), посетивший дом Сигеров осенью 1953 года, впоследствии так описывал встречу с Коттен:

«Пробыв в гостях целый день, мы встретили там Либбу, и эта встреча с лихвой подтвердила сложившуюся ее репутацию. Маленькая, изящная, с огромным и естественным благородством, она спокойно и ловко играла на гитаре весьма запутанным двухпальцевым стилем *fingerpicking*. Она отличалась от многих гитаристов-левшей, которые овладевая инструментом, меняли порядок струн, выстраивая их наоборот. Либба этого не делала. Она брала лады правой рукой, а струны перебирала большим и указательным пальцами левой. То обстоятельство, что она не перестраивала гитару означало, что большим пальцем Либба играла основную мелодию, в то время как ногтем мизинца извлекала довольно резкие звуки на басовых струнах».⁸⁰

Когда Майк подрос, стал профессиональным музыкантом и выступал на сценах Америки, то решил записать Элизабет и издать пластинку, понимая, что имеет дело с явлением уникальным. В конце 1957 года они организовали запись прямо на дому у Элизабет Коттен, и после нескольких сессий материал для альбома был готов.

Майк Сигер вспоминал, что Либба в это время была целиком занята воспитанием внуков и едва согласилась на запись. Сессии проводились вечерами, после того, как дети укладывались спать, поэтому Элизабет пела как можно тише, так чтобы песни служили еще и колыбельными. Она сидела на краю кровати, в то время как Майк держал микрофон. Согласитесь, сама обстановка, в какой был записан альбом, необычна и, скорее всего, беспрецедентна. За время сессий Коттен использовала несколько гитар. В доме у нее был только *Silverstone* с *f*-образными отверстиями, но Майк принес классическую испанскую гитару с нейлоновыми струнами, свой любимый *Мартин D-28* и, кроме того, пятиструнный банджо, на котором были записаны две песни. Таким образом, одна из самых популярных и влиятельных песен пятидесятых – «Freight Train» – была сочинена еще в 1903 году десятилетним ребенком Лизой Коттен и, спустя более полувека, записана в спальне, в присутствии ее мирно дремлющих внуков...⁸¹

В 1958 году шестидесятитрехлетняя исполнительница отметила свой дебют на профессиональной сцене полноценным лонгпле-ем «Folksongs & Instrumentals», встреченным с восторгом по обеим сторонам Атлантики. Мало того, что Элизабет выступила во многих американских штатах. Успех необычной блюзовой исполнительницы оказался столь ошеломляющим, что были организованы ее выступления в Англии, где Коттен, наряду с блюзовыми гитаристами из Чикаго, оказала огромное влияние на целое поколение гитаристов.

Она активно выступала вплоть до начала семидесятых, получила множество самых высоких и престижных наград, включая Грэмми, и в июне 1987 года тихо скончалась в городе Сиракузы, штат Нью-Йорк. Ее банджо и гитара помещены в музей (*Smithsonian Institution*), а сама Элизабет Коттен вошла в символический список семидесяти пяти наиболее влиятельных женщин афро-

американского происхождения! Спустя два года после ее смерти, Smithsonian/Folkways переиздал на CD знаменитый альбом 1958 года с сопроводительными текстами Майка Сигера.

...Когда я впервые услышал Коттен, то испытал сразу несколько потрясений. Во-первых, поразила безупречная техника, чего я не ожидал от шестидесятилетней женщины. Первая же инструментальная пьеса – «Wilson Rag» – не только поколебала мои представления о женщинах-гитаристках, но в корне изменили их. Во-вторых, я был потрясен голосом. Да, я знал, что поет бабушка, сидящая на краю кровати, в которой спят ее внуки, но в этом ни на что не похожем песнопении я отчетливо слышал (и слышу сейчас!) интонации десятилетней девочки. Так могут петь только дети, для которых не важны точность и следование ритму аккомпанемента. Голос Коттен был как бы сам по себе, отчего создавалось впечатление, будто ей подыгрывает некий высококлассный гитарист, идущий на уступки своеобразному и на первый взгляд неумелому пению ребенка, который по-иному слышит, видит и чувствует. Можно только представить, что испытывали свидетели выступлений Элизабет Коттен, видя перед собой крохотную темнокожую бабушку, с благородной (у нас бы сказали – интеллигентной) внешностью и столь же обаятельным голосом, переполненным детскими интонациями! Наконец, еще одно потрясение – теплота и душевность, до сих пор мною неслыханные. Так, вероятно, пела бы и моя бабушка, умей она петь и играть на гитаре... Еще и еще раз убеждаешься, что техническое совершенство – ничто, если нет в нем души. В простеньких инструментальных пьесах Коттен столько картин, столько живописных полотен, сколько, быть может, нет и во всех книгах, повествующих о жизни черных в Америке. Коттен рассказывает несравненно больше, так как передает нам чувства и эмоции, переполнявшие ее саму, все ее семейство, соседей, предков... Все они, через эту хрупкую женщину, которой Господь дал долгую и счастливую жизнь, донесли до нас свои страдания, мечты и радости...

«Я купил ее пластинку и всю досконально изучил, – вспоминал Мартин. – Разобравшись, благодаря примечаниям, как надо на-

страивать гитару для исполнения каждой вещи, я затем разгадывал, что именно и как она играла, и вскоре мог играть весь альбом. Две песни она играла на банджо, так что я бросился и купил банджо и подобрал на нем эти мелодии».

Коттен использовала для каждой песни особенную настройку, что поразило не только Карти, но и Ренборна, и других гитаристов. Мне неизвестно, видели ли они, как именно играет Элизабет, или только слышали? Ведь едва ли кто-нибудь из них смог бы повторить технику *«upside-down»*. Что еще могло подкупить, так это то, что Коттен играла переборами, почти не используя ритм. Таким образом, она не просто подыгрывала себе, она – играла, возведя гитару до уровня полноценного, а не вспомогательного (при голосе) инструмента. В этом она была впереди остальных черных и белых блюзменов своего времени. Не забудем, что свои песни Коттен сочиняла и исполняла тогда, когда Биг Билл Брунзи еще не знал, что такое гитара, а Роберт Джонсон еще даже не родился! Вот почему можно смело утверждать, что герои Фолк-Возрождения – от Дэйви Грэма, Берта Дженша и Мартина Карти до американцев Джона Фэхея (John Fahey) и Лео Котке (Leo Kottke) – пошли дорогой, на которую когда-то вступила девочка из провинциального городка в Северной Каролине...

Вернемся в Англию. Если учителем Карти-гитариста стала Коттен, то его учителями пения были шотландские и ирландские певцы, в частности, старый рыбак из Норфолка – Сэм Лернер (Sam Lerner). Карти впервые услышал его в клубе Ballads and Blues, и вот как он об этом вспоминал:

«Восьмидесятилетний, он буквально наэлектризовывал слушателей. Он пел, наслаждался собой и буквально сражал наповал каждого. Ювин МакКолл полностью пожертвовал собой ради продвижения Сэма Лернера, и это было блестяще!

...Ювин дал ему аудиторию, организовал программу и затем преподнес, как нечто, что “добьет” всех нас к концу ночи, – версию песни “Henry Martin”, со сверхстранной мелодией. Теперь мне нравится эта фантастическая мелодия, но в тот момент я подумал, что Сэм Лернер нарушает простейшие правила построения, которые я считал незыблемыми; этот старик

пел с такой искренностью, осуждая пирата, топящего морское судно! Это ошарашивало, и я ушел с круглыми глазами, переполненный этим стариком. Я не верил, что вообще когда-либо буду способен на что-то после увиденного.

Потом я посещал одно местечко, называвшееся the Troubadour, и однажды увидел парня, борющегося с чем-то, наподобие осьминога, зажатого у него между колен. Это был Шеймус Эннис, игравший на иллианпайпах.⁸² Я был просто поражен, поскольку этот парень извлекал звуки сидя, и не дуновением, а при помощи рук. Его локоть делал все: и брал аккорды, и бог знает, что еще. Потом он... засвистел, потом запел и, в конце концов, стал рассказывать какую-то историю... Это было самое фантастическое пение, которое я когда-либо слышал, он захватывал полностью.

А потом была встреча с Джинни Робертсон, обладательницей властного вокала, который буквально хватает за шиворот... Моя жизнь уже не была прежней».

История «прихода» Мартина Карти к фолку, рассказанная им самим, типичная и дает представление о формировании в конце пятидесятих целого слоя музыкантов, чьи имена связаны с Фолк-Возрождением. Примерно то же было у Дэйви Грэма, Виза Джонса, Берта Дженша, Джона Ренборна и у многих других, менее известных, но обратите внимание, какую роль в судьбе каждого сыграло детство. Ветхое пианино, пятифунтовая гитара, старинные песни в исполнении матери или бабушки, отцовские пластинки на 78 оборотов и допотопный дедовский граммофон, полузабытые имена, почти стершиеся из памяти лица... Все это, казалось, отжившее, ушедшее в никуда, вдруг воскрешается в памяти, затем заполняет душу, проникает в сердце и уже там остается на всю жизнь, потому что связано с самыми светлыми днями жизни. И тогда воскресшие предметы, события и лица из далекого детства обретают живую плоть в песнях, балладах, танцах, мелодиях, которые музыкант дарит нам, а это — уже новое событие, пробуждающее к жизни наши собственные воспоминания, и уже воскрешаются другие предметы, иные имена, иные мелодии — и так бесконечно... И еще, посмотрите, какое важное место в жизни музыкан-

тов Фолк-Возрождения занимает ученичество, какую охоту они ведут за всем новым и непознанным, какая в них страсть овладеть навыками, приемами и стилями, в какой высокий ранг возведен ими учитель и с каким почтением и трепетом говорят они о стариках! Вот верное свидетельство великой эпохи...

...В конце пятидесятых Мартин Карти присоединился к ансамблю the Thamesiders Four, куда также входили Ред Салливан (Red Sullivan), Марлон Грэй и Пит Мэйнард. В главе о Дэйви Грэме мы уже упоминали об этом ансамбле и о том, что в 1963 году вышла пластинка (EP) «From a London Hootenanny», на одной стороне которой были записаны Thamesiders Four, на другой – Дэйви Грэм. В составе квартета Карти выступал целых три года, пока его мастерство не возросло настолько, что он смог работать самостоятельно. Мартин стал штатным фолксингером (резидентом) в лондонском клубе the Troubadour и тогда же записал свои первые четыре песни для Tema Records. Однако эти записи были утеряны где-то между студией звукозаписи и фабрикой по производству пластинок. Примерно в то же время произошли события, упоминаемые в каждом очерке о Мартине Карти.

Боб Дилан, находившийся в Лондоне зимой 1962 года, услышал игру Карти в одном из фолк-клубов и был настолько потрясен, что не только завел с ним знакомство, но и позаимствовал кое-что из техники и даже внес коррективы в свое творчество. Особенно был очарован Дилан шотландской балладой «Lord Franklin». Вернувшись в Америку, он записал второй альбом «The Freewheelin'», с которого началась его всемирная слава. «Lord Franklin», с ее сложными переборами и драматическим вокалом, была переделана в простой ритмичный городской блюз «Bob Dylan's Dream», а имя Мартина Карти упомянуто в примечаниях.

«В свое первое посещение Лондона Боб совсем не устраивал выступлений, – вспоминает Карти. – Он приехал участвовать в телевизионной драме “Madhouse on Castle Street”. Помню, он подошел со словами: “Хочу, чтобы ты кое-что послушал”, – и начал играть. Когда Дилан добрался до строчки “She once was a true love of mine...”,⁸³ он взял аккорд, который я довольно часто использо-

вал, и разразился смехом: “Я не могу это сделать!” Он никогда больше не играл для меня».

Немного позже произошла встреча с еще одним американцем – Полом Саймоном.

Он и Арт Гарфанкел прибыли в Лондон после не совсем удачного дебютного альбома «Wednesday Morning, 3 A.M.» Во все том же клубе the Troubadour Саймон услышал версию Карти «Scarborough Fair». Пол добился встречи с британским музыкантом, и тот показал ему технику, настройку и аккорды. Вернувшись в США, Саймон и Гарфанкел записали вторую пластинку с главной балладой «Scarborough Fair», строкой из которой, – «Parsely, sage, rosemary and thyme», – был назван альбом. Если учесть разительное качественное отличие этого альбома от дебютного, то можно утверждать, что с баллады «Scarborough Fair» началась блистательная карьера американского дуэта. Когда же пластинка дошла до Лондона, Мартин Карти был страшно удивлен... Нет, не от того, что услышал «Scarborough Fair», а когда прочитал, что авторство старинной английской баллады принадлежит Саймону и Гарфанкелу. В свое время удивилась и вся лондонская публика.

«Примерно двадцатью пятью годами позже я читал интервью, где Саймон говорил о своем пребывании в Лондоне, о музыкантах, которых он встретил, и о том, чему он научился у Дэйви Грэма, Берта Дженша и у меня, – вспоминает Мартин Карти. – Я тогда подумал: “О’кей! Немного поздноват, Пол, но лучше поздно, чем никогда”. Это не была моя песня. Но я чувствовал себя оскорбленным, потому что он присвоил то, что делал я, без моего на то разрешения.»

Много лет спустя, в 2000 году, Саймон все же признал вину. Приехав в Лондон, он публично извинился перед Мартином Карти и даже спел с ним эту балладу, так что история закончилась как нельзя лучше. Добавим, что Карти оскорбило не столько то, что Саймон и Гарфанкел записали «Scarborough Fair» (ее пели многие), сколько то, что они присвоили его версию – технику и приемы. И ко всему прочему поставили свои имена, как авторы, что вообще считалось наиболее позорным, а в данном случае еще и смехотворным: в Англии всем известно, сколько веков балладе.

И все же, если вы услышите версию «Scarborough Fair» Мартина Карти, вы простите Саймона, и никогда не будете ставить ему в вину столь бесцеремонное заимствование.

Саймон и Гарфанкел самозабвенно поют сладкую песню, медленно и нежно вышептывают слова, окутывают их туманом саймоновской гитары и подслащивают клавесином, в то время как новые куплеты наплывают на еще незаконченные. Так во время долгожданного отпуска безобидные волны теплого южного моря накатывают на уставшее тело. Старинная мелодия льется безостановочно, без помех и тревог, слышно, что поют люди беззаботные и не обремененные, находящиеся на пути к успеху...

Но послушайте «Scarborough Fair» в исполнении Мартина Карти. Сколько в ней грусти и тоски, сколько жизни! Карти видел оригинальный текст, а значит, – знал о существовании многозначительного вопросительного знака в конце первой строки. Он учитывал и то, что Скарборо расположен на Северо-Западном побережье, омываемом северным морем, а значит, гитара не может быть только слащавым аккомпанементом, ее звучание не должно окатывать теплыми морскими волнами. В отличие от изменившей героини, гитара – подруга верная и страдает вместе с голосом.

...Скарборо – небольшой город на Северо-Западном побережье Британии, основанный в средние века викингами. Удобным расположением и тем, что летом здесь устанавливается устойчивая погода, город привлекал морских торговцев со всего побережья и даже с континента, так что ярмарка здесь действительно когда-то была. Но исследователи, отдавшие изучению знаменитой баллады не один год, считают, что слова из версии профессора Чайлда, которые мастерски аранжировал Карти, были написаны на очень древнюю мелодию. Она была известна под названием «The Elfin Knight» и происходила от самого раннего варианта этой песни-загадки, случайно обнаруженного в переплете книги, изданной в Эдинбурге в 1673 году! Слова, которые пел Карти, близки к тем, что были записаны в прибрежном городке Витби, неподалеку от Скарборо во второй половине XIX века. Считалось, что травы – петрушка, шалфей, розмарин и тмин – снимали чары с дьявольских сил. Исследователи отмечают, что эту песню когда-то исполняли

дети во время игр, что свидетельствует о ее древности, так как многие детские игры – пережитки старых ритуалов. А Скарборо появился в тексте не случайно. Этот городок был издревле знаменит не ярмаркой, а уличным правосудием: воров, насильников и прочих преступников здесь судили ровно столько времени, сколько уходило на то, чтобы дотащить их до первого дерева, отчего в английском языке до сих пор существует выражение «scarborough warning», означающее – «без всякого предупреждения». Исследователи подозревают, что «лирический герой» этой баллады пытался такими намеками образумить ушедшую возлюбленную и вернуть в свое лоно. Саймон и Гарфанкел об этом не знали, иначе бы не пели балладу столь сладко.

Are you going to Scarborough Fair?
Parsley, sage, rosemary and thyme
Remember me to one who lives there
For once she was a true love of mine

Have her make me a cambric shirt
Parsley, sage, rosemary and thyme
Without no seam nor fine needle work
And then she'll be a true love of mine

Tell her to weave it in a sycamore wood lane
Parsley, sage, rosemary and thyme
And gather it all with a basket of flowers
And then she'll be a true love of mine

Have her wash it in yonder dry well
Parsley, sage, rosemary and thyme
where water ne'er sprung nor drop of rain fell
And then she'll be a true love of mine

Have her find me an acre of land
Parsley, sage, rosemary and thyme
Between the sea foam and over the sand
And then she'll be a true love of mine

Plow the land with the horn of a lamb
Parsley, sage, rosemary and thyme
Then sow some seeds from north of the dam
And then she'll be a true love of mine

Tell her to reap it with a sickle of leather
Parsley, sage, rosemary and thyme
And gather it all in a bunch of heather
And then she'll be a true love of mine

If she tells me she can't, I'll reply
Parsley, sage, rosemary and thyme
Let me know that at least she will try
And then she'll be a true love of mine

Love imposes impossible tasks
Parsley, sage, rosemary and thyme
Though not more than any heart asks
And I must know she's a true love of mine

Dear, when thou has finished thy task
Parsley, sage, rosemary and thyme
Come to me, my hand for to ask
For thou then art a true love of mine.⁸⁴

В 1965 году Мартин Карти записал свой первый альбом (Fontana, TL 5269). В него вошли старинные баллады и песни, включая «Скарбуружскую Ярмарку», аранжированные музыкантом. Несколько песен относятся еще к XV и XVI векам...

Карти был одним из немногих фолксингеров, кто обращался непосредственно к первоисточникам, выискивая самые ранние транскрипции баллад и песен. Он искал их в частных собраниях, у известных собирателей, например, в записных книжках Перси Грангера (Persy Granger). Карти находил фрагменты произведений и «досочинял» их, отчего его версии всегда оказывались оригинальными и неподражаемыми. Музыкант часто посещал библиотеку Воэна Вильямса в Доме Сесила Шарпа, куда передавались наиболее ценные частные собрания народных песен и баллад после смерти их владельцев. Сам Карти к подобным заимствованиям от-

носился весьма щепетильно, и его альбомы всегда сопровождают подробные комментарии к той или иной песне: история, авторство и даже краткое содержание. Кроме старинных песен и баллад, он включил в свой первый альбом балладу Ювина МакКолла и Пегги Сигер «Springhill Mine Disaster». В записи нескольких треков принял участие тогда еще молодой музыкант из Ian Campbell Folk Group – Дэйв Свобрик, а сам Кемпбелл написал комментарий к изданию, назвав Мартина Карти одной из главных фигур Фолк-Возрождения.

«В песнях, что поет Карти, – отметил Ян Кемпбелл, – он придает словам определяющую важность, его фразеология продиктована единственно верным и разумным способом – значимостью слов и никогда ритмом гитары».

Это было справедливо, потому что из гитаристов Фолк-Возрождения Мартин Карти глубже всех проник в суть британской народной песни. Он не синтезировал разные культуры, как Дэйви Грэм, не извлекал немислимые звуки и не поражал техникой, подобно Дженшу, не пытался совместить эпохи, как это делал Ренборн. Карти не исполнял блюзы, не соперничал с черными музыкантами, не «шел в ногу со временем» и вообще не «эксплуатировал» народное наследие. В его творчестве нет ни Индии, ни Америки, ни Востока, ни Запада, ни Севера, ни Юга... Есть только Old England. Трудно поверить, что этот музыкант несколько лет играл скиффл и шел за Лонни Донеганом. Пение и манера игры Карти совершенно лишены аффектации, в чем он следует завету древних – *ars est celare artem* (истинное искусство – это умение скрыть искусство. Лат.)

В тоже время, Карти – из тех немногих фолксингеров, кто способен в одиночку, без аккомпанемента, одним только голосом держать в полной тишине и напряжении переполненный зал. Помните, как он рассказывал о восьмидесятилетнем рыбаке из Норфолка, исполнявшем балладу: «...Этот старик пел с такой искренностью, осуждая пирата, топящего морское судно!»

Когда Мартин поет баллады и повествует о событиях давно минувших, как правило, трагических, он настолько погружен в эти события, что голос выдает в нем их свидетеля и участника. Голос Карти словно подернут пеленой, дымкой, туманом, он будто исхо-

дит из бездонного колодца времени. Исполнение им старинных песен напоминает полустершиеся фрески Джотто. Звучание Мартина Карти – тусклое. И эти озвученные сумерки – лучшее и высшее из всего, чем только можно выразить время. Грэма или Дженша пропустить мимо ушей невозможно, если только у вас есть понятие о музыке и звуке. Чтобы не проморгать Мартина Карти, требуется нечто большее. Нужны представления о времени, чувство гармонии и безупречный вкус. Несомненно, этими качествами обладает Дилан, и однажды, проходя мимо одного из лондонских кафе, он услышал голос Мартина Карти и не остался прежним, как не остался прежним и сам Мартин, услышав Элизабет Коттен, Джинни Робертсон, Сэма Лернера и Шеймуса Энниса.

Баллада «The Trees They Do Grow High», исполненная Карти, не даст вам того представления об Англии XVI века, какое можно составить после хорошего кинофильма, но она предоставит нечто большее – ощущение Старой Англии. А мироощущение, если только вы дорожите душой, ценнее мировоззрения, потому что ближе к Началу. Представление мы составляем сами, а ощущение приходит извне. Дьяволом ли, Богом, но оно дается помимо нас, непроизвольно. Пол Саймон был соблазнен гармонией «Scarborouhg Fair», но вместо нее он мог бы взять балладу «The Queen Of Hearts», или «The Wind That Shakes The Barley», или какую-нибудь другую, и каждая прославила бы Саймона не меньше, чем заимствованная «Scarborouhg Fair». Так же, как Боба Дилана сделали знаменитым ирландская баллада, преобразованная в «Blowing in the Wind», и шотландская «Lord Franklin», упрощенная до «Bob Dylan's Dream». А скольких прославила все та же «The Trees They Do Grow High»!

Oh the trees they do grow high and the leaves
they do grow green
And many's the cold winter's night my love and I have seen
On a cold winter's night my love you and I alone have been
Oh my bonny boy is young but he's growing
Growing growing
My bonny boy is young but he's growing

Oh father, dear father, you've done to me much harm
For to go and get me married to one who is so young

For he is only sixteen years old and I am twenty-one
Oh my bonny boy is young but he's growing
Growing growing
My bonny boy is young but he's growing

Oh Daughter, dear daughter, I'll tell you what I'll do
I'll send your love to college for another year or two
And all around his college cap I'll tie a ribbon blue
For to let the ladies know that he's married
Married married

To let the ladies know that he's married
Now at the age of sixteen he was a married man
And at the age of seventeen the father to a son
And at the age of eighteen the grass grew over him
Cruel death soon put an end to his growing
Growing growing
Cruel death soon put an end to his growing

And now my love is dead and in his grave doth lie
The green grass grows over him so very very high
I'll sit here and mourn his death until the day I die
And I'll watch all o'er his child while he's growing
Growing growing
I'll watch all o'er his child while he's growing.

У Мартина Карти было еще одно качество, позволявшее постигать корни народной музыки, – он с почтением относился к старикам. Карти видел в них и свидетелей и главных носителей духа прошлого, всегда присматривался и прислушивался к ним.

...Когда мы видим стариков и затеваем с ними разговор, то слышим исходящую от них мудрость веков, и у нас не возникает вопрос, откуда взялась эта мудрость, если всего три-четыре десятка лет назад эти ветхие старики были моложе нас нынешних. Их мудрость пришла вместе с их годами. Правильнее сказать, она спустилась к ним свыше, и они стали такими же носителями истории, как и те старики, которых сами они видели в годы своей юности. Потому что как одинаковы в своей чистоте, непорочности и счастливом неведении младенцы, так одинаковы в своей мудрости старики. И ко-

гда вы видите восьмидесятилетнего старца, то в действительности ему не восемь десятков, а столько, сколько лет самому Миру, и нет ничего удивительного в том, что этот старик помнит его Начало. Может, поэтому в Русской Церкви нет никого выше старцев! И когда Мартин Карти слушал Норфолкского рыбака или Джинни Робертсон, он видел в них тех самых стариков, что жили еще в начале прошлого века, и о которых ему рассказывала мать...

«...Мне нравится идея “необразованного гения”. Это нечто такое, что заставляет меня глубоко задумываться и что влияет на мой музыкальный выбор. Если я слушаю кого-то, вроде “Поп” Мэйнарда, поющего в девяностолетнем возрасте, и слышу, как он пищит, хрюкает, кашляет... то я знаю, что он поет в самом фантастическом ритме, который только можно вообразить...⁸⁵

...Если старый певец делает что-то сверхъестественное, я хочу знать: как он это делает и почему? Возможно, это происходит из-за неудобства их вставных челюстей, как принято считать, но чаще не по этой причине, а потому что они лучше нас знают, что надо делать, и хотят поведать нам о чем-то важном, и у них есть непостижимое музыкальное воображение. Некоторые из этих стариков – самые искушенные музыканты, а мы их пропустили. Это наш позор!»

Второй альбом – «Martin Carthy's Second Album» – вышел в 1966 году (Fontana, TL 5362). В нем продолжена тема, которую можно охарактеризовать одним словом – *быт*.

Веселые песни чередуются с грустными, печаль сменяется радостью, а гитара Карти перекликается со скрипкой Свобрика. Тут и пираты-разбойники, и пара мясников, соперничающих с типичным Джонсоном в расчете добиться расположения некоей девицы, которая, в конце концов, обманывает их всех; здесь и беспечный матрос дальнего плавания, обчищенный до нитки хитрой шлюхой; тут и баллады об изменчивых женах и верных любовницах, восходящие еще к эпохе Боккаччо или даже к еще более ранним временам; и песни о давно забытых боевых действиях в далеком Квебеке и о прочем, что когда-то окружало повседневную жизнь британцев.

Наконец, здесь представлена баллада «Lord Franklin» – грустное повествование о злополучной экспедиции сэра Джона Франклина,⁸⁶ вознамерившегося в середине XIX века отправиться на двух судах – «Erebus» и «Terror» – к северным берегам Канады, надеясь их обогнуть и добраться до Западного побережья Америки. Экспедиция завершилась трагически, все ее участники замерзли во льдах, и в свое время это событие вызвало огромный резонанс. Английское общество было взбудоражено, а жена Франклина, собрав деньги, снарядила новую экспедицию и отправила ее на поиски мужа. Трагические события отразились в фольклоре и потому дошли до нас не только страницами учебников по географии, но и прекрасной балладой, возрожденной в пятидесятых годах XX века Бертом Ллойдом. Именно его версию заимствовал Мартин Карти, и как раз её-то и услышал Боб Дилан, проходя зимой 1962 года мимо клуба The King and Queen.

Со второго альбома участие Свобрика в творчестве Карти стало значительнее, и на ближайшие годы эти музыканты составят один из самых ярких и продуктивных фолк-танделмов. Они будут совершать многочисленные турне по Британии и Европе и запишут несколько совместных пластинок – «Byker Hill» (1967, Fontana STL 5434), «No Songs» (1967, Fontana TE 17490), «But Two Came By» (1968, Fontana STL 5477), «Prince Heathen» (1969, Fontana STL 5529). На основе этих альбомов в 1971 году выйдет сборник «Selections» (Pegasus, PEG 6). Позже были изданы записи музыкантов, относящиеся к середине шестидесятых, когда дуэт Карти-Свобрик особенно часто выступал в различных клубах. Одна из таких записей стала материалом для альбома «Both Ears and The Tail».

Дэйв Свобрик – яркий и жизнерадостный музыкант-виртуоз, с неизменной сигаретой в зубах. Он проявил себя еще в ансамбле Яна Кемпбелла, но вершина Дэйва – участие в составе Fairport Convention, где Своб много лет был первой скрипкой в прямом и переносном смысле. Его совместная работа с Карти важна не меньше, но рядом с таким музыкантом можно играть только подчиненную роль. Во-первых, в руках у Дэйва были скрипка или мандолина, в то время как ведущим инструментом оставалась гитара. (Справедливости ради признаем, что иногда роли менялись, Карти «уводил» гитару и на передний план выходила мандолина Свобрика. Получа-

лись шедевры, вроде «The Irish Washerwoman/The Ash Plant» или «The Banks»). Во-вторых, Карти был прекрасным аранжировщиком, быть может, лучшим в британском фолке того времени. И хотя Дэйв также принимал участие в аранжировках, он уступал Карти.

Для самого же Мартина, по его словам, выступления рядом с Дэйвом были самыми памятными, а период их совместной работы – наиболее плодотворный в карьере. Примерно то же говорили о Свобо и участники Fairport Convention. Самому Свобоку надо было за кем-то идти. Он всегда был вторым и наиболее силен был тогда, когда впереди шел кто-то другой: Ян Кемпбелл, Мартин Карти, Сэнди Денни... Его сольные альбомы – «Rags, Reels and Airs» (1967, Polydor Special, 236 514), записанный при участии Мартина Карти и Диза Дизли (Diz Disley), и более поздние, относившиеся к середине семидесятых, оказались значительно слабее. В 2001 году Мартин Карти, отвечая на вопросы журнала Folkmaster, назвал совместные выступления с Дэйвом Свобоком самыми незабываемыми, а у Карти таких концертов и выступлений было немало.

«Вспоминаю выступление в Оксфорде, в Университетском Обществе Гитары, в огромном зале с крошечным баром. Организаторы знали, что если в программе сделать перерыв, то концерт затянется, поэтому все заранее обставились грудями напитков. В зале было запрещено курить. Тогда всё еще курили во время концертов, но этот концерт должен был быть “некурящим” – такое условие было из-за деревянного пола и старинных картин на стенах. Это был фантастический вечер, и мы выдали концерт на два с половиной часа без перерыва! Царило всеобщее радостное настроение, мы вошли в азарт и даже не заметили, как прошло время.

А еще был Lincoln Festival в 1971 году. Он был акустическим. Только the Acoustic Byrds не были акустическими. Они играли “Do You Want To Be A Rocking Roll Star”... Это фантастика! Принимали участие: Джеймс Тэйлор, Том Пакстон, Баффи Сант-Мари, Сонни Тэрри & Брауни МакГи, Тим Хардин, лучшие музыканты Американского рок-н-ролла, плюс – Ральф МакТелл, Incredible String Band, Сэнди Денни, Pentangle и Steeleye Span. В самом конце мы играли вдвоем со

Свобриком. Мы не виделись полтора года, но устроители пригласили нас на последний час концерта. Мы вышли на сцену и начали играть. Было очень холодно, но мы лезли из кожи вон и были сильно возбуждены... Мы не виделись так долго, что буквально “выпали”, и это нас снова сблизило. Обстоятельство, которое придало всему экстраординарность, состояло в том, что мы играли для пятидесяти тысяч человек! Я никогда прежде не играл для такой аудитории и даже не знал, как выглядит такое количество людей!»

In Bruton Town there lived a noble man
He had two sons and a daughter fair
By night and day they were contriving
For to fill their sister's heart with care

One night one night our restless young girl
One brother rose up from his bed
He heard the servant court their sister
Oh he heard they had a mind to wed

Oh when he rose the very next morning
Went searching for the servant-man
And when he found him this young man he murdered
Oh left him lying in the briars around

Oh she went to bed a-crying and lamenting
And thinking of her own true love
And as she slept she dreamt that she saw him
A-lying in the countryside all covered with
gore and blood

Oh brothers, brothers why do you whisper
And what's become of this servant man?
Oh we lost him when we were a-contending
We lost him were he won't ever be found

Oh she early rose the very next morning
And searched the countryside around

And there she saw her own dear jewel
A-lying in the briars where he'd been found

Three days and nights she'd lie by him
She thought her heart it would break with woe
When a cruel hunger came upon her
And in despair to her home she did go

Oh sister, sister why do you whisper
And won't you tell us where you've been
Stand off, stand off you bloody butchers
My love and I you have all slain.

Составить дискографию Мартина Карти непросто. В 2001 году, к шестидесятилетию музыканта, в Англии была издана серия – «The Carthy Chronicles», состоящая из четырех CD. Продюсер, Нил Уэйн (Neil Wayne), собрал восемьдесят три песни классика британского фолка, которые тот записал в разные годы своей сорокалетней карьеры. К сожалению, структура издания не хронологическая, так что разобраться в ней сложно. К тому же, шестидесятые годы, время наивысшего расцвета фолка и самого Мартина Карти, ограничены лишь двумя десятками песен и баллад, что явно недостаточно. Знаменитая «Scarborough Fair» представлена дважды: записанная в 1976 и в 1993 годах,⁸⁷ и оба варианта имеют мало общего с оригиналом середины шестидесятых.

В «хрониках» имеются несколько треков, изданных еще до первого альбома. Прежде всего, это песня «Wimoweh», записанная в 1963 году, когда Мартин был в составе the Thamesiders Four. Представлены также две песни из телевизионного сериала «Hullabaloo» 1964 года, где Карти играл вместе с Рори МакИвеном и Лизой Тёрнер (Liza Turner). Вместе с тем, в собрании не нашлось места хотя бы для одной песни из альбома фолкового певца Алекса Кемпбелла, с которым Мартин Карти записывался в 1964 году (XTRA 1064). Не представлены работы Карти и в качестве аккомпаниатора.

В 1965 году вышел LP «Hereself» (Wawerley) шотландской певицы Падди Белл (Paddy Bell), до того сотрудничавшей с фолк-трио the Corrie. Карти старательно подыгрывал этой певице, обла-

дательнице тонкого и трепетного голоса и неплохой банджоистке. Мы уже упоминали об участии Карти и Свобрика в записи альбома Джулии Феликс «Changes» (1966), где главным аккомпаниатором был Джон Ренборн. Но Карти и Свобрик записали вместе с Феликс песню «Geordie», столь яркую, что грех о ней не упомянуть... Я привожу фрагменты творческой биографии Карти только для того, чтобы обратить внимание на то, сколь она обширна.

В 1969 году пути Свобрика и Карти разошлись. Первый вошел в Fairport Convention и стал одной из ключевых фигур этой группы, а Карти соединился с другим флагманом фолк-рока – Steeleye Span. Он не тяготел к участию в какой-либо группе, к тому же электронной, но все же согласился на уговоры музыкантов, которые оказались неплохими дипломатами. (По некоторым сведениям, он развелся с женой, и ему попросту негде было жить).

С участием Мартина the Steeleye Span записали два диска, после чего музыкант оставил группу. В конце концов, он женился на фолк-певице Норме Ватерсон и стал полноправным участником ее семейного ансамбля, куда кроме Нормы, входили ее брат Майкл и младшая сестра Элен. Семейные узы, тем не менее, не мешали Мартину принимать участие в Albion Country Band и в других проектах, среди которых отметим его сотрудничество с Леоном Розельсоном.⁸⁸ В 1971 году Мартин Карти принял участие в записи политического альбома Розельсона «The Word Is Hugga Mugga Chugga Lugga Humbugga Boom Chit» (Trailer LER 3015).

Карти успешно выступал в восьмидесятых и в девяностых и продолжает выступать по сей день, в том числе со своей любимой дочерью Элизой (Eliza Carthy), талантливой певицей и скрипачкой.

Тонни Монтегю (Tonny Montegue) в очерке, посвященном шестидесятилетию музыканта, дал ему такую характеристику:

«Трудно переоценить вклад Мартина Карти, часто невидимый, в популяризацию фолка и даже рока по обе стороны Атлантики. В течение сорока лет он ни разу не был соблазнен приманкой массового коммерческого успеха и не отклонился от курса, который выбрал в самом начале – возвращать людям ушедшие песни, используя наиболее эффективные и честные средства. Постоянно находясь в центре, Карти, тем не менее, один из тех редких худож-

ников, которые не производят шумные альбомы и не совершают неотразимые поступки».

К этому надо добавить, что Карти еще и умный рассказчик, могущий поведать о событиях, свидетелем и участником которых он стал. Сейчас, когда ему за шестьдесят, к музыканту пришла мудрость, и вот уже он сам становится тем носителем изначальной Правды, о которой когда-то узнал от матери и от поющих стариков, давно ушедших в иной мир...

Мы уже приводили выдержки из его интервью журналу Folkmaster. Вот еще несколько ответов.

Folkmaster: *Если бы Вы могли использовать одну из ваших песен для пропаганды какой-нибудь идеи, какую песню бы Вы выбрали и почему?*

КАРТИ: Сразу две песни приходят на ум, одна – Майка Ватерсона под названием «Stitch In Time», о побоях жены мужем. ...Муж-пьяница продолжает бить жену вплоть до той ночи, когда она ему мстит. Она расстилает одеяло поверх него, и пока муж спит, за ночь пришивает одеяло к кровати таким образом, что свободной остается лишь голова. Когда муж утром пробуждается, то обнаруживает, что не может двигаться, и спрашивает, что с ним случилось. В ответ жена его жестоко избивает сковородой, пока он не начинает кричать, взывая к ее милосердию. Наконец, она говорит: «Больше ты не пьешь, иначе это повторится, понял!?» С тех пор муж не пьет... Предполагаю, что такое могло случиться на самом деле. Я бы выбрал эту песню или, быть может, песню «Prince Heathen», схожую по теме с первой: о насилии и его последствиях. ...Девушка заключена в темницу до тех пор, пока не согласится стать женой своего мучителя. Но ее ответ – «Нет!», и продолжает быть таковым, даже когда он прекращает измываться над ней и признается: «Я действительно тебя люблю». Но она отвергает его: «Это ничего не меняет. Прости, но такая любовь мне не нужна. Мой ответ – нет!»... Так что я бы выбрал одну из этих песен... Или какую-нибудь цыганскую песню – лишь только для того, чтобы сказать всем, что цыгане – не отбросы общества, но что они просто особенные люди...

Folkmaster: *Есть ли какие-нибудь места, где Вы не играли, но хотели бы играть?*

КАРТИ: В действительности, я никогда не хотел выступать в больших залах, исключая Swan в Stratford-Upon-Avon. Я играл там в давние времена и еще недооценивал важность происходившего, что непростительно. Невероятное место... Это новый театр, построенный на месте прежнего, сгоревшего в тридцатых. Театры полны призраков. Например, в Манчестере есть местечко под названием The Band on the Wall. Когда я там впервые играл, то почувствовал, как прошлое толпится вокруг. Музыкальное место всегда кишит духами. Я не имею в виду типов в белых простынях, окружающих вас и шикающих. Место, которое посещалось музыкой, имеет прошлое, и вы ощущаете это присутствие вокруг. Я помню, как пошел в Swan во время его строительства; это было наиболее волнующее место, где я когда-либо был в моей жизни. Здание было почти достроено и казалось живым, и было ясно, что оно будет фантастическим. Какое пространство! Призраки спали все эти годы... Если бы я только мог, то играл бы там снова.

...**Folkmaster:** *Если Вас будут помнить, то за что?*

КАРТИ: Хочу, чтобы все поняли: я люблю делать то, что является чем-то обыденным и что существовало всегда... В музыке я восхищаюсь людьми по разным причинам. Такие, как Ювин МакКолл и Берт Ллойд, были маяками для нас, эти храбрецы буквально подставляли себя под пули... Я хотел бы, чтобы меня помнили за нечто такое, что характерно для Боба Дэвенпорта, который несколько лет назад сказал, что хочет петь и в то же время оставаться незамеченным. Это ему удалось, и в результате он стал одним из самых великих певцов Возрождения.⁸⁹ Большинство спросят: «Какой Боб?» Он остается одним из самых больших мыслителей, потому что осознает текучесть происходящего. Я хотел бы на него походить. Хочу, чтобы люди, наконец, поняли: настоящие знания можно получить лишь о том, что происходит в данный момент. Огромен вклад Берта Ллойда, о ком люди позабыли. Вот

мысль, которой он завершал каждую из великого множества своих лекций: *«В свете дальнейшего исследования все то, о чем я говорил в течение последнего часа, – ерунда»*. Это отражает подлинное понимание постоянного изменения всех вещей, что и должно происходить, иначе наступит смерть... Вы не можете и не должны «сковывать» действительность... То, что заложено в ваших шестнадцати тактах или в другом их количестве, – это словно ряд крючков для одежды. Сначала вы изучаете мелодию, а потом навешиваете на «крючки» её разные варианты... Вот вкратце то, о чем я хотел сказать, но и это еще не все... Традиция изменяется, прогрессирует, она - не каменный завал, и эти изменения вас ждут после рок-н-ролла и фолк-музыкантов».

I wish my baby it was born
And smiling on his daddy's knee
And I poor girl was in my grave
With the long green grass a-growing all over me

O grief, o grief and I'll tell you why
Because she has more gold than I
He takes this young girl on his knee
And he tells her tales that he won't tell me

I wish, I wish, but it's all in vain
I wish I was a sweet maid again
But a maid again I never shall be
Till apples grow on an orange tree

Dig me my grave long wide and deep
Put a marble stone at my head and feet
And at my breast place a white snow dove
For to let the world know that I died for love.

глава пятая

ДЖЕКСОН КЭРИ ФРАНК

*Джексон Франк издал
только один альбом,
но он оказал такое влияние на по-
этов-песенников, что фактически
указал путь, по которому они
пошли дальше.*

Берт Дженш

Когда я впервые оказался в Лондоне, то, едва устроившись в отеле, отправился отыскивать следы романтической эпохи.

Знакомство с Англией я начал с района Сохо, где некогда находились знаменитые клубы и пабы, выступая в которых, мои герои покорили мир. Еще в Москве я изучил карту Лондона, определил местонахождение Marquee Club, Troubadour, Les Cousins, Bunjies, Roundhouse, King and Queen и мысленно представлял, как буду осматривать их стены и потолки, окна и двери, половицы и фасады, запоминая и записывая все, что попадется на глаза, чтобы затем составить повествование об этих свидетелях прошлого.

Словом, я торопился уловить эхо ушедших времен и не сомневался в том, что оно все еще витает над центром британской столицы. Я был уверен, что смогу представить, что и как происходило здесь тридцать или даже сорок лет назад, и чаял увидеть тени своих героев.

Увы, в первые же часы, или даже минуты, меня постигло жестокое разочарование и полный крах затеи. Знаменитый Marquee Club, выступление в котором считалось пропуском в высшую лигу

рока, на сцене которого побывали, наверное, все великие музыканты шестидесятых, уже лет десять не существует.⁹⁰ Более того, никто из прохожих, а их во всякое время на Wardour Street – толпы, даже не понял, о чем речь, когда я попытался спросить о Marquee. Клуб располагался в доме номер 90, но там, где некогда был вход, теперь массивная железная дверь, наглухо закрытая, и лишь арочный фасад напоминает бывшую цитадель мирового рока. Молодые обитатели соседних учреждений, в основном увеселительных, чьи двери примыкают к бывшему Marquee, впервые узнавали от меня о существовании знаменитого клуба, во что было трудно поверить...

Неподалеку, на первом этаже четырехэтажного кирпичного здания, построенного в 1892 году, находится бывшее кафе the Roundhouse.

Отыскать заведение непросто, потому что теперь оно называется the O Bar. Старая железная вывеска над входной дверью потускнела от времени и едва просматривается. Её не сняли только потому, что она довольно массивная и является частью фасада. Кафе и впрямь полукруглое. Одна половина окон выходит на Wardour Street, другая на Brewer Street, так что эти улицы с полным правом могут оспаривать принадлежность себе знаменитого кафе. Внутри – полтора десятка небольших круглых железных столиков, у каждого по два стула, выполненных в том же грубоватом стиле. Полумрак. Свободных мест нет. За стойкой бара тесно. Здесь в основном молодежь не старше семнадцати, впрочем, есть посетители и постарше. Стоит обычный шум, одинаковый во всех пабах. Дым столбом. Праздные разговоры. Из динамиков грохочет то, что все еще называют музыкой... В глубине бара – крутая узкая лестница с ажурными перилами. Она ведет на второй этаж, где находится еще один бар, но он закрыт. Стулья составлены, столики сдвинуты, видно, что здесь уже давно ничего не происходит. Слева от входа – небольшой помост, на котором с трудом могут разместиться два-три музыканта. В этом самом помещении Алексис Корнер и Сирил Дэвис открывали лондонцам блюз, преобразовав London Skiffle Club в London Blues and Barrelhouse Club. Здесь выступали приезжавшие из Америки черные и белые блюзмены и у их ног сидели, затаив дыхание, будущие властители дум нескольких поколений. Президентами и вице-президентами Клуба были блюзовые пиани-

сты Рузвельт Сайкс (Roosevelt Sykes), Спеклед Рэд (Speckled Red)⁹¹ и Мемфис Слим, а так же дуэт Сонни Тэрри и Брауни МакГи... Это здесь Виз Джонс впервые услышал Бига Билла Брунзи и Мадди Уотерса, а Джон Ренборн познакомился с Доррис Хендерсон, и кто знает, сколько еще здесь было такого, что потом, так или иначе, отозвалось во всем мире. ...Когда я обратился к девушкам-официанткам, снующим между столами, и упомянул имена Корнера и Сирила Дэвиса, на меня посмотрели более чем недоуменно. Девушки никогда не слышали этих имен и впервые узнали, что здесь, в том самом месте, где они работают и где проводят большую часть времени, некогда был один из главных очагов зарождения нового миропонимания. Все, что здесь происходило всего сорок лет назад, чему свидетели стены и лестница, по которой они без конца поднимаются и спускаются, им неизвестно, и я не заметил, чтобы мои вопросы этот интерес пробудили.⁹² Такое неведение поражает больше, чем канувший в никуда Marquee. Здесь-то ничего не исчезло: те же двери, окна, стены, лестница, даже вывеска сохранилась, те же запахи и тот же дым от все тех же сигарет, тот же полумрак и такой же вкус пива...

Исчезли прежние люди. А вместе с ними выветрилась память. Всего за четыре десятилетия! И кто знает, сколько времени еще пройдет, пока память восстановится, и восстановится ли?..

...Я поторопился на Greek Street, примыкающей к площади Сохо, к дому номер 49. В его подвале должен находиться один из наиболее известных фолк-клубов – Les Cousins. Там играли, в основном, приезжавшие из Америки фолксингеры: Пит Сигер, Том Пакстон, Пол Саймон и Арт Гарфанкел, Джексон Франк, Джоан Баэз, Боб Дилан, да и сами британцы считали за честь сыграть в этом клубе, и потому в него постоянно ломилась публика. Я без труда отыскал здание, но, когда вошел, тотчас понял, что меня поджидает новое разочарование. Здесь и сейчас располагается кафе, но это уже совершенно иное заведение, со странным названием «SAK». Стекло, нежные розовые тона, современные формы, модерн, прямые углы. Никто из работников этого изысканного кафе понятия не имеет о том, что здесь происходило в шестидесятых, хотя им известны имена Дилана и Саймона.

«Я поинтересуюсь», – пообещала одна из барвумен, чтобы сгладить возникшее неудобство...

С Греческой улицы я отправился на поиски Bunjies, расположенного на Litchfield Street 27. И кафе, и саму эту улочку, выходящую на Чарринг Кросс Роуд, отыскать непросто. В конце концов, местонахождение Bunjies мне любезно показал Майкл, продавец магазина «Helter Skelter», попросту отведя меня к нему.

Bunjies, открытый еще в 1954 году неким Питером Рейнольдсом (Peter Reynolds), к середине шестидесятых стал одним из наиболее популярных клубов. Здесь Дэйви Грэм играл «Angi», причем, в присутствии девушки, чье имя обессмертил этот шедевр...

Прямо от входа крутая лестница, ведущая в подвал, и там – в обе стороны расходящееся пространство с низким кирпичным потолком. Теперь кафе называется Bazaar-Restaurant «SOUK» и принадлежит выходцам из Марокко, отчего в интерьере доминируют Северо-Африканские мотивы. Кожаные подушки, низкие столы и ковры выдают происхождение владельцев. Ко всему прочему, здесь стоит запах какой-то еды, явно африканской... Молодые марокканцы, завидев меня, стали объяснять, что здесь когда-то играл Боб Дилан, а один из них сказал, будто я чем-то напоминаю творца «Blow In The Wind». Осознав сопричастность к великому, я стал учить африканскую молодежь, как им следует хранить память, рекомендовал ни в коем случае ничего не менять, не перестраивать и вообще ничего не трогать. «Надо беречь доставшееся вам наследие», – учил я, посоветовав установить на фасаде мемориальную доску с именами великих музыкантов, некогда здесь выступавших. «Тогда к вам потянутся со всего мира, отбою не будет!» – внушал я марокканцам, хотя в этом тесном подвале, находиться более получаса меня мог бы заставить разве что Дэйви Грэм...

Мне объяснили, что хозяева заведения ничего не трогают, и потому здесь все так, как было в шестидесятых, даже надписи на потолке сохранены, а то, что стены выкрашены в розовый цвет(!), так ничего страшного... Я разглядывал потолок, на котором сохранились кое-какие граффити, но в полумраке были видны только самые крупные из них – «Janis A.N.G.», «Keith...», «FDT», «Jackson C.F.»... Были там и еще какие-то знаки, непонятно что обозна-

чающие, но, несомненно, оставшиеся с того времени, когда сюда набивались десятки или даже сотни любителей фолка.

Я присел на кожаную подушку и представил себя в числе этих счастливых, пристроившихся на чем придется и внимавших молодому музыканту.

...Полгода прошло, как он приехал из Америки, и вот уже о нем говорят, как о будущем великом фолксингере. На него приходят посмотреть состоявшиеся и даже знаменитые музыканты, и все они утверждают, что у парня большое будущее. Его песни постоянно гоняют по радио и поют во всех лондонских клубах... Вот он, сидит на стуле, в двух шагах от меня, на небольшом помосте, освещенном слабым фонарем, так что видны черты лица. Он погружен в свою балладу, пальцы перебирают струны, сейчас он начнет петь... Его светлые волосы образуют чуб, зачесанный на левую сторону. Музыкант повернул голову чуть в сторону, ни на кого не глядит, словно прячет левую часть лица. Я опускаю взгляд на его правую руку и вижу, что вся кисть в шрамах, какие бывают после сильного ожога...

Биография Джексона Кэри Франка (Jackson Cary Frank) могла бы стать захватывающей книгой. Чего только не уместилось в его бурной жизни! Здесь и трагедии, и радости встреч, и романтика путешествий, признание и любовь, затем вновь трагедии, лишения, нищета, одиночество, забвение... Джексон Франк – американец. Но его, увы, непродолжительная творческая карьера, ограничившаяся всего только одним альбомом и несколькими песнями сверх того, прочно связана с британским Фолк-Возрождением.

Джексон родился в 1943 году в городе Буффало, штат Нью-Йорк. Еще в детстве в нем проявились незаурядные вокальные способности. Мальчик участвовал в концертах и неизменно занимал первые места в конкурсах художественной самодеятельности. Когда ему исполнилось одиннадцать, семья переехала в город Чиктовейдж (Cheektowage), в этом же штате. Здесь с подростком случилась беда, отразившаяся на всей дальнейшей его жизни.

В школе взорвался отопительный котел. Причем, взрыв и последовавший сильнейший пожар случились в деревянной пристройке, где обычно проходили уроки пения и где как раз находил-

ся класс Джексона. Погибли восемнадцать учеников! Сам Джексон представлял собой пылающий факел, и его едва потушили, забросав снегом. Семь месяцев обгоревший подросток пролежал в больнице, где врачи боролись за его жизнь. Эта трагедия получила в свое время большой резонанс и вызвала сочувствие к пострадавшим. К Франку в палату приходили друзья, родственники, знакомые, в том числе и учителя, которые давали ему уроки. Среди учителей был Чарли Касателли (Charley Casatelly). Чтобы как-то развлечь попавшего в беду мальчишку, он приносил гитару и пел песни в перерывах между занятиями. Так Джексон запомнил и выучил первые аккорды, а когда ему купили гитару, он мог уже самостоятельно разучивать песни. Больше всего Джексон любил рок-н-ролл и его короля Элвиса Пресли. Поскольку подросток обнаружил способности, мать вскоре купила ему настоящую электрогитару, да какую – Gretsch Streamliner!

Через некоторое время у Джексона произошла первая знаменательная встреча. В 1957 году мать повезла его на юг подлечиться, и во время этой поездки с ним встретился сам Элвис! Король рок-н-ролла, зная о постигшем Джексона несчастье, не только пожал ему руку, но и пригласил в свой дом в Грэйсленде (Graceland). О чем они говорили? Конечно, о рок-н-ролле, и, скорее всего, Джексон играл Элвису на гитаре. Это был сюжет из сказки, неожиданным образом воплотившейся. После такой встречи подросток был обречен на то, чтобы стать рок-н-рольщиком.

По возвращении домой, Франк объединился со своим приятелем-барабанщиком, и они дуэтом выступали в небольших клубах в окрестностях Буффало. В то же время у Джексона стал проявляться интерес к военным песням – *Song of War*.⁹³ В семнадцать лет он записал на магнитофонную пленку целую катушку таких песен и давал их слушать друзьям. Тогда же в одном из клубов Джексон познакомился с молодым человеком, за несколько лет до того бежавшим вместе с родителями из Восточной Германии и ставшим Джоном Кеем. (John Kay, его настоящие имя – Йоахим Кроуледат, Joachim Krauledat).

Джексон Франк и будущий лидер Steppenwolf намеревались составить творческий дуэт, а потом, возможно, и группу, но у Франка планы изменились. Он решил не посвящать жизнь сомни-

тельному будущему и предпочёл учебу в колледже, надеясь стать журналистом, благо у него была тяга к письму и книгам. Но этим планам не суждено было осуществиться.

В 1964 году, после долгих судебных тяжб, он получил страховку за ожоги, полученные в школе. Несмотря на значительные выплаты адвокатам, это была приличная сумма для вступающего в жизнь человека – сто тысяч долларов. Какая здесь учеба! Франк тотчас купил новенький «Ягуар», и вместе со своим дружкой Кеем они отправились в сторону Чикаго, по пути встречаясь с разными музыкантами в местных клубах. Это было завидное путешествие... Мадди Уотерс, Джон Ли Хукер, Сонни Тэрри, Брауни МакГи, Биг Билл Брунзи и прочие блюзовые знаменитости – все они были к услугам двух начинающих музыкантов. Так что мы можем отчасти проследить и за корнями будущих Steppenwolf и отметить, что Кей с Франком слушали тех же музыкантов и ту же музыку, которой уже были «заражены» их сверстники по другую сторону Атлантики. Отличие было в том, что Франк и Кей путешествовали не авто-стопом, а на роскошном «ягуаре». Вот почему даже великие блюзмены не могли соперничать с новой страстью Джексона: он стал не просто заядлым автолюбителем, а еще и почитателем «ягуаров». (Есть, оказывается, среди нас и такая порода). Но что наша страсть, даже самая пылкая, в сравнении с Промыслом?

В одной из газет Джексон прочел, что подобные, но только гораздо лучшие автомобили следует искать в Англии. Именно там можно приобрести самые чудесные и необыкновенные марки «ягуаров»! И в 1965 году двадцатидвухлетний Джексон Франк отправился в Старый Свет. Он отплыл на роскошном пароходе «Queen Elizabeth», при деньгах, полный грёз и надежд заполучить нечто сногшибательное. Меньше всего он думал о фолке и роке и уж совсем не преследовал цели, которые влекли в Англию его соотечественников – Джоан Баэз, Боба Дилана, Пола Саймона или Тома Пакстона.

Но у Провидения свои планы, и мы не случайно подозреваем, что Дух Божий носился над Британскими островами. И чем ближе были их берега, тем больше Франк этим Духом проникался. Понимая, что многодневное путешествие может превратиться в смертельную скуку, он взял с собой не увлекательный роман, а гитару.

И что же? Прямо на корабле, посреди нескончаемого водного пространства, он сочинил сразу несколько песен, включая «Blues Run The Game», одну из лучших песен, когда-либо сочиненных на этом свете. Позже Джексон признавался, что она была вообще его первой песней.

Catch your boat to England Baby
Maybe to Spain
Wherever I have gone
Wherever I've been and gone
Wherever I have gone
The blues are all the same

Send out for Whiskey Baby
Send out for Gin
Me and Room Service Honey
Me and Room Service Babe
Me and Room Service
Well we're living our life a scene

When I'm not drinking Baby
You are on my mind
When I'm not sleeping Honey
When I ain't sleeping Mama
When I'm not sleeping
You know you'll find me crying

Try another city Baby
Another town
Wherever I have gone
Wherever I've been and gone
Wherever I have gone
The Blues come followin'down

Living is a gamble Baby
Lovin's much the same
Wherever I have played
Whenever I've thrown them dice
Wherever I have played
The blues have run the game

Maybe tomorrow honey
Some place down the line
I'll wake up older
So much older Mama
I'll wake up older
And I'll just stop all my tryin'

Catch your boat to England Baby
Maybe to Spain
Wherever I have gone
Wherever I've been and gone
Wherever I have gone
The Blues are all the same.⁹⁴

...Когда вы впервые услышите эту песню, то сразу поймете, что ее автор – человек пусть и молодой, но уже много страдавший, успевший немало повидать и о многом задуматься. За размеренными, спокойными, негромкими переборами по струнам, в богатом, обворожительном и искреннем голосе, в котором нельзя не узнать почитателя Элвиса, в голосе, увлекающем за собой гитару, чувствуется присутствие кого-то еще. Кажется, слышно то, что невозможно услышать – саму Тишину... Обуздать безмолвие, взять его в партнеры было мечтой многих фолксингеров. Вспомним хотя бы «Saund of Sailens» Саймона и Гарфанкела. Джексону Франку это удалось, и потому его песня была принята всеми и сразу, стоило только ее услышать, и я не встречал еще никого, кто бы остался к ней равнодушным. «Blues Run The Game» с нескрываемым удовольствием пели Берт Дженш и Джон Ренборн, Сэнди Денни и Джоан Баэз, Виз Джонс и Эдди Райдер, Ник Дрейк и Эл Стюарт, Мик Силвер и Рой Харпер, и конечно, дуэт Саймон и Гарфанкел...

Я слышал некоторые из версий, и был поражен тем, что никто не смог приблизиться к авторскому исполнению. Никто так и не сумел угадать ритм песни, на первый взгляд обескураживающе простой. Песню Франка, действительно, хочется петь, как только ее услышишь, но она недоступна. Тайна невероятного обаяния «Blues Run The Game» приоткрывается, когда узнаешь, где и как появилась на свет эта песня. Джексон написал ее в полном одино-

честве, ночью, на палубе корабля, посреди бесконечной водной пустыни. У кого еще в соавторах безбрежный Океан?..⁹⁵

Прибыв в Лондон, Франк сразу же оказался в районе Сохо и тотчас забыл о «ягуаре», забыл обо всем на свете. И всякого на его месте ждала бы та же участь. Джексон погрузился в среду, какая возникает, быть может, один раз в тысячу лет. Лондон – *Swinging London* – был безоговорочной столицей мирового рока, городом, в котором творили все или почти все великие музыканты и группы и где, как в огромном котле, варилась новая культура и создавалась новая религия. Вероятно, это самое интересное и насыщенное время за всю историю английской столицы.

Едва сойдя на берег, Франк обнаружил доселе им не виданные, но, тем не менее, знакомые лица, услышал совершенно новые, но давно ожидаемые звуки и ритмы, и, конечно, он обрел друзей. «Я наслаждался людьми, – вспоминал Джексон. – Оригинальность здесь была чем-то социально приемлемым и не считалась сумасшествием, как в Америке».

Франк познакомился с Джудит Пайп (Jodith Piepe), и она ввела его в круг обитавших здесь фолксингеров, а, кроме того, представила двум молодым американцам, проживавшим в ее доме, – Полу Саймону и Арту Гарфанкелу.

Джексон наиграл землякам несколько песен, только что сочиненных. Саймон был покорен и сразу же предложил услуги в качестве продюсера будущего альбома. Джексон согласился. История в действительности творится просто и быстро, так что вскоре приятели оказались в студии CBS на New Bond Street.

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!” – это сопровождалось двумя или тремя минутами полной тишины, и только затем Джексон приступал к пению, слышалась его прекрасная гитара и появлялся голос».

Обратите внимание на свидетельство Стюарта. Он говорит: «слышалась игра», «появлялся голос»... Так говорят только о том, чего не видят, но только слышат. А ведь Эл находился здесь же, в одной комнате. 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 слышали только 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 позади экрана, 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. Какую? Эл Стюарт вспоминал:

«Франк был во всем довольно эксцентричен, в том числе и в одежде. Он мог ходить в потертых джинсах, и в тот же день я мог видеть его в деловом наряде и в шляпе... У него были длинные, росшие клочьями желтые волосы, он носил костюм в тонкую полоску и шляпу для игры в гольф. Он также носил зонт-трость, что особенно запомнилось. Эффект был потрясающий!»

Эл Стюарт говорит об одежде. Что касается песен Джексона, то в них эксцентричности не было. Была грустная, немного меланхоличная лирика, которая трогала душу и в которой не было пустоты. Каждая песня наполнена сюжетами из жизни и потому касалась каждого: встреча и разлука, несправедливость и обман, тщетность обогащения и вечный поиск идеалов, конечно, – любовь, приносящая боль и страдания. А единственное лекарство и спасение от всех напастей – блюз, надежный и верный товарищ. Вот почему пластинка с лаконичным и ясным названием – «Jackson C. Frank» (EMI Columbia 33 SX 1788) – тотчас стала популярной.

Альбом представляет собой смесь блюзов, элементов рок-н-ролла и вестернов с британским фолком, которым успел проникнуться Джексон. Кроме «Blues Run The Game», на пластинке записаны еще девять песен. «Don't Look Back» – ответ на расовую дискриминацию в южных штатах. Белый убийца темнокожего, как обычно, избежал наказания и был отпущен под залог. Джексон отозвался довольно эмоциональной, ритмичной балладой. Традиционная «Kimbie» продолжила спокойное и размеренное звучание «Blues Run The Game». Эту традиционную песню Франк часто слышал во время путешествия с Джоном Кеем по Канаде. «Yellow

Walls» посвящена отчему дому, который мы оставляем, устремляясь в столичные города. Эл Стюарт подыгрывает Джексону, отчего звучание отличается акустической мощью и красками. Франк ставил это в заслугу именно Стюарту. «Here Come The Blues» – простой, незамысловатый блюз, а «Milk and Honey» – одна из любимых песен Джексона. Кто знает, может потому, что ее любила петь Сэнди Денни? Её исполнение Франк называл великолепным и считал, что Сэнди поет «Milk and Honey» лучше него.⁹⁶ Джексону виднее... «My Name Is Carnival» Джексон считал одной из лучших своих песен. У него было развито воображение, и он часто прибегал к метафорам. Здесь речь о странствующем цирке, в котором нетрудно узнать и Франка, и самого себя, если только ты хоть чуточку художник. И хотя последняя песня – «You Never Wanted Me» – получилась скорее веселой, чем грустной, весь альбом можно считать предвестником печальных итогов шестидесятых.

Диск-жокей и будущий рок-энциклопедист Джон Пилл без конца «крутил» песни Франка на Би-Би-Си, и вскоре они сделались столь популярными, что музыканта стали приглашать на телевидение. По всему было видно, что на фолк-сцене появилась новая звезда и ее ждет невиданный успех. Франк отлично владел гитарой, а голос у него был и вовсе несравненным. Располагали и личные качества. Он многое заимствовал из британского фолка, но никого не копировал; впитывал идеи, но не присваивал их, а развивал, благо у Джексона, несмотря на молодость, был опыт – и горький, и счастливый: страшный пожар, близость смерти, а значит, умение ценить жизнь и человеческие отношения; у него были встречи с королем рок-н-ролла Элвисом Пресли и с великими черными блюзменами из Чикаго; он начинал карьеру музыканта с незаурядным Джоном Кеем, а теперь и вовсе оказался в центре событий мирового значения. У Джексона Франка была и приятная внешность – открытое лицо, большие бесхитростные глаза, зачесанный набок, типично американский чуб, нависающий над высоким лбом. Не удивительно, что в него влюбилась Сэнди Денни.

«Когда я впервые встретил Сэнди, – писал много лет спустя Франк, – она была боязлива и несколько застенчива. Мы оба выступали в клубе Bunjies, который, между прочим,

все еще существует. Сэнди работала медсестрой и только-только начинала петь свои песни перед аудиторией, постепенно завоевывая доверие и расширяя материал. Сэнди стала моей подругой, и я убедил ее оставить трудную профессию, чтобы отдавать все время музыке. Помню, Сэнди принесла мне свои новые песни – “Who Knows Where the Time Goes” и “Fotheringay”, и я сразу увидел, какой у нее огромный потенциал».

Джексон находился под наблюдением врачей, без конца принимал лекарства и, возможно, на этой почве у него произошло знакомство с медсестрой, сочиняющей песни. Он, конечно, был нездоровым, но мужчину, которому Сэнди Денни первому пела свои песни, язык не поворачивается назвать несчастливым... В свою очередь, Джексон многому научил Сэнди. В «живом» альбоме «Alex Campbell and His Friend» (1967, SAGA EROS 8021) представлены две песни Сэнди Денни: одна написана Бобом Диланом, другая – Джексоном Франком. Под аккомпанемент Алекса Кемпбелла и Johnny Silvo Folk Group бывшая медсестра спела их так, что была сразу же наречена британской Джоан Баэз.

Wondering and waiting, my back against the wall
Not a word that passed between us comes to recall
Just you shadow at the window as you
pass on down the hall
You never wanted me and never knew me at all

I haven't any picture to set before my eyes
Nothing I can blame when the blues start to rise
Just the memory of laughter and a living out of lies
But if I could change my ways we would
never have said goodbye

If you ever get the time, please think of me
It's a lock that can't be broken and there isn't any key
I'm only in your mind, only you can set me free
You can't hurt me anymore
and it isn't hard to see

Someday, someone will leave you and I know
you'll feel the same
But you'll mark it down to memory and a dream
that never came
But they are no answers given when love is just a game
And you never wanted me and now I feel the same.⁹⁷

Лондон середины шестидесятых был столицей мирового рока, и не удивительно, что здесь обретались американские фолк-сингеры. Чаще всего они выступали в клубе Les Cousins, с владельцем которого Джексон Франк поддерживал дружеские отношения. Он во многом способствовал организации концертов приезжавших из Америки музыкантов, а также организовывал выступления Джона Ренборна, Берта Дженша и Джона Мартина (John Martin), коих считал лучшими гитаристами в мире. Но также приглашал выступить и малоизвестных поэтов-песенников, чтобы те могли подработать. Джексона отличало бескорыстное участие в судьбе своих друзей и коллег. У него все еще имелись деньги, и он частенько поддерживал новичков или тех, у кого не шли дела. В частности, Франк организовал турне и даже дал для этой цели свой автомобиль таким известным американским музыкантам, как Майк Сигер и Дэйв ван Ронк (Dave Van Ronk).⁹⁸

Что касается творчества, то с этим у Франка не ладилось. Он тратил много времени на всевозможные встречи, отвлекался на организационные дела, а затем, неожиданно для всех, и вовсе уехал в Штаты. Причины столь внезапного исчезновения мне неизвестны. Быть может, это связано с разрывом с Сэнди? Неизвестно и то, чем Джексон занимался в Америке, потому что когда, спустя почти два года, он вернулся в Лондон, то не привез ни новых песен, ни новых идей, а его друзья заметили в нем серьезные перемены.

Джексон попробовал записать новую пластинку, но у него ничего не получилось. Изменились времена. Публика все больше находила удовольствие в синтезе фолка и рока, аллегорические, наполненные тайным смыслом баллады под аккомпанемент одинокой гитары уходили в прошлое. Время требовало аккордов более жестких, голосов более дерзких и поведения более эпатажного. Следовать новым веяниям Франк не захотел или не смог. Его пес-

ни становились все более угрюмыми и, по словам друзей, совершенно лишёнными смысла. Они были проникнуты безнадежной тоской, психологией катастрофы, а пел их Франк всегда в подавленном состоянии. Много лет спустя Эл Стюарт даже не мог вспомнить, о чем были эти песни. В одной из рецензий Франка называли душевно больным, определив ему место на кушетке в психбольнице. Между тем, альбом Франка перестал продаваться как в Англии, так и на родине, в Америке, и о его переиздании не могло идти речи. К тому же, закончились деньги от страховки, а новых поступлений ждать было неоткуда. Войти в состав какой-нибудь группы ему не предлагали. Джексон пытался подрабатывать случайными концертами, перемещаясь по стране, но и здесь к нему интерес угасал. Эл Стюарт и друзья из Fairport Convention включили его в свою программу во время тура по стране, но и это не способствовало творческому восстановлению Франка, так как его песни выпадали из общей канвы и не вписывались в контекст совместного концерта. Ходили слухи, что во время пребывания в Америке он лечился в психиатрической больнице. Наконец, у него возникли какие-то проблемы с Правительством Ее Величества...

Что же произошло на самом деле?

Глядя ретроспективно на конец шестидесятых, на трагические, изломанные судьбы их героев, можно сказать, что изменился, скорее, не Франк, а окружающий его мир. В 1995 году в одном из писем он будет вспоминать о статуе в центре площади Сохо, сравнивать ее с тающим рожком мороженого. Так же растаяли иллюзии шестидесятых...

В 1969 году Джексон Франк навсегда покинул Великобританию, после чего известия о нем носили отрывочный характер и зачастую были слухами, противоречивыми и ужасающими. На родине его ждали испытания самые страшные. От болезни умер его сын-младенец, после чего Франка сразу же покинула жена. Горе настолько подкосило Джексона, что он буквально сошел с ума. Его поместили в больницу, а лондонским друзьям, пытавшимся его отыскать, кто-то сообщил, будто Джексон Франк умер. Так что его оплакали задолго до смерти...

В начале восьмидесятых, подлечившись и придя в себя, Джексон попытался вернуться к музыке. Для этой цели он даже поехал в

Калифорнию, но попытка не удалась, и он в отчаянии вернулся в родительский дом в предместьях Буффало.

Нищета, тяжелая болезнь матери и собственная беспомощность толкнули его в Нью-Йорк, на поиски преуспевающего Пола Саймона. Об этом стало известно от матери Джексона, которой сын оставил записку. Франк даже не знал адреса Саймона. В результате, вместо встречи с возможным благодетелем и шанса вернуться к карьере музыканта, он оказался на тротуаре бесчувственного мегаполиса, без средств к существованию. Джексон, в конце концов, вновь оказался в больнице для умалишенных и пробыл в ней в течение девяти(!) месяцев, после чего опять оказался на улице. Он спал под открытым небом, укрывшись одеялом, еду добывал в мусорных ящиках, а когда везло, находил в тех же ящиках всевозможный хлам, вроде старых пишущих машинок или деталей от велосипедов, и продавал их за гроши. Иногда ему подавали на сигареты или на кусок хлеба...

Gold and silver is the autumn
Soft and gentle are her skies
Yes and No are the answers
Written in my true love's eyes

Autumn's leaving, winter's coming
I think that I'll be moving on
I've got to leave him and find another
I've got to sing my heart's true song

Round and round the burning circle
All the seasons, one, two, and three
Autumn leaves with the winter
Spring is born and wanders free

Gold and silver burned my autumns
All too soon they'd fade and die
And then there were no others
Milk and honey were their lies.⁹⁹

Описывать мытарства искалеченного человека можно бесконечно, но это становится невыносимым, когда знаешь, что все происходит не триста лет назад, а сегодня, сейчас, в центре города, именуемого столицей современного мира, где счастливо и беззаботно проживают тысячи или даже десятки тысяч художников, поэтов, музыкантов, в том числе и бывшие звезды рока, большинство из которых не стоят мизинца Джексона Франка.

Это невыносимо еще и потому, что речь идет о музыканте, который своими балладами доставил и продолжает доставлять столько радости и наслаждений...

...Сколько раз, знакомясь с биографиями художников, поэтов или музыкантов прошлого, обреченных на страшную нужду, нищету и забвение, я сожалел о том, что живу в иную эпоху и в другой стране. Сколько раз я сетовал на то, что не могу протянуть руку помощи – накормить, пригреть, поделиться кровом. Я готов был отдать им все, что только имел, при этом клял, на чем свет стоит, бессердечных и черствых современников, оставивших мировых гениев без крова, тепла и куска хлеба... Но в начале девяностых я несколько раз был в Америке, в Нью-Йорке, и целыми днями беспечно шатался по Бродвею, старательно обходя грязных и дурно пахнувших людей, просивших подаяние. За все дни я подал только одному из них, считая, что судьба этих нищих – не моя забота, а их соотечественников – американцев, и не я, а граждане самой богатой страны должны бороться с нищетой у себя. Но вот, спустя десять лет, здесь в России, слушая в который раз «Blues Run the Game» и «You Never Wanted Me», я с горечью и ужасом думаю о том, что один из тех нью-йоркских нищих, которые сидели или стояли у дверей дешевых закусочных и, виновато улыбаясь, протягивали мне пластмассовые стаканчики, чтобы я бросил в них монету, вполне мог быть Джексоном Кэри Франком...

Дело дошло до того, что Джексон был вынужден расстаться с самым дорогим, что только у него было, – с пластинками. Многие из них были с надписями бывших друзей. «Бывших», потому что все они были убеждены в том, что Джексон Франк давно мертв.

А он был жив. Еще жив! И продавал свои пластинки, чтобы как-то прокормиться. Продавал за гроши. (В Лондоне стоимость оригинального LP Джексона Франка не менее 500 долларов. В Москве он бы стоил в два раза дороже, если бы вообще появился). В конце концов, нашелся человек, который отчасти спас нашу репутацию. Некто Джим Эбботт (Jim Abbott), житель Вудстока. (Не того, знаменитого, в котором прошел фестиваль, а другого).

В 1983 году Эбботт находился в командировке в Нью-Йорке и в один из дней зашел в магазин подержанных пластинок, где наткнулся на пластинку Эла Стюарта с автографом: «*Regards to Jackson. The Blues Run The Game. Al.*»

Эбботт спросил у продавца, кому принадлежала пластинка и что бы значила эта надпись, но тот ничего определенного ответить не смог, кроме того, что пластинку принес какой-то бродяга, который иногда сюда заходит. Эбботт еще несколько раз навещал магазин, но Джексон, как назло, больше не появлялся. Разумеется, о том, что упомянутый бродяга и есть сам Джексон Франк, не могло прийти в голову Джиму.

Спустя два года Эбботту попался сборник Джона Ренборна «*So Clear*», куда вошла версия все той же «*Blues Run The Game*». Джим купил пластинку, и она еще больше подогрела интерес к канувшему в безвестие автору великой песни...

Прошло еще несколько лет, и Эбботт обнаружил упоминание о Джексоне Франке в биографии Пола Саймона. Через любителей фолка Эбботт узнал о том, что Джексон жив и что он страшно бедствует. Каким-то образом Джим раздобыл телефон Франка и позвонил ему. Неизвестно, каковы были первые слова Эбботта, как реагировал Франк и вообще о чем они говорили, известно только, что Эбботт решил привезти бывшего фолксингера к себе в Вудсток, чтобы помочь ему устроиться в жизни. Он выехал в Нью-Йорк за Франком, которого до сих пор видел только на обложке его знаменитого альбома тридцатилетней давности.

«Когда я приехал, чтобы встретиться с ним, то увидел грузного парня, который шел по улице хромя, и подумал, не он ли? Я остановил парня и обратился: “Джексон!” И это оказался он. Мое первое впечатление было – “О, Боже!...”, – настолько он был неопрятен и растрепан! Франк не имел ничего, и это было ужасно.

Мы пошли в кафе, позавтракали и возвратились в его комнату, вид которой заставил меня заплакать. Передо мной был пятидесятилетний человек, но все, что у него было, кроме имени, – это несколько развалившихся старых чемоданов и пара треснувших стаканов... Он попробовал спеть для меня “Blues Run the Game”, но его голос оказался угробленным».

Итак, Эбботт решил забрать Джексона в Вудсток. Но вот напасть! Перед самым отъездом случилась новая беда. Джексон сидел на улице, напротив дома, как вдруг в него кто-то выстрелил. Пуля попала несчастному прямо в глаз и засела там. Врачи не рискнули ее удалять, так что Джексон, ко всему прочему, теперь еще и ослеп на один глаз...

В Вудстоке Франк жил в небольшой однокомнатной квартире. Его здоровье всегда оставалось крайне нестабильным. Ожоги, полученные в детстве, давали о себе знать, а ноги отказывались ходить. Кроме прочего, в организме происходили нарушения, отчего он страшно располнел. Стараниями Эбботта он получал кое-какие деньги за переиздание альбома. Джексон пытался даже что-то сочинять, и у него с Эбботтом было намерение записать альбом и издать его в небольшом частном издательстве...¹⁰⁰

О том, что именно сочинял Франк, можно судить только сейчас, когда на CD переиздан его единственный альбом и к нему – бонус треки с теми самыми песнями, которые Джексон записал с помощью Эбботта в 1995 году. Каждый, кто интересуется творчеством Франка, должен услышать эти песни – «Marlen», «Marcy's Song», «The Visit», «Prima Donna Of Swans», «Relations» – и поблагодарить издателей за возможность услышать голос, безвозвратно утерянный, но, спустя три десятилетия, обретенный вновь.¹⁰¹

И что же? Ушел романтический задор, исчезли элвисовская непринужденность и широта, не стало безупречной техники, не осталось ничего из того, с чем молодой гитарист сошел однажды на британский берег. Но что же не отпускает, когда слышишь эти грубо скроенные и наспех записанные песни? Обреченность и тоска? Вовсе нет, хотя и их предостаточно. Не отпускают чистота и искренность, правда жизни и ее незащищенность, наконец, обезоруживающая откровенность (*frank* в переводе – *откровенный*) –

словом, все то, с чем хочется быть рядом и что отличало то время, когда Джексон Франк и рок-н-ролл были молодыми.

Парадокс в том, что сохранить эти качества первозданными, недеформированными и недекоративными только и можно, находясь в трагическом положении! Оказалось, что только нищий, больной и искалеченный художник, волей Божией оставленный жить в конце девяностых, способен сохранить в своем облике, голосе и душе эхо безвозвратно ушедшего времени. Сложись его судьба иначе, будь он удачливее и расчетливее – мы бы имели еще одного потасканного героя светских хроник, распродающего с аукциона свои бесчисленные пиджаки, платья, очки и перчатки... Какое счастье, что с Джексоном этого не произошло и другой гений может сказать о нем:

«Фолксингеры во всем мире обязаны Джексону и трагедии, случившейся в его жизни. Песни, подобные “Blues Run The Game”, не рождаются каждый день!».

И еще Дженш сказал: «Джексон Франк издал только один альбом, но он оказал такое влияние на фолксингеров, что фактически указал путь, по которому они пошли дальше».

В 1995 году исчезнувшего Франка разыскал журналист Мак-Грэт (T.J.McGrath) и взял интервью, опубликованное в журнале «Dirty Linen» (№ 57, апрель-май, 1995). В том же году о нем написал Эндрю Мэнс (Andrew Means). Его статья «Whatever Happened To Jackson C.Frank» была опубликована в журнале «Folk Roots» (№146/147, август-сентябрь). Так что общественность смогла узнать о некогда знаменитом фолксингере. А еще спустя несколько лет, в марте 1999 года, эта же общественность узнала о смерти Джексона Франка. Произошел тот случай, когда расхожая фраза – «смерть прекратила его страдания» – оказалась уместной.

Сколько надо написать или спеть, чтобы твое имя помнили?

Можно сочинить уйму мелодий, заполнить ими эфир земного шара и при этом спустя пару лет оказаться забытым вместе с твоими некогда популярными мелодиями. Но можно написать всего несколько песен, да что там – всего одну, чтобы тебя помнили и читали всегда. Когда-нибудь талантливый писатель обязательно напишет (если уже не написал!) о Франке книгу, благо материал для та-

кого повествования имеется более чем достаточный. И тогда тысячи читателей будут причитать и орошать слезой страницы. А другой талант обязательно снимет фильм-мелодраму, ведь и для него материала с лихвой, и тогда миллионы зрителей смахнут слезу, покидая удобное кресло перед экраном. Они тоже будут сострадать... Сострадать тому, кого уже нет и больше никогда не будет, хотя он только что был рядом.

...И надо же, в то самое время, когда Джексон Франк доживал последние дни, на экраны вышел душещипательный фильм о пианисте-виртуозе, который родился и прожил всю жизнь на трансатлантическом лайнере, курсирующем между Европой и Америкой, ни разу не сойдя на берег. В 1900 году его, только что родившегося младенца, оставила на борту парохода, столь же огромном как «Титаник», некая несчастная мамаша, полагая, что ребенку не даст умереть какой-нибудь сердобольный богач. Но вместо миллионера его подобрал темнокожий кочегар, который пригрел малютку и дал ему свое имя, добавив символическую кличку «Тысяча Девятисотый». Мальчуган рос в трюме гигантского корабля, никем не отмеченный, а значит, и не зарегистрированный, не учтенный, не приписанный ни к какой стране, ни к какому городу, так что в действительности его не было вовсе. Вместе с тем – он был! И с возрастом проявил незаурядные способности пианиста, играл сольные партии в корабельном биг-бэнде, вызывая восторг у богатой путешествующей публики. Слава о неподражаемом виртуозе докатилась до Нового Орлеана и до обитавших в нем королей джаза, один из которых решил навестить на теплоход и даже прокатиться до Европы, с тем, чтобы убедиться, действительно ли существует некий пианист. Наконец, темнокожий король джаза в этом убеждается и даже вызывает его на музыкальную дуэль, которая завершилась полным поражением короля и его посрамлением, с одновременным триумфом «подкидыша», которого почтенная публика вознесла к потолку. Пианисту предрекали всемирную славу, деньги, красивейших женщин и все блага мира, только бы он сошел на берег, обрел дом, гражданский статус, словом, если бы он легализовался... Но, как и полагается, гений предпочел сомнительному и неустойчивому берегу – палубу и трюм парохода. Он так и не со-

шел на берег, и мир не обрел великого музыканта, а единственная пластинка, точнее, ее матрица, была разломана самим пианистом и без сожаления выброшена. В конце концов, пароход, отмотавший ресурс, был отведен в открытый океан, там благополучно взорван и пошел ко дну вместе с останками его случайных и неслучайных обитателей...

Сюжет, игра актеров, мастерская работа операторов, музыка, философский подтекст, – словом всё то, что вобрало в себя краткое слово «кино», способны довести зрителей до глубоких сердечных переживаний, и, признаюсь, я едва не прослезился, когда единственный друг пианиста, отыскивший его в бездонном ржавом трюме, умолял его сойти на берег, прежде чем корабль подвергнут беспощадной утилизации...

И тогда я вспомнил о Джексоне Франке, судьба которого в тысячи раз трагичнее: он-то не был вымышленным, у него были имя, отчий дом, страна, друзья и родные, и он однажды действительно сошел на берег и прожил среди нас, и его песни знали миллионы людей во всем мире, их исполняли лучшие музыканты, он жил в богатейшей стране, и не в эпоху мировых войн, а во время ее наивысшего расцвета, жил совсем недавно... Вымышленный киногерой не сошел на берег, предпочитая безвестность и даже гибель, словно знал, в отличие от нас, о судьбе вполне реального музыканта, который когда-нибудь сойдет на берег?...¹⁰²

Незадолго до смерти Джексон написал письмо некоему Карлу, который счел необходимым опубликовать его после смерти музыканта. Вот отрывок из этого письма.

«Я стоял у истоков нескольких событий, позже единодушно признанных значительными, но, как и большинство из тех, кто читает эти строки, так и не смог в них толком разобраться. Получив толчок вначале, я уже не мог остановиться и осознать их значимость. Я испытывал огромное уважение к музыкантам, которых знал в Англии и внимательно следил за их развитием, стараясь быть объективным и не проявлять чрезмерной чувствительности. Возможно, это послужило причиной моего недуга. Впрочем, никто бы не поверил в это...

Так или иначе, жизнь здесь, в горах, безмятежна, и я даже смог создать нечто, что не променял бы и на качку на “Queen

Elizabeth”. Ко мне приходили некоторые мысли, в конечном счете отброшенные: должен ли я только накапливать свои идеи для их последующего признания, когда-нибудь после сошествия в могилу или, возможно, никогда. Это – краеугольный камень, жалкая, но благородная идея, приводящая к преждевременному саморазрушению. Время изменилось, мир отступает... и я постоянно вспоминаю себя в прошлом.

Мой друг только что опубликовал книгу, в которой выразил все это словами: *“тайна в том, что никто не выигрывает...”* и что *“память не изменяет сути событий”*. Он убедил меня гордиться тем, что мы находимся среди последних, кто познавал и открывал нечто новое, что возвышает время, и что мы начали распутывать паутину, по сути, являющуюся нашим единственным облачением.

Семидесятые послужили прелюдией к пиршеству, на которое мы рассчитывали в конце шестидесятых. Теперь каждый может быть проповедником Восточной религии и в то же время работать в «Bethlehem Steel».¹⁰³ Что случилось? Это ли время для моего возвращения? Будут ли мои слова и песни “уместными”?...

Тем не менее, жизнь меняется и я угадываю в ней пробуждение памяти. На Площади Сохо есть небольшая Tolkien-booth и причудливо изогнутая статуя Короля, чьи черты уже тогда, помню, стерлись от времени, напоминая тающий рожок мороженого, стекающий с места своего первоначального нахождения. Но всем своим видом Король убеждал, что эти черты у него были, и он их достоин... Он – Король Англии! – вероятно, в годы своей молодости.

Я возникаю из прошлых тихих лет в результате раскачивающихся движений, которые являются необходимым условием для оставления своего кокона, и надеюсь видеть достижение только заслуженного результата своего преподнесения. Однажды мир горел, теперь мир стар, некогда пение подразумевало мое участие, но историю нужно рассказать до конца. Итак, в этом представлении старых дней, которые запечатлены и всегда вдохновляют кого-то все более изящным образом благодарить Провидение, организующее момент времени, и в память о тех, кто хотя бы каким-то образом заинтересован в осознании крайней необходимости заключительной истории, я благодарю вас за то, что позволяете мне гореть,

испытывая радость и надежду, отдавая полный отчет в том, что моя юность остается с вами и Королем, который когда-то был молод».

I see your face, in every place, that I'll be going
I read your words, like black hungry birds,
read every sowing
Spin and call, throw the ball, my name is Carnival

Sad music in the night, sings a stream of light, out of chorus
Voices you might hear, appear and disappear in the forest
Short and tall, come throw the ball, my name is Carnival

Stings of yellow tears, drip from black wired
fears in the meadow
White halos spin, with an anger that is thin and
turns to sorrow
King of all, hear my call, it's Carnival

Here there is no law, but the arcade's penny claw,
hanging empty
The painted laughing smile, the turning of the style,
do not envy
Where the small can steal the ball, touch the face of Carnival

The fat woman frowns, at screaming frightened
clowns that stand enchanted
And the shadow lion waits, outside your iron gates with
one wish granted
Colors all, come throw the ball, my name is Carnival

Without a thought or sigh, you come to hypnotise the danger
In a world that comes apart, there is no single heart,
and life is stranger
Wheel and call, cloud dreams all, in the name of Carnival
Yeah wheel and call, spin and call my name, oh it's Carnival.¹⁰⁴

глава шестая

Сэнди Булл

*Я всегда пытался
делать что-то новое, измененное,
пробуя различные подходы,
и не хотел повторяться.*

Сэнди Булл

В 2001 году Мартин Карти позволил себе смелое утверждение:

«Полагаю, большинство по-настоящему творческих акустических гитаристов шестидесятых вышли из Британских островов. Среди американцев не было действительно интересных игроков, пока они не взяли слайд. Только тогда они получили гитаристов, вроде Рая Кудера и Дэвида Линдлея».¹⁰⁵

Возражать одному из столпов Фолк-Возрождения было бы не меньшей дерзостью. И все же решусь: в Америке были не только «интересные игроки», но и выдающиеся, и даже великие.

Мы уже проследили за тем, как из среды почитателей Лонни Донегана и скиффл выделились несколько гитаристов, которые двинулись к народной музыке, смогли овладеть сложными техническими приемами и синтезировать музыку разных времен и народов. Удивительно, но той же дорогой проследовал и исконный американец – Сэнди Булл. Он не приезжал в Лондон, не обретался в местных фолк-клубах, не путешествовал по дорогам Ирландии и Шотландии и, скорее всего, до середины шестидесятых ничего не знал об опытах Дэйви Грэма и Виза Джонса. Тем не менее, Сэнди Булл проделал в Штатах то же самое, что в Британии отцы Фолк-

Возрождения, и за это его даже называли «американским Дэйви Грэмом», что было не только не справедливо, но и неверно.

Сэнди Булл (Alexander «Sandy» Bull) родился в Нью-Йорке 25 февраля 1941 года. Его родители вскоре разошлись и маленький Сэнди оказался с отцом во Флориде, в городе Делрей Бич, неподалеку от Майями. Жили они возле стадиона, откуда постоянно доносились военные марши с захватывающими звуками волынок и барабанов. После победного окончания второй мировой войны подобные марши раздавались в то время отовсюду. Маленький Сэнди был захвачен этими звуками, а барабаны и волынки стали его первым музыкальным пристрастием. Все время он проводил за импровизированными барабанными установками, пока отец, как всякий нормальный человек, не запретил это невыносимое увлечение. Тогда Сэнди взял гитару.

Позже он вспоминал, что его первым кумиром был кантри-певец Джин Отри (Gene Autry):¹⁰⁶ кто-то из друзей отца подарил восьмилетнему мальчишке пластинки на 78 оборотов с песнями этого «ковбоя». Когда ему исполнилось одиннадцать, отец вернул подростка в Нью-Йорк, и отныне Сэнди рос рядом с матерью. Здесь произошло становление будущего музыканта, и в этом, скорее всего, кроется разгадка его универсальности.

Во-первых, Сэнди стал петь в школьном хоре, репертуар которого включал Баха, Палестрину и даже Орфа; во-вторых, мать Сэнди была профессиональной арфисткой, игравшей в известном нью-йоркском кабаре. Одаренная и разносторонне образованная, она играла все – от старинной музыки до буги-вуги, от Бёрда и Баха до Гершвина, так что Сэнди не надо было далеко ходить, чтобы его слух и память наполнялись и обогащались разными звуками и мелодиями. Весь мир был у него дома, в душе его матери и в ее необыкновенных руках. В будущем, когда Сэнди будет работать над первыми альбомами, он уделит достойное место аранжировкам классиков, которых слышал от матери.

...Арфа – инструмент особенный. С древнейших времен он присутствует в самых разных и взаимосвязанных культурах. Арфа была в странах Дальнего и Ближнего Востока, в Древнем

Египте, с арфой изображался библейский царь Давид, на этом инструменте играли в разных частях Африки и даже в Океании, причем, во всех странах и на всех континентах арфа считалась, и до сих пор считается, исконно народным инструментом.

О Европе, особенно северной, и говорить нечего. До появления фортепиано это был инструмент номер один, равно как арфист был первым музыкантом. В конце концов, клавесин, фортепиано или рояль – это всего-навсего арфа, упакованная в своеобразный футляр, где по струнам вместо пальцев ударяют молоточками. В XIX веке арфа была введена в состав симфонического оркестра и стала там инструментом с наибольшим диапазоном. Берлиоз, Вагнер, Чайковский, Сибелиус, Малер, Сен-Санс, Форэ, Дебюсси, Равель, Берио, Булез – все считали арфу важнейшим инструментом и написали для него немало произведений. Сорок семь струн, натянутых внутри вертикальной рамы, дают звучание столь волшебное, что, однажды услышав, его уже не забудешь. Арфа, больше чем какой-либо другой инструмент, умеет хранить тайну того, кто на ней играет. Вы ни за что не определите внешность арфиста, если музыкант будет находиться вне поля вашего зрения. Вместо него вам будет представляться ангел.

Вспоминаю, как в парижском метро, поздним вечером, я слышал звучание арфы, исходящее откуда-то из глубины бесчисленных переходов. Этим обволакивающим звукам не было сил противостоять. Они увлекали, подобно мифологическим сиренам. Я поспешил на звук, но, блуждая по коридорам, никак не мог выйти на его источник. Звучание арфы всякий раз уносилось, но тем настойчивее я становился в желании увидеть музыканта. В моем воображении рисовался если не сам ангел, то ангелоподобная девушка, лет семнадцати, в белых полупрозрачных одеждах, со светлыми распущенными волосами, с нежными изящными руками и грустными глазами, полными надежд и чаяний... Когда же, наконец, я отыскал источник волшебных звуков – разочарованию не было предела. За инструментом сидел и некрасиво улыбался грубый, неотесанный с виду мужик, и если бы не арфа, в нем можно было опознать какого-нибудь мясника с ближайшего рынка, но никак не арфиста, извлекающего божественные звуки...

У современной арфы есть педали, и, нажимая на них, можно изменять звучание струн на полтона или даже на тон выше. Таким образом, арфа предвосхитила электронное звучание. Кроме прочего, техника игры на арфе также необычна. Это и удары по струнам, и так называемое «бряцание», и удары пальцами или ладонью по резонатору, а еще – защипывание струн, отчего получается звук особого тембра, или, как его называют, звук с металлическим оттенком. По сути, это тот самый стиль *fingerpicking*, которым столь мастерски овладели гитаристы Фолк-Возрождения.

В середине пятидесятых подросток Сэнди Булл таких слов не знал. Стиль *fingerpicking* был для него обычной щипковой техникой, которой пользовалась его мать, и он, музицируя рядом с нею, невольно сравнивал звучание арфы и собственной гитары. Кроме того, Сэнди увлекался в то время банджо. Он ходил на выступления фолк-ансамбля the Weavers,¹⁰⁷ боготворил Пита и Майка Сигеров, а дома мать ставила ему пластинки Рэя Чарльза, Хэнка Вильямса, Ледбелли, Вуди Гатри, Джека Эллиота и других музыкантов. Под влиянием Пита Сигера Сэнди купил банджо и даже брал уроки у непревзойденного Эрика Дарлинга (Erik Darling). Все эти музыканты, и, прежде всего, мать, были главными и определяющими учителями Сэнди. Не забудем и то, что он с детства любил шотландские волынки, а их звучание схоже с индийской и арабской музыкой, на что мы уже обращали внимание. Так что Сэнди был предрасположен к поиску восточных форм и звуков. Он также не оставил любовь к барабанам.

Когда Буллу исполнилось шестнадцать, он поступил в Музыкальный колледж при Бостонском Университете. Проучился недолго, но именно в Бостоне он занялся изучением фольклора и познакомился с басистом из квартета Сесила Тэйлора (Cecil Taylor) – Бейлем Найдлингером (Buell Neidlinger). Квартет, участниками которого были также саксофонист Стив Лэйси (Steve Lacy) и барабанщик Деннис Чарльз (Dennis Charles), в это время часто выступал в Бостоне, и Сэнди посещал их концерты, а Найдлингер преподавал ему уроки игры на бас-гитаре. Там же, в Бостоне, Сэнди подрабатывал в кафе, аккомпанируя молодым певцам и, в частности, юной Джоан Баэз. Это, впрочем, не задержало его в стенах учебно-

го заведения, так как он предпочитал иные университеты и, прежде всего, Гринвич Виллидж.¹⁰⁸ Сэнди обосновался в клубах Gaslight, Folk City и The Bitter End, поддерживая разных музыкантов. Там в это время играли уже знакомые Сесил Тэйлор, саксофонисты Арчи Шепп (Archie Shepp) и Эрик Дольфи (Eric Dolphy). В это же время на Гринвич Виллидж появился молодой фолксингер Боб Дилан, недавно приехавший в Нью-Йорк. Кого только не встречал тогда Сэнди! Он выступал рядом с Одеттой (Odetta), Мэри Трэвис (Mary Travers),¹⁰⁹ с кумиром своей юности Питом Сигером и, конечно, впитывал самую разнообразную музыку – кантри, блюз, джаз, госпел, фламенко...

Тогда же Сэнди услышал игру молодого саксофониста Орнетта Коулмена (Ornette Coleman).¹¹⁰ Он выступал поочередно с двумя квартетами, состоящими из музыкантов экстракласса, а исполняли они длинные, на полчаса и больше, композиции, где поочередно блистали трубачи Дон Черри (Don Cherry) и Фредди Хаббард (Freddie Hubbard), басисты Чарли Хайден (Charlie Haden) и Скотт Ла Фаро (Scott La Faro), барабанщики Эд Блэкуэлл (Ed Blackwell) и Билли Хиггинс (Billy Higgins) и, разумеется, сам Орнет Коулмен. В этом невообразимом хаосе, окрещенном «*free jazz*», Сэнди Булл находил нечто, вдохновлявшее его на собственный поиск. Из музыкантов его особенно привлекал Билли Хиггинс, единственный, с которым Сэнди мог бы воплотить свои замыслы. А замыслы были самыми смелыми.

Сэнди был очарован восточной музыкой, благодаря нью-йоркским выступлениям Рави Шанкара (Ravi Shankar) и Али Акбар Хана (Ali Akbar Khan).¹¹¹ Их растянутые до бесконечности раги, обращенные к Западной аудитории, неожиданно были приняты молодым поколением. Возможно, из-за их адаптации к Европейскому звучанию, Шанкар играл не только на ситар, но и на гитаре. Кто знает, не уловил ли Сэнди Булл в игре индийского дуэта зародыш все того же синтеза – Восток-Запад, идеи которого носились в воздухе по обеим сторонам Атлантики?

К середине 1962 года, когда Булл приступил к записи своего первого лонгплея, у него за плечами были – детские воспоминания о военных маршах с барабанами и волынками; обширный музыкальный кругозор, который дала ему мать; участие в школьном хо-

ре и знакомство с современной и старинной академической музыкой; умение играть на банджо, переданное одним из лучших банджоистов своего времени; непродолжительная учеба в Бостоне, где Булл успел освоить бас-гитару; увлечение творчеством Рави Шанкара и Али Акбар Хана; наконец, Нью-Йорк и клубы на Гринвич Виллидж с будущими великими фолксингерами и молодыми гениями *free-jazz*.

Джон Ренборн в одном из очерков о Дэйви Грэме признал Сэнди Булла единственным музыкантом, чье раннее творчество могло быть сравнимо с направлением, которым шел Грэм. «Насколько я знаю, – писал Ренборн, – эти два музыканта работали независимо друг от друга в одном и том же направлении: любопытный случай параллельного развития».

Действительно, случай любопытный, и потому мы столь подробно прослеживаем путь Сэнди Булла к его первым регистрациям. В этих завидных «университетах» не хватает только Лондона. Зато есть Париж! В одном из редких интервью Сэнди Булл упоминает о поездке в столицу Франции в 1959 году.

Париж конца пятидесятих дышал послевоенной эстетикой (иной он так и не создал), он все еще оставался меккой мирового авангарда и прибежищем разных культур. Здесь Булл познакомился с британским фолксингером Алексом Кемпбеллом. Он вспоминал, как они с Кемпбеллом и Билли Робертсом (Billy Roberts), автором знаменитого в будущем хита «Heu, Joe!»,¹¹² играли под мостами через Сену, и парижская публика забрасывала их франками. Музыканты посещали кафе «Ali» в арабском квартале, где Булл впервые услышал подлинную восточную музыку, исполняемую на уде. Через несколько лет память о звучании этого инструмента отправит Булла на Ближний Восток, и он познакомится с нубийским музыкантом Хамзой Эль Дином (Hamza El Din). Он-то и научит Сэнди игре на одиннадцатиструнном Северо-Африканском уде.

Но это в будущем, а пока Булл находился в Париже, где на него оказывали влияние совместные выступления с Алексом Кемпбеллом.

Этот музыкант был олицетворением поэта-песенника не только в Великобритании, но и во всей Европе. Кемпбелл был намного старше Булла и хорошо знал веяния и настроения, носившиеся в

послевоенной Европе.¹¹³ Именно Алекс и познакомил с ними молодого музыканта из Америки. От него Булл узнал ирландские и шотландские баллады, так что утверждения о полном несоприкосновении Сэнди Булла с Британией – ошибочны. Совместные выступления с таким музыкантом, как Алекс Кемпбелл, да еще в Париже конца пятидесятих, – лучшая школа, о какой могли только мечтать молодые соотечественники Сэнди. Лондон еще не стал столицей мирового рока, и еще не смотрели в его сторону подрастающие таланты с Гринвич Виллидж. А Париж еще не растерял своего величия, и сюда стремились фолк-музыканты и джазовые экспериментаторы. Вспомним, что в то самое время, когда Сэнди Булл, Алекс Кемпбелл и Билли Робертс осваивали парижские подмостки (в буквальном смысле!), где-то здесь пребывал и Дэйви Грэм, и, кто знает, не пересекались ли их пути? Но если даже и не буквально, то фигурально – несомненно. Они впитывали одну и ту же музыкальную и эстетическую среду, позволившую им обоим, в разных частях света, почти одновременно, совершить революцию.

В 1962 году Сэнди Булл подписал контракт с фирмой Vanguard Records, чьи менеджеры уже год добивались его согласия на запись полноценного диска. Булл решился лишь тогда, когда в его воображении родилась знаменитая в будущем композиция «Blend» (Смесь). Альбом «Fantasias for Guitar and Banjo» записывался во второй половине 1962 года и вышел уже в начале 1963.

«Свой первый альбом я записывал после того, как услышал the Staple Singers.¹¹⁴ Я загорелся, потому что любил вибрирующий звук Fender'a. Так что я купил Fender Stratocaster'62. Еще в средней школе, в хоре, мы разучивали каноны Вильяма Бёрда. Я уже слышал, как Пит Сигер играл на банджо некоторые вещи Бетховена, и решил попробовать. Канон Бёрда имел три части, и я рассчитал, как исполнить две из них на банджо... “Blend” была навеяна, когда я слушал Рави Шанкара и Али Акбар Хана в Нью-Йорке. Они играли на гитаре, настроенной к индийским барабанам. Я изучил много самой разной фолк-музыки, которую всегда любил, и пробовал совмещать разные ее части вместе. Две из секций Carmina Burana легко уложились в настройку банджо, и это стало довольно популярным».

Сам альбом с его ударной композицией «Blend», вобравшей в себя музыкальные знания и пристрастия музыканта, не стал сенсацией в мире современной музыки, не породил массовый психоз и не занял высокое место в чартах. Случилось нечто более существенное: он тотчас стал классикой андерграунда. Особенно влиятельной пластинка стала на Западном побережье, в Калифорнии, где подрастало молодое разноплеменное поколение, вскоре создавшее *San-Francisco Sound*¹¹⁵ и составившее славу Fillmore West. И еще. Об альбоме «Fantasias for Guitar and Banjo» узнали в Лондоне, где Сэнди Булл вскоре стал значительной фигурой среди гитаристов Фолк-Возрождения. Им ничего не оставалось, как учиться и ставить его в один ряд с Дэйви Грэмом.

Двадцатидвухминутную «Blend» Сэнди исполнял на акустическом Мартине, с поддержкой ударных Билли Хиггинса. Это произведение Булл отнес к категории «новой гитарной раги», но критики, склонные к эффектным эпитетам, нарекли плод синтеза Восток-Запад более замысловато — «психоделический фолк» (*psychedelic folk*). В скором будущем появится и «психоделический рок», и те же критики будут вести нешуточный спор о том, кому принадлежит честь быть его первооткрывателем. Будут упоминаться множество громких имен и названий, приводиться неопровержимые аргументы, дополняемые наукообразными словами, вроде «концептуальный». Нас поочередно будут отправлять на холмы Сан-Франциско, в лондонские пабы, в ливерпульские подвалы, в нью-йоркские гаражи и даже на гамбургский Риппербан... Будет спор и о том, что же все-таки это такое, «психоделия»? Плод ли воздействия на мозги наркотиков, так называемой «кислоты», или результат болезненного воображения моложавых необразованных рокеров? Выяснение продолжается по сей день...

Если «Blend» обнаружила повышенный интерес у молодой публики, то «Carmina Burana Fantasy», исполненная на одионом пятиструнном банджо, вызвала больше недоумения. Почему Сэнди Булл отважился столь минимальными средствами выразить грохочущие, клокочущие и низвергающиеся потоки, которых Карл Орф (1895-1982) добивался с помощью симфонического оркестра и большого хора? Ведь Булл взялся исполнить начало этого произведения — «Fortuna Imperatix Mundi», которую слушать без содро-

гания невозможно. Признаюсь, я боюсь этого дьявольского вступления, пусть и посвященного Богу.

O Fortuna,
velut Luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem...

Уже отмечалось, что Сэнди пел в школьном хоре, а произведение Орфа входило программу. Этот немецкий композитор много работал с детьми в основанной им школе и даже создал музыкально-педагогическую систему. В музыкальном словаре Гроува об этом сказано:

«Обучая детей навыкам коллективного музицирования, Орф делал упор на пение, импровизацию и игру на простейших ударных инструментах. В своем творчестве для взрослых он также культивировал простейшие формы музыкального поведения. Стилистика музыки Орфа определяется преобладанием ударных тембров, остинантными ритмами (то есть их многократными повторениями), лаконичными диатоническими темами, элементарными гармониями».

Очевидно, в школе, где учился Булл, применялась музыкально-педагогическая система Орфа, и Сэнди многое из нее заимствовал. Исполнение фантазии «Carmina Burana» было скорее данью школьным годам и самому Орфу, а также желанием доказать, что пятиструнный банджо способен воспроизводить не только сочинения Бетховена, как это делал Пит Сигер, но и современных композиторов-симфонистов. Отдавая должное поискам и экспериментам Булла, признаем, что банджо предназначен для вещей более легких

и незамысловатых, что доказал сам Сэнди, живо исполнив «Little Maggie», при этом весело притоптывая.

Напомню, свой альбом Сэнди назвал «Фантазии для гитары и банджо», и если «Blend» была фантазией для акустического Мартина, «Кармина Бурана» – для банджо, то десятиминутная «Gospel Tune» предназначалась для стратокастера. Это самая запоминающаяся пьеса, дающая представление о подлинном звучании электрогитары. Если бы Сэнди Булла угораздило добавить жесткую ритм-секцию, мы бы получили нечто такое, о существовании чего в середине 1962 года еще никто не подозревал! Но Булл использовал только приставку Hi-hot, которая, согласно учению Карла Орфа, создавала простейший минимальный ритм...

Булл предпочитал только играть, хотя, по его признанию, когда-то пробовал петь. Причем, он всегда играл один, используя методы наложения:

«Я дошел до работы с лентой главным образом потому, что необходимые фоны подготовки настолько просты, что нет необходимости привлекать других музыкантов. Это было бы пустой тратой их времени и таланта».

Булл считал, что только сам способен обеспечить себя поддержкой. Исключение – Билли Хиггинс, которого он привлек и к записи второго альбома – «Inventions». Над ним Сэнди Булл работал осенью 1964 года, почти в то же время, когда в Лондоне Билл Лидер записывал первую пластинку Берта Дженша. Добавим, что работа велась примерно в одинаковых условиях, поскольку Булл устраивал сессии у себя в гостиной. Инструментарий Сэнди, кроме акустического Мартина, включал пятиструнный банджо, *bass-Fender* и электрический *Fender-Stratocaster*. Но теперь к ним добавился еще и североафриканский одиннадцатиструнный уд, пожалуй, главный инструмент в творческой биографии Булла. Почти всю первую сторону занимает композиция «Blend II».

Зачем Булл решился на повтор гитарной раги из предыдущего альбома? Да затем, что теперь у него был настоящий восточный инструмент, на котором его научил играть Хамза Эль Дин.

Уд – старинный щипковый инструмент, первые сведения о котором относятся к VII-IX векам, считается предшественником европейской лютни. Само слово «лютня» имеет арабское происхож-

дение – «аль-уд» – дерево. Уд имеет короткую «шею», без ладов, со сдвоенными струнами, на которых играют плектром. Одиннадцатиструнный уд, на котором играл Сэнди Булл, имел одну струну не сдвоенную – крайнюю, басовую. Музыкант понимал, что его прежняя «Смесь», сыгранная на гитаре, не дает подлинно восточного колорита, на который способен только уд.

Булл подготовился к новой версии основательно. Он посторил композицию на основе двух тем – «(Sketch of) Lovely Woman» Орнетта Коулмена и «Young Man Who Wouldn't Hoe Corn» Пита Сигера, из которых и вытекает непосредственно «Blend II». «Lovely Woman» – одна из цикла печальных баллад Коулмена, в то время особенно популярных среди черных обитателей Нью-Йорка. Коулмен исполнял их столь лирично и чувственно, что в нем трудно узнать джазового авангардиста номер один.

Свою композицию Булл начинает тоже печально и медленно. Одинокий уд повествует о событиях, давно ушедших, незапамятных и нездешних. Низы доминируют, лишь изредка пропуская вперед высокие... Прелюдия многообещающая. Булл щипает струны уда, как если бы это был банджо, и инструмент, за свою многовековую историю не знавший над собой такого насилия, подчиняется, покоряется, словно необъезженный арабский скакун, а к середине четвертой минуты уже послушно следует курсу, указанному железной волей музыканта. Но вот ему в попутчики приглашаются легкие барабаны Хиггинса. Билли – тонкий художник, его не надо подгонять, он предпочитает даже немного отставать. Как более опытный странник – он не спешит, бережет силы... В конце шестой минуты, после колоритных низов, на какие способен, наверное, только инструмент с тысячелетней судьбой, неожиданно сменяется ритм. Прислушайтесь теперь к звучанию уда, ставшего еще и ритм-секцией. Теперь он пляшет с ударными, увлекая за собой все прочие звуки, а когда Хиггинс на десятой минуте «включил» тарелки, стало ясно, что танцует женщина! От Коулмена и Сигера не осталось и следа... Ровно на одиннадцатой минуте Хиггинс остался один, давая возможность Буллу молча пофантазировать о дальнейших ходах. ...Теперь следует прибавить громкости, если только у вас еще есть такая возможность, тогда станут слышны придыхания и посапывания музыкантов, что усилит впечатле-

ние, так как перенесет вас в обыденную обстановку бедуинов из нумбийской пустыни, где, кажется, и был записан альбом... На тринадцатой минуте Булл включил уд на полную мощь, и все любители подлинного, изначального акустического звука могут оценить качество этого одиннадцатиструнного монстра. Глубина звучания столь всеобъемлюща, что его легко принять за *bass-Fender*, который пока отдыхает... Слушая эту мощь и восхищаясь энергией, которую двадцатидвухлетний музыкант обрушивает на нас, невольно вспоминаешь, что в Святой Древней Руси безобидным словом «уд» называли детородный орган... К девятнадцатой минуте Сэнди окончательно скатывает уд на глубокий и внушительный ритм, из которого он уже не выберется до финала этой великой композиции!

Но что дальше? Еще не улеглись страсти, вызванные к жизни психоделическими опытами по соединению звуков нубийской пустыни с печальными гарлемскими мотивами, как Булл переносится в Европу, предлагая версию гавота из баховской сюиты для виолончели. Булл исполняет ее на электрогитаре, накладывая звуки стратокастера на записанный ранее акустический Мартин. Звучание получается столь пространственным, что невольно напоминает орган, наполняющий мелодией стрельчатые своды готического собора. Этим и заканчивается первая сторона пластинки, обладателя которой можно назвать счастливецом.

Вторую сторону открывает все тот же гавот, на этот раз исполненный на акустической гитаре. Теперь это не готический собор, а небольшая потаенная комната в старинном замке, в которой неизвестный узник, томясь и страдая, как может, скрашивает одиночество... А затем Булл предлагает светлую, грустную и вместе с тем радостную «*Manha De Karnival*» бразильского композитора Луиса Бонфы (Luiz Bonfá). Он вновь использует уд, как солирующий инструмент, сопровождая его Мартином и басом. И когда слушаешь эту босса-нову, понимаешь, что никто, кроме самого Булла, никогда и ни за что не справится с ходами и замыслами этого музыканта. Когда я впервые услышал эту мелодию, которую Сэнди, к счастью, не сделал короткой, то невольно вспомнил более позднего гитариста-виртуоза Пата Метони (Pat Metheny) и его композицию «*Au Lait*»,¹¹⁶ которую, задыхаясь от восторга, слушал

много лет, не подозревая о существовании босса-новы Сэнди Булла... И хорошо, что не подозревал, иначе бы не в такой степени восторгался Патом, не восхищался бы его легкими, словно гагачий пух, переборами, нескончаемыми и невообразимыми ходами, потому что его пурпурный Гибсон, упакованный всеми мыслимыми и немыслимыми достижениями века, безоговорочно уступает ветхому короткошейному инструменту, у которого вместо струн, кажется, грубые веревки, свитые из только что остриженных овец...

Еще один шедевр, «Triple Ballade», – аранжировка Буллом произведения французского композитора XIV века Гийома де Машо (Guillaume de Machauts), а завершает альбом «Memphis Tennessee» Чака Берри, где под конец во всей красе предстает Stratocaster.

«“Memphis” был записан под влиянием версии Лонни Мака (Lonnie Mack) и джазовых альбомов, которые я тогда слушал, особенно “Bag’s Groove”, – признавался позже Булл. – Летом 64-го я скитался на пару с маленьким магнитофоном, играя на электрическом басы. Я слушал много Чака Берри и the Supremes,¹¹⁷ но так и не смог найти ритм-гитариста, который бы мне понравился. Так что я записал собственную ритм-гитару на ленту и уже с нею импровизировал. “Memphis” была одной из моих любимых мелодий. Она заставляет задумываться, и, кроме того, она подвержена интересным аранжировкам – почти блюзовым, но не совсем ».

Bass-Fender и барабаны Хиггинса присутствуют на этом треке с самого начала, а на первых секундах даже слышен голос Булла. Ближе к середине стратокастер вырывается из наскучившего ему окружения, чтобы создать то самое пронзительное вибрато, которое так нравилось Буллу и за которое этот инструмент был куплен. Тут же слышен ритм, записанный музыкантом заранее. Сейчас подобное звучание едва ли достижимо, так как к таланту необходимо ламповое оборудование – воспроизводящее и звукозаписывающее, – и еще много надо такого, что безвозвратно кануло, включая воздух, небо и эфир того времени. В финале Сэнди еще раз поражает объемным и проникающим звучанием стратокастера...

Итак, диапазон Сэнди Булла: баллада четырнадцатого века и современная босса-нова, Вильям Бёрд и Чак Берри, гавот Баха и Орнетт Коулмэн, Карл Орф и «Gospel Tune», Бразилия и Индия,

Аппалачи и Нубийская пустыня, древний уд и *Fender-Stratocaster*, пятиструнный банджо и джазовая техника Билли Хиггинса...

Теперь все это перемешайте и задайтесь вопросом: что за музыку творил в первой половине шестидесятых американский музыкант? К какому стилю или направлению можно отнести его творчество, в какие рамки уложить?

Все эти вопросы ничуть не заботили самого Сэнди Булла, равно как не волновало его и количество изданных лонгплеев. Он предпочитал молчать, если не мог сказать что-то новое. При этом не позволял себе повторяться. Возможно, поэтому его третий альбом – «E Pluribus Unum» – вышел только в 1968 году. Его замысел возник в Англии, где Булл находился в 1966 году. Он решил поэкспериментировать с электронным звуком.

«E Pluribus Unum» состоит из двух вещей, каждая из которых растянута на одну из сторон. Критика отнеслась прохладно к экспериментам Булла, но зато они были приняты в среде калифорнийских хиппи, и в 1968 году Сэнди получил приглашение выступить на фолк-фестивале в Сан-Франциско. Он с успехом представил свои наработки и замыслы в Fillmore West и в других клубах, включая «Матрицу».

Выхода следующей пластинки – «Demolition Derby» – пришлось ждать еще четыре года, после чего Булл впал в наркотическую зависимость. Одновременно к нему пропал интерес у звукозаписывающих фирм и издателей, хотя материал у Сэнди был и, судя по всему, небезынтересный. Когда в 1975 году он все-таки вылечился, то вернулся к музыке. Булл участвовал в турне с рок-певицей Патти Смит (Patty Smith), джазовыми гитаристами Херби Эллисом (Herb Ellis), Барни Кесселем (Barney Kessel) и Лауриндо Альмейдой (Laurindo Almeida). Он был также приглашен участвовать в известном ревю Боба Дилана «Rolling Thunder Revue». В 1975 и 1980 годах Сэнди выступал с Доном Черри, своим давним другом, и можно многое отдать, чтобы услышать уд Булла в соединении с миниатюрной трубой Черри. Но до регистрации и пластинок дело не доходило.

«Я направился в Лос-Анджелес, – вспоминал Булл в конце девяностых. – Сначала пошел в A&M Records, потом в Warner Bros... После этого поехал в Нью-Йорк к Джерри Векслеру (Jerry Wexler)

из Atlantic Records, потом пошел к Клайву Дэвису (Clive Davis) из Arista. После этого я отправился в Лондон к Ричарду Брэнсону (Richard Branson) из Virgin Records. Все они послали меня куда подальше...»

Наивный Песчаный Бык! (Так переводится на русский его имя). Он, некогда открывший новую эру в музыке, показавший юному поколению образцы соединения Востока с Западом, Севера с Югом, истории с современностью, сотворивший синтез, из которого выросла вся культура «психоделии», оказался в одночасье старомодным и никчемным.

К кому он приходил!? К разжиревшим продюсерам, уже давно превратившимся из восторженных почитателей Дилана и роллингов в стреляных воробьев шоу-бизнеса, которых заботило одно: входят ли они в первую сотню денежных воротил. Они делали деньги на пустых, пошлых, приторно-тошных и размалеванных под ничто поп-звездах и псевдорокерах обоего пола. Какой там Сэнди Булл! Посмотрите, сколь наивны его суждения:

«Вы должны понять, что это было время расцвета групп вроде Eagles и Bee Gees, где все должны были петь. На меня тоже давили, чтобы я запел, но это, мягко говоря, не было моей сильной стороной. Я работал на нескольких мелодиях, проложил им путь к моим более поздним компакт-дискам, но я не мог найти издателя. Некоторые из них хотели, чтобы я играл то же самое, что делал и на первых двух альбомах, но я всегда пытался делать что-то новое, измененное, пробуя различные подходы, и не хотел повторяться».

Можно подумать, что Сэнди действительно бы издали, стоило бы только ему запеть...

После безуспешных попыток быть изданным, музыкант решил создать собственную студию звукозаписи. Таковая и впрямь появилась в 1990 году в Лос-Анджелесе. Булл по-прежнему сотрудничал с Билли Хиггинсом и Доном Черри, а те, в свою очередь, привлекали друзей, таких же, как и сами, незаурядных музыкантов, до которых никому не было дела. Так под лэйблом TRS вышли записи Булла с барабанщиком Бернардом Пурди (Bernard Purdie), пианистом Хилтоном Райзом (Hilton Ruiz) и перкуSSIONИСТОМ АИБОМ ДИНГОМ (Aiyb Dieng). Понятно, что соперничать с клиентами Векслера, Бренсона и Клайва Дэвиса эта забавная публика не могла.

В 1991 году Булл с семьей перебрался в столицу музыки кантри Нэшвил. Он продолжал работать, пытался сочинять, экспериментировать, но, к несчастью, у него обнаружился рак. В 1996 музыкант перенес сложнейшую операцию, в результате которой лишился половины легкого. Тем не менее, в 1998 году он выступал в Нью-Йорке. В 2000 году болезнь стала прогрессировать, и 11 апреля 2001 года он скончался.

Что же говорят о Сэнди Булле сейчас, когда его не стало?

Да ничего не говорят, потому что мало кто о нем знает. А те, кто знают, говорят примерно одинаково, как и положено судить о художнике, которого не признали при жизни. Суть этих высказываний наиболее ёмко выразил некий итальянец Пьеро Скаруффи (Piero Scaruffi):

«Сэнди Булл был, вероятно, единственным великим исполнителем начала шестидесятых. Увы, он был заслонен последующими тридцатью-сорока годами рока, и поэтому все еще пренебрегался в конце столетия. В то время как Merseybeat-группы заполняли диаграммы идиотскими трехминутными частушками, Булл уже составлял двадцатиминутные джем-раги, которые не принадлежали ни к одному из известных жанров. Эти “смеси” отметили начало фантастического сплава восточной и западной музыкальных культур, прежде чем западные музыканты узнали, что такое sitar. Практически ни одна энциклопедия или история музыки не упоминает его имя, но Сэнди Булл – один из немногих музыкантов шестидесятых, кто будет упомянут в каждой энциклопедии и истории музыки ушедшего столетия».

Итальянцам виднее. Они лучше знают, сколько понадобилось времени, чтобы герои кватроченто оказались занесенными на скрижали Истории. Вот только музыка – предмет более хрупкий и менее зримый, чем гранит или холст. Это даже и не предмет... Здесь не заметить, пройти мимо и навсегда потерять – проще простого, и вовсе не обязательно, что нам повезет еще раз, и у только что закончившейся эпохи найдется свой Вазари.

глава седьмая

ДЖОН ФЭХЕЙ

*Когда слушаешь шедевры
Фэхей, то сразу переносишься в
прошлое, в другое время
и к иному месту*

Эл Ханда,
музыкальный критик.

Я не хочу жить в прошлом

Джон Фэхей

За полтора месяца до смерти Сэнди Булла в городе Сейлем, штат Орегон, после сложной хирургической операции скончался Джон Фэхей (John Aloysius Fahey). Его последователь, ученик и близкий друг, гитарист Лео Коттке, постигнутый горем, признавался в сердцах:

«В стране, полной дерьма, Джон создавал среду, порождающую культуру. Своей гитарой и своим очарованным взглядом он синтезировал все направления в Американской музыке и нашел для всех нас новое счастье. С Джоном мы имели голос, только он мог дать его нам; без него никто не будет уже казаться прежним».

Это краткое признание, пусть и эмоциональное, сказано в стране, в которой творили и творят тысячи и тысячи художников — признанных, знаменитых, выдающихся, великих. Заслужить такую оценку от музыканта, признанного лучшим акустическим гитари-

стом Америки семидесятых, стоит дорогого. Но вот мнение музыкального критика, высказанное еще при жизни Фэхея:

«Из всех блюзовых гитаристов он больше, чем кто-либо иной, ухватил тот тайный смысл, который был всегда присущ блюзу Дельты». (Эл Ханда, 1999.)

В последние годы жизни Джон Фэhey представлял собой расплывшего ветерана, в неизменных солнцезащитных очках, с залысиной, архаичной седой бородой и постоянно красным носом. В нем трудно узнать некогда подтянутого, крепко сложенного и аккуратно постриженного молодого человека с гитарой на коленях.

О его детстве известно немного, а то, что известно, носит, как принято говорить, противоречивый характер. Отчасти это связано со странностью самого Фэхея, который наговорил небывлиц о своем детстве, нарочито презрительно относился к своей молодости и особенно к тому времени, когда им были созданы наиболее значительные произведения. Он на чем свет стоит крыл свои прежние пристрастия и увлечения, а заодно и тех, с кем некогда поднимал из небытия подлинную музыку черных (*authentic Negro folk*). В действительности, Фэhey попросту «бурчал», и не все, что наговорил этот больной и побитый жизнью человек, стоит принимать на веру. Главное в его жизни – десятки альбомов, более четырехсот пьес и песен для гитары, сотни выступлений на концертах и фестивалях, музыка к кинофильмам, несколько книг-учебников, наконец, подвижническая деятельность по поиску, изучению и пропаганде народной музыки Америки.

Доподлинно известно, что Фэhey родился в окрестностях Вашингтона, в городе Такома Парк, 28 февраля 1939 года. Дальше идут мифы.

По одному из них, отец Джона играл на фортепиано, ирландской арфе и пел популярные песни. Он-то и привил сыну любовь к музыке и первые навыки игры на гитаре. По той же версии, мать Фэхея была пианисткой. В выходные дни дружная американская семья отправлялась на Чесапикский залив, где отец и сын занимались рыбной ловлей. В 1952 году во время одной такой поездки они встретились с черным певцом и гитаристом Фрэнком Ховингтоном (Frank Hovington).¹¹⁸ Эта встреча сыграла решающую роль в выборе подростком дальнейшего пути. Ховингтон играл

стилем *fingerpicking*, и это вроде бы настолько потрясло Джона, что он выпросил у отца гитару – *Sears Roebuck*, стоимостью семнадцать долларов.

По другой версии, его отец был вовсе не музыкантом, а служащим Общества Здравоохранения и развелся с матерью Джона, когда тот был еще ребенком. Следовательно, никаких идиллий с выездом семьи на рыбную ловлю не было вовсе. Подросток из глухой провинции целыми днями сидел, прижавшись ухом к радио, и однажды услышал, как Билл Монро (Bill Monroe)¹¹⁹ поет «Blue Yodel № 7» Джимми Роджерса, знаменитого белого блюзмена двадцатых годов.¹²⁰ Йодль настолько потряс Фэхея, что с этого момента он стал страстным почитателем фолка. А вскоре Джон услышал блюз в исполнении Блайнд Вилли Джонсона (Blind Willie Johnson). Вроде бы, юноша даже заплакал и понял, что отныне посвятит жизнь настоящей музыке черных. После этого эпизода Джон стал учиться игре на гитаре и собирать блюзовые пластинки на 78 оборотов. Еще по одной из версий, интерес к блюзу проявился у него не после радио, а после встречи с живым Билли Монро, а еще по одной – в результате знакомства с черным музыкантом по имени Слепой Томас...

Подозреваю, что подобные версии были придуманы самим Фэхеем, слывшим большим оригиналом и мистификатором. Он их охотно рассказывал журналистам, а затем куражился, когда читал эти версии в газетах или журналах, кляня последними словами собеседников. Так в одном из очерков можно прочесть, что в детстве Джон подвергся сексуальному насилию со стороны отца, по этой причине стал психически неуравновешенным и до последних дней спасался ловлей древесных черепаш, сигаретами, пивом и виски. А блюзы полюбил после того, как в десять лет его ударила молния. Сраженный, он якобы упал на землю и пока приходил в сознание, слышал обращенный к нему голос некоего черного блюзмена, и с того дня навсегда отдался блюзу... Самое поразительное в этих историях то, что все они вполне достоверны, исходят от самого музыканта и с трудом могут быть опровергнуты.

Кроме даты рождения, точно известно, что по окончании школы Джон Фэхей поступил в Вашингтонский Университет, на факультет Философии и Религии, и в 1959 году получил степень

бакалавра. Занятие музыкой он не оставил, более того, написал трактат о черном блюзмене Чарли Пэттоне (Charley Patton).¹²¹ Фэ-хей был им настолько увлечен, что трагическое мировоззрение этого легендарного музыканта стало философией самого Фэхея. Пэттон страдал неизлечимой болезнью, знал, что вот-вот умрет, и это накладывало особенную печать на его творчество, подобно тому, как неизбежность смерти от астмы довлела над Марселем Прустом, отчего он каждый день проживал, как последний, и когда умер, это стало для окружающих полной неожиданностью. Джон Фэхей в молодые годы был здоров и крепок, но его всегда занимала потаенная сторона южных блюзов – в них всегда ощущается предчувствие и близость смерти. Возможно, Фэхей потому и подошел ближе других к разгадке блюзов Дельты, что понял роль и значение смерти в подлинном фольклоре черных.

Еще учась в средней школе в Такома Парке, он увлеченно собирал старые пластинки на 78 оборотов, разучивал мелодии и тексты, вникал в их суть, пытался понять характер музыкантов. До 1955 года Округ Колумбия и город Вашингтон считались южными в культурном отношении. Равно как и Балтимор с Ричмондом. В середине пятидесятых сюда прибыли множество правительственных чиновников и служащих, а также тысячи рабочих и строителей, которые изменили не только внешний облик, но и социальный состав города и всего округа. С этого же времени в городской быт американцев вошли телевидение и виниловые пластинки высокого качества на 33 оборота, те, что мы называем лонгплеями. Тяжелые, толстые и ломкие диски двадцатых-тридцатых годов отошли в прошлое, и люди, избавляясь от хлама, выбрасывали их или, в лучшем случае, складывали на чердаках. Фэхей увлекся собирательством этих пластинок, благодаря своему приятелю Дику Спотсвуду (Richard K. Spottswood). Он был старше Джона на два года и уже неплохо разбирался в музыкальной конъюнктуре.

Дело в том, что соседом Фэхея был некто Джон Буссард (John Brussard), владевший звукозаписывающей студией на цокольном этаже дома, в котором жила семья Фэхея, и имевший собственный лейбл «Fonoton». Буссард был заядлым коллекционером, о чем Дик и Джон прекрасно знали. Желая подзаработать, они выполняли заказы Буссарда и отправлялись на поиски старых пластинок, обсле-

дуя чердаки в Вашингтоне, Балтиморе и в окрестных городках. Бывали даже в Филадельфии.¹²²

Много лет спустя, Дик Спотсвуд вспоминал, как, прослушивая пластинки, они с Фэхеем наткнулись на песню Скипа Джеймса «Hard Time Killing Floor Blues», и она произвела на друзей сильное впечатление. А в 1956 году они привезли сотню старых дисков из Балтимора и среди них – пластинку Блайнд Вилли Джонсона с песней «Praise God I'm Satisfied». Когда Дик поставил пластинку на проигрыватель, Джон, немного послушав, удалился прочь, обозвав услышанное «страшным дерьмом, сырым и грубым». «Спустя два часа, – вспоминает Спотсвуд, – он позвонил, попросил поставить диск еще раз и молча слушал через трубку, после чего признался, что изменил свое мнение». Сам Фэхей много позже по этому поводу говорил, что «поначалу от пластинки его стошнило, но спустя два часа она заставила его плакать».

Вскоре Фэхей сам стал собирателем пластинок и записей старых блюзменов. Он объездил много городов и выпотрошил не один чердак, но собирательство не было его навязчивой идеей. Он не превратился в так называемого «коллекционера». Единственным увлечением и страстью была сама музыка, а собирание пластинок – возможностью ее слушать и изучать, чтобы затем играть.

Первые выступления Джона Фэхей относятся к 1956 году, когда он играл с Биллом Хэнкоком (Bill Hancock) и Греггом Элдриджем (Greg Eldridge). Записывались ли они – неизвестно. Самые ранние из сохранившихся регистраций были изданы Джоном Буссардом на Fonoton'e в 1958 году. Это были массивные пластинки на 78 оборотов, которые включали по одному треку на каждой из сторон. Всего издано пять или шесть таких пластинок, но Джон мечтал о собственном издательстве. После окончания университета новоиспеченный бакалавр философии и религии стал подрабатывать на бензоколонке и осенью 1959 года вложил триста долларов в создание собственного лейбла. Takoma Records стала одной из первых в Америке частных компаний, основанных непосредственно музыкантом. Она была создана для записи американской народной музыки, ее популяризации, а также для поддержки молодых талантов, играющих некоммерческую музыку.¹²³

Первый альбом, изданный на Takoma Records, был записан Фэхеем в апреле 1959 года в церкви Святого Михаила и всех Ангелов (St. Michael and All Angels Church) в городе Адельфии, штат Мэриленд. Решив продемонстрировать друзьям познания в блюзе, он представил дело так, будто на первой стороне играет сам, а на другой – никому не известный черный музыкант Блайнд Джо Смерть. Отсюда и название – «John Fahey / Blind Joe Dead». Альбом был издан в количестве ста экземпляров, пять из которых тотчас поломались, а остальные моментально разошлись. Как не трудно догадаться, сегодня пластинка является величайшим раритетом.

В 1964 году Фэхей решил переиздать первый альбом, но оригинальные пленки оказались утраченными и музыкант вынужден был перезаписывать его заново. В 1967 году, он записал альбом в третий раз. В 1969 году «John Fahey / Blind Joe Dead. Vol.1» был переиздан в Англии фирмой Sonet (SNTF 607), но почему-то на конверте нет ни слова о времени записи и о самом музыканте, так что если не известна предыстория, запись можно отнести к 1969 году. Зато предпослан текст «от издателя», в котором внимание английских детей обращается на то, как некий гитарист повествует о далекой Америке, где есть прекрасные горы и реки, а не только попкорн и полицейские. Это действительно так, и двадцатилетний музыкант рассказал о своей стране с помощью гитары, любви и воображения. Только английским школьникам, для которых, очевидно, был издан альбом, надо было объяснить, что Джон Фэхей рассказал им об Америке вековых страданий языком Элизабет Коттен, Сэма МакГи, Барбекю Боба, Чарли Пэттона, Миссисипи Джона Хёрта, Букки Уайта... и всех потомков рабов с плантаций вдоль побережья Великой реки.

...Когда слышишь эту осторожно исполненную музыку, сыгранную с трепетом, робостью и даже со страхом, чувствуешь неподдельное волнение Джона Фэхей. Наверное, оттого, что это его первая долгоиграющая пластинка, и потому, что исполняет он блюзы, имевшие для Джона сакральное значение, наконец, оттого, что играл он их в церкви. От струн исходит звучание детской чистоты и светлости. Не удивительно, что английские издатели приняли пластинку за рождественское послание детям. По сути, она таковой и была. От «John Fahey / Blind Joe Dead» тщетно ожидать

экспрессии или обескураживающего вызова эпохе, какой явят спустя пять лет Дженш или Ренборн. Техника тоже вряд ли удивит, скорее, оставит в недоумении, а избалованный современный ценитель, возможно, найдет ее и вовсе скучной. Нет ни экспериментов с синтезом культур, какие были у Дэйви Грэма, ни его планетарного масштаба. Нет ничего, что можно было бы квалифицировать, как явление, повлиявшее на дальнейшее развитие музыки, о чем можно утверждать, когда речь заходит о Сэнди Булле. Но что же притягивает к этой странной пластинке, что заставляет ее слушать вновь и вновь, и чем больше, тем охотнее? Что делает эти далекие заокеанские мелодии столь близкими, почти родными?

Оказывается, сама музыка и то, как просто ее преподносит совсем молодой гитарист. Ни эпатажа, ни надрыва, ни лихачества. Фэхей играет так, как если бы у него за спиной была академия блюза. Старые мастера блюзов Дельты никогда не стремились кого-то удивить, обаять или очаровать. Они играли и пели не для аудитории, а от имени аудитории и часто вместе с нею. Они не блистали техникой *fingerpicking*, не часто использовали слайд. Простота – их главный и незыблемый принцип, и Джон Фэхей неукоснительно следует ему. Как и старые черные блюзмены, он стремится не вширь, а вглубь. Его поиск вызван не желанием охвата, но жаждой проникновения. Надо слышать, как он исполняет традиционный рождественский гимн «In Christ There Is No East Or West», когда медленная и торжественная мелодия переходит к быстрому танцу в стиле «Stack O' Lee Blues» Миссисипи Джона Хёрта... Когда Фэхей играет «On Doing An Evil Deed Blues», «Desperate Man Blues», «Jonh Henry», версию «St.Lous Blues», или «The Transcendental Waterfall», или тот же рождественский гимн, то притягивают вовсе не техника, не изящество, не так называемый «новый подход», другое пленяет: эти песни нельзя забыть! Вот главное в блюзах, вот откуда их кажущиеся простота и доступность. Блюз призван схватить за душу – сразу и навсегда...

Мотивчик – грош цена,
Стишки – грош цена.
А вместе возьмут за глотку –
Тут тебе и хана! 124

Я называю инструментальные пьесы Фэхея песнями не случайно. Музыкант их не поет, и я никогда не слышал его голоса, даже не знаю, какой он. Вместо Фэхея поет гитара... В умении выразить чувства одним только инструментом и предельно простой техникой игры кроется одна из загадок блюзов Дельты. У рабов не было возможности оставить о себе память: ни литература, ни изваяние, ни архитектура – ничто не могло запечатлеть ушедшее в никуда время. Их время! Только песня, только мелодия, простая и незатейливая, такая, чтобы запомнилась с первого раза, прочувствовалась с полуслова. И то, что белый музыкант смог к двадцати годам разгадать эту тайну, – его счастье. Он придумал Блайнда Джо и вынес это имя на обложку из опасений, что молодость и белый цвет кожи смогут умалить качество сыгранных им блюзов.

Но все же, кто скрывается за странным и страшным именем – Слепой Джо Смерть? Откуда взялось его присутствие в жизни Фэхея?

Существует миф, будто в Такома Парке жил чернокожий слепой старик по кличке Nigger Jo. Он подрабатывал тем, что бальзамировал усопших, подготавливая их к погребению. В свободное от этого скорбного труда время он садился на ступенях и на старой самодельной гитаре играл религиозные песни и блюзы, слышанные в годы юности. Слепой Джо никогда не пел! Он и не мог петь, потому что, по слухам, в детстве ему вырвали язык кукулюксклановцы за то, что чернокожий ребенок не мог разучить какую-то модную песенку, чтобы тешить ею это сатанинское воинство в белых капюшонах. Но слепой и немой, Джо не был глухим, а еще у него были светлая не озлобленная душа, большое сердце и крепкие руки – это важнее всего, если ты играешь блюз...

Маленький Джон знал о старике и часто прибегал к нему. Он устраивался у его ног и слушал блюзы, тайно завидуя мастерству слепого музыканта, мечтая о том времени, когда его руки окрепнут настолько, чтобы и он мог вот так же выразительно играть на гитаре. Джон слушал Слепого Джо и видел, как этот старик, много страдавший, претерпевший унижения и оскорбления, потерявший возможность не только петь, но и разговаривать, тем не менее – говорил и пел, передавая чувства, страдания и боль через старый деревянный инструмент, словно тот был живым, одухотворенным

созданием. Эту способность слепого музыканта юный Джон Фэhey запомнил и усвоил...

Влияние альбома «John Fahey / Blind Joe Dead» на формирование мировой музыкальной среды переоценивать не стоит. Девяносто пяти экземпляров едва хватило на то, чтобы удостоить вниманием друзей. Не знаю, вырвалась ли вообще эта пластинка за пределы штата Мэриленд. Но напомним: она была записана в апреле 1959 года! И если бы альбом был отштампован в пяти экземплярах, или даже в одном, или не был бы издан вовсе, а только записан на магнитофонную пленку в церкви Св.Михаила и всех Святых, то и в этом случае можно было сказать: «Это великий альбом! Его создал музыкант, сохранивший для нас время!»...

...Мы обычно чтим тех, кто обгоняет время, торопливо награждая их эпитетами «великий» или «гениальный», между тем, всякое высокое искусство — это поиск и сохранение ушедшего времени. В слове ли, в камне, красках или звуках, — художник, повинувшись Откровению, фиксирует, казалось, навсегда утраченные мгновения и затем оставляет их нам, смертным, не способным не только оглядываться на прошлое, но даже и останавливаться. Влекомые шумным и мутным потоком, кем-то названным «жизнью человечества», мы бездумно барахтаемся в нем, глядя только вперед, в ту сторону, куда нас несет, и жадно прислушиваемся лишь к тем, кто самонадеянно берется предсказать, предусмотреть, предвидеть, предположить... в то время как будущее принадлежит не нам, но одному только Богу! Нам же отдано лишь прошлое, с печальными курганами трагедий и драм, могилами родных и близких, воспоминаниями о днях молодости и теми утраченными мгновениями, которые остановлены великими мастерами искусства, сохранены ими и оставлены нам в утешение...

...И вот что еще следует сказать о дебюте Джона Фэhey: игра двадцатилетнего гитариста удивительно перекликается с тем, как играла шестидесятипятилетняя Элизабет Коттен. Они жили почти рядом, и Джон, пристально следивший за всем, что касается настоящей музыки черных, конечно, не мог пропустить пластинку «Folksong & Instrumentals». Он изучил песни Коттен, разобрался с

тонкостями ее настроек, и когда через несколько лет они встретятся, Фэхей признается, что ему уже нечему научиться у Коттен, так как он давно выучил всю ее наизусть! Но в 1959 году влияние Либбы на Фэхея было огромным и несомненным.

В первые годы шестидесятых, количество выступлений и концертов Джона Фэхея, в том числе записанных на пленку, не поддается счету. Если верить исследователям, многие записи были утеряны или украдены, иные размагнитились, но некоторые сохранились. Фэхей, будь у него йота тщеславия, мог издать за эти годы, как минимум, пять-шесть полноценных альбомов и это бы были первоклассные работы, за которыми сейчас бы охотились любители музыки.

Следует помнить, что исполнительская деятельность Фэхея была неразрывно связана с исследовательской. Музыка, которую он сочинял, была продолжением того, что он разыскал и открыл для себя, а новые открытия, в свою очередь, провоцировались творческим азартом. Он, собравший немало редких пластинок, прекрасно знал, что где-то в глубине Америки и ее южных штатов, хранятся бесценные сокровища – блюзы, и еще живы их первоисточники, до которых никому нет дела. Летом 1963 года Фэхей поступил аспирантом на кафедру Фольклора и Мифологии при Калифорнийском Университете в Беркли, и теперь мог всерьез изучать историю блюзов Дельты, профессионально заниматься своими любимыми блюзменами – Миссисипи Джоном Хёртом, Чарли Пэттоном, Скипом Джеймсом и Буккой Уайтом.

Как свидетельствуют источники, первым делом Фэхей решил разыскать Букку Уайта, причем (случай беспрецедентный!) адрес блюзмена он «нашел» в его песне “Aberdeen Mississippi Blues”, где есть строчка «*Aberdeen is my home, but the mens don't want me around...*» (*Абердин – мой дом, но меня там не терпят...*). Слова и мелодия настолько потрясли Фэхея, что он написал Букке письмо и отослал по адресу: «Booker T. Washington White (Old Blues Singer), c/o General Delivery, Aberdeen». Это немногим точнее, чем «на деревню дедушке», потому что о пятидесятичетырехлетнем блюзмене мало кто знал, к тому же этот абердинский блюз Букка сочинил еще в тридцатых годах!

Тем не менее, письмо дошло до адресата. Букка Уайт в это время проживал в Мемфисе, перебиваясь случайными заработками, и родственники переправили ему письмо. Судя по всему, послание белой университетской молодежи, которая увлечена блюзами Дельты да еще сама издает пластинки, расчувствовало блюзмена и он тотчас отозвался, к великой радости Фэхея.

Спустя пару часов(!) после того как Джон получил письмо от Букки, он и его приятель по Такома Парку, также изучающий блюзы в Беркли, – Эд Денсон (ED Denson), выехали в штат Теннесси, и остается только догадываться, как учащалось биение их сердец по мере приближения к Мемфису. Наконец, они добрались до цели, разыскали музыканта и в тот же день сделали первую запись.

По возвращении в Беркли, уже через несколько недель Фэхей и Эд Денсон подготовили и издали лонгплей Букки Уайта под названием «Mississippi Blues. Vol.1» (Takoma 1001).¹²⁵ В альбом вошли коронные блюзы Уайта, включая «Aberdeen Mississippi Blues» и «Drunk Man Blues», который Букка исполнил на фортепиано, а также его воспоминания о своем легендарном учителе Чарли Пэттоне – «Remembrance of Charlie Patton». Букка рассказывает о Пэттоне столь восторженно и мелодично, что сама его речь превращается в своеобразный блюз: во время рассказа он не выпускает гитару, слегка касается струн, так что слышны едва уловимые аккорды, те самые, которым когда-то его обучил Чарли. Рассказ Букки, несомненно, произвел огромное впечатление на Фэхея и Денсона и был включен в альбом, как живое свидетельство о великом блюзмене и как образец речитатива...

Вдохновленный поездкой в Мемфис и встречей с кумиром, Джон Фэхей, осенью 1963 года записал большую часть песен для второго альбома – «Death Chants, Breakdowns & Military Waltzes. Volume 2». ¹²⁶ Два трека, – «Dance of the Inhabitants of the Palace of King Philip XIV of Spain» и «The Downfall of the Adelphi Rolling Grist Mill», – были записаны еще в начале 1962 года в его родном штате Мэриленд в церкви Св.Михаила и Всех Святых. Отмечу, что пьеса «The Downfall...», с флейтисткой Нэнси МакЛин (Nency McLean) выделяется даже на фоне самых смелых его опытов.

Альбом «Dead Chants...», в отличие от предыдущего, – разный и, если можно так выразиться, разбегающийся в стороны. Отвага

Фэхея, ненасытность в поиске не знают границ. Слушая его, невольно вспоминаешь Пушкина с его пониманием свободы: идти, куда хочу; никому отчета не давать! В отличие от коллег, Фэхей волен сочинять все, что хотел. У него был свой лейбл, и чтобы он ни записал, – все будет издано! Счастливое состояние для художника. Кроме того, он покинул отчий дом и впервые оказался предоставленным самому себе да еще в среде, которую тоже выбрал сам. Все это чувствуется в альбоме, ключевом для последующей творческой биографии музыканта. Он мог исполнить короткую академическую пьесу Ральфа Воэна Вильямса «Episcopal Hymn», а мог взять слайд и сыграть «On the Beach at Waikiki»; мог исполнить веселый простенький «Spanish Dance» и сложную, с использованием разных настроек и стилей, восьмиминутную «America».

«Dead Chants...» был отштампован с количестве трехсот экземпляров и быстро разошелся среди поклонников Фэхея.¹²⁷ Если учесть, что музыкант с лета 1963 года жил и творил в предместьях Сан-Франциско, то можно только представить, какую инъекцию получило подрастающее поколение Западного Побережья.

Один из критиков писал:

«Фэхей находится на таком серьезном уровне, к которому никакой другой экспериментатор фолк-музыки даже не приближается, и этот альбом – лучшее доказательство его достижений и будущих возможностей». (Барри Хансен)

Между тем, сам Фэхей нуждался в инъекциях, жаждал поисков и новых открытий. От сбора и изучения блюзовых пластинок он переходил к непосредственному поиску блюзменов Дельты. Имея успешный опыт нахождения и записи Букки Уайта, Фэхей замышляет научную экспедицию на родину блюза в штат Миссисипи, и весной 1964 года начинает подготовку...

Джон Фэхей – один из тех, кто вслед за Аланом Ломаксом открывал Америке настоящую музыку черных, до того мало известную, окутанную домыслами и мрачными слухами. Это сейчас всякий знает, что такое блюз, отличает его от соул и даже от буги-вуги, и при желании может протянуть руку, взять компакт-диск и без напряжения услышать то, что всего три десятка лет назад было

недоступным. А еще – можно взять книжку и без труда прочесть, что такое блюзы Дельты.

«Дельту Миссисипи многие считают местом рождения блюза. Сотни миль к северу от собственно дельты реки – это “клин” лежащих в низине плодородных земель между реками Миссисипи и Язу, прямо на юг от Мемфиса и северных холмов берегов Миссисипи. Отсюда вышли многие блюзовые певцы, где черное население равнялось, а во многих городах существенно превосходило белых. Хлопковые поля плантаций дельты вполне могли вырастить блюз. Близость к Мемфису и относительная легкость, с которой сотрудники фирм грамзаписи могли сюда попасть на поезде из Чикаго, также означали, что это место хорошо подходило для записей прямо там. Музыканты из Миссисипи также могли ездить в Чикаго. Многие из самых ранних, наименее искусственных записей сделаны в Миссисипи. Многие из певцов были гитаристами, чей аккомпанемент к гортанному, выразительному пению был ритмически акцентирован».

Речь в данном случае идет о двадцатых-тридцатых годах, когда в Америке пробудился интерес к блюзу. Записи, которые делали наезжавшие из Мемфиса и Чикаго «сотрудники фирм», были такого качества, что по ним едва ли можно определить истинное звучание того или иного исполнителя. После войны интерес к музыке черных угас. Пластинки на 78 оборотов, в том числе и с блюзами, становились анахронизмом. С появлением новых технологий и телевидения их попросту выбрасывали. Новые фирмы грамзаписи и издательства предпочитали записывать белых эстрадных исполнителей. Блюзы можно было услышать только в кабаках для черных, иногда их исполняли джазовые музыканты, но это еще не было ни модой, ни вообще чем-то серьезным.

Сейчас американцы лишь фиксируют этот факт, не уточняя, что главной причиной небрежения к музыке черных, ее неприятие и замалчивание, была расовая дискриминация, в открытой форме существовавшая до конца шестидесятых. Черных музыкантов, тем более на Юге, попросту не пускали «на люди». С началом холодной войны и истерией антикоммунизма все песни с социальной тематикой объявлялись коммунистическими и, следовательно, антиамериканскими. Их запрещали крутить на радио. Патриарх и по-

кровитель американского фольклора Алан Ломакс был вынужден уехать в Европу. Туда же, как мы знаем, отправились от греха подалее известные джазовые исполнители и блюзмены из Чикаго, благо у них оказались друзья и поклонники в Лондоне...

К счастью, в Соединенных Штатах нашлись люди, которые решили положить конец расовым предрассудкам и способствовать продвижению культуры черных, в частности блюзов, к широкой аудитории. Это то самое новое поколение, которое избрало своим президентом Джона Кеннеди и затем горше всех его оплакавшее. Они видели будущее Америки в единении всех наций и народностей, и их стараниями сквозь вековой туман уже проглядывались очертания Ньюпорта, Монтерея и Вудстока. Одни, как Джоан Баэз, Боб Дилан и Фил Окс, ориентировались на социальное творчество Пита Сигера и Вуди Гатри и участвовали в фолк-фестивалях вместе с черными музыкантами; другие, как Майкл Блумфилд и Пол Баттерфилд, проникали в клубы для черных и учились у них играть; третьи шли по стопам Алана Ломакса и выискивали героев Фолк-Возрождения двадцатых-тридцатых годов, которые еще были живы, но пребывали в нищете и забвении или, в лучшем случае, играли за гроши в кабаках для черных.

К этой третьей категории молодых белых подвижников принадлежал и Джон Фэхей. Он понимал, что народная музыка в Америке – есть. И это не ханжески блистательный Голливуд, не пустые бродвейские шоу с притворно улыбающимися королями эстрады и кабаре, забавляющими жирующую и праздную публику. Это, прежде всего, спиричуэлс, госпел и, конечно, блюз!

В Беркли Фэхей сразу обрел друзей, также увлеченных фольклором. Кроме Эда Денсона, это Билли Барт (William Barth), отменный гитарист, но не меньший исследователь и популяризатор блюза, в будущем организатор фестивалей в Мемфисе.

Гитарный дуэт – Фэхей-Барт – с 1963 по 1965 год записал несколько альбомов, включая двойной «Memphis Swamp Jam», где музыканты фигурируют под вымышленными именами (R.L. Watson и Josiah Jones), наряду с реальными – Фюрри Льюисом (Furry Lewis), Наполеоном Стриклендом (Napoleon Strickland) и Натаном Бивегардом (Nathan Beavregard). В конце шестидесятых Барт создал группу the Insect Trust, которая выпустила лишь один одно-

именный альбом (Capitol, E-(S)T 109) и сразу распалась, вызвав недоумения не меньше, чем восторга. Билли Барт, фигура значительная и достойная отдельного очерка... Кроме него, Фэhey познакомился с тремя молодыми музыкантами – Бобом Хайтом (Robert Hite), Аланом Вилсоном (Alan Willson) и Генри Вестайном (Henry Westine), будущими участниками одной из самых значительных блюз-роковых групп – the Canned Heat. Они сошлись на любви к блюзу и собирании редких пластинок. Позже Вилсон помогал Фэheyю при регистрации диска «The Transfiguration of Blind Dead» и даже участвовал в записи песни «Sail Away Ladies» из альбома «The Great San Bernardino Birthday Party».

...Я называю их молодыми музыкантами, у которых все впереди, и с горечью думаю о том, что никого из них уже нет в живых. Миловидный очкарик Алан Вилсон умер еще в сентябре 1970 года. Добродушный бородатый толстяк Боб Хайт в апреле 1981 года, а Генри Вестайн, гитарист редкой эрудиции, скончался в конце девяностых. Наконец, Билли Барт умер совсем недавно, в августе 2000 года...

Вестайн присоединился к Фэheyю и Барту, и летом 1964 года, во время летних каникул, троица отправилась в экспедицию в штат Миссисипи, где надеялась отыскать живых блюзменов.¹²⁸

Очарованные блюзами Скипа Джеймса «Devil Got My Women» и «I'm So Glad», имея на руках заигранную пластинку фирмы Paramount и предвкушая, как эти блюзы будут звучать «вживую», Фэhey и его друзья, после долгих поисков, отыскивали шестидесятитрехлетнего блюзмена на больничной койке и, по сути, вернули его к жизни.¹²⁹ Они не только записали Скипа, но позаботились о его дальнейшей судьбе: привезли на фолк-фестиваль в Ньюпорт, где блюзмен произвел фурор и стал известен по обе стороны Атлантики, благодаря чему смог получить контракт с фирмами звукозаписи, а рок-кумир Эрик Клэптон даже исполнял его песню и, отдадим должное Эрику, исправно перечислял гонорар нуждающемуся автору.¹³⁰

Я неоднократно упоминал имена чернокожих музыкантов, которые в середине XX века играли блюзы в городах Америки и Европы, говорил об их влиянии на молодых музыкантов, называл

Мадди Уотерса, Джона Ли Хукера, Биг Билла Брунзи, Ледбелли, но не останавливался ни на биографиях этих загадочных личностей ни на том, *что* они играли и кем были...

Пресловутые колонизаторы XVII века, устремившиеся на Юг Нового Света, так и не смогли сделать рабами коренное население. Индейцы либо гибли от туберкулеза, либо кончали с собой, находясь в неволе. Тогда решили возить рабов из Африки, как это уже издавна делалось в Европе... (Как-то американское рабство заслонило английское) ...Вместе с миллионами рабов из разных концов Африки в Америку завозилась и африканская культура. Точнее, завозились тела, некогда принадлежащие этой веселой, жизнерадостной и непонятной европейцам культуре, причем, немалая часть этих несчастных тел гибла в трюмах, прежде чем корабли пришвартовывались к берегу. Разумеется, все бесчисленные разновидности барабанов, бесхитростные погремушки, колокольчики, свистульки, кастаньеты и флейты оставались в Африке, так как на судне во время транспортировки «живого» товара дорожке фунта груза были только фута и дюймы полезной площади. Достигшие континента рабы владели лишь памятью об этих инструментах, но и память вскоре напрочь отшибали... Технологии работорговли существовали не одно тысячелетие и были отработаны намного лучше технологий по перевозке и забою скота или ловли рыбы. Чтобы не возникало заговоров, восстаний, очагов неповиновения или недовольства, рабов из разных частей Африки уже на начальной стадии перемешивали, чтобы в одном месте не скапливались соплеменники, могущие между собой разговаривать, так что еще на африканском берегу несчастные представляли собой безликую и безмолвную массу. Подобная селекция строго соблюдалась и на месте их нового обитания. Под страхом смерти рабам было запрещено стучать не то что на барабанах, но и вообще по каким-либо предметам, тем более запрещалось петь, потому что колонизаторы усматривали в этом возможность координации действий невольников. И они были правы, потому что музыка у народов Африки не была предметом наслаждений и удовольствий, но способом сообщений между людьми и племенами. Что касается танцев, то и этот неотъемлемый атрибут африканского быта был напрочь забыт, потому что измученным непосильным трудом людям было не до тан-

цев. У них осталось только то, что было заложено в генах и что истребить можно было только с уничтожением самого тела — пластика, особенная мелодичная речь, восприятие и жажда ритма, близость к природе. Рабам было запрещено даже минимальное образование, а белый, решивший просветить раба, наказывался плетьюми... Разумеется, при такой постановке дела от всей африканской культуры не могло остаться и следа. Не то что песни, сам язык вскоре забывался. Навсегда. Единственную речь, которую невольно стали понимать и на которой впоследствии разговаривали рабы, была английской, потому что единственными, с кем эти несчастные могли как-то сообщаться, были эмигранты-англокельты, выходцы из Шотландии и Ирландии, так называемое третье сословие — крестьяне, согнанные со своих земель и оказавшиеся в Новом Свете, бродяги и уголовники, сосланные в колонии, моряки и разнорабочие, обслуживающие работоторговцев, занимающиеся перевозкой рабов из Африки, прочие бедолаги, вывезенные из Старого Света, подобно рабам, и теперь живущие здесь без всякого просвета и надежды на возвращение, — словом, все те, кого называли «нищей белой дрянью» (Poor White Trash). У этого сословия не было никаких политических прав, за исключением того, что они могли пить и петь, где и когда им вздумается, и у них не отняли возможность наслаждаться прелестью своей древней культуры. И, надо же, оказалось, что это не так уж мало! Их древние песни и баллады были единственным, что могли слышать рабы-негры, и, конечно, они вскоре сами стали их петь... По-своему, по-африкански, по особенному, вкладывая в услышанное новый смысл, наделяя и без того печальные мелодии, энергией собственных трагедий, добавляя к горьким мотивам шотландских и ирландских изгнанников свою горечь невольников: вот отчего в природе блюзов Дельты всегда незримо присутствует Смерть...

Исследователи до сих пор не могут точно определить, кто кого ассимилировал, но одно несомненно — именно этой «нищей белой (и черной) дрянью» Америка и мир обязаны появлением самобытной культуры и того, что стало называться американским фольклором...

После того, как рабство отменили, вчерашние рабы хлопковых плантаций стали именоваться *sharecroppers*, по-нашему, — ис-

польщики. Существует такое понятие как издольщина, при которой арендная плата за землю выплачивается не деньгами, а частью урожая. Испольщина, это когда хозяину отдают половину урожая. Всего-то! Прогрессивные экономисты, наконец, поняли, что рабу все равно, будет урожай или нет, что его волнует только, дадут ли ему пайку. Так не лучше ли сделать раба – хозяином урожая, выращенного на... чужой земле, за использование которой он будет отдавать половину выстраданного продукта. Вот открытие! Вот почему уничтожено рабство, а вовсе не потому, что кто-то оказался сердобольным. С тех пор в учебниках написано, будто испольщина лучше рабства, хотя авторы этих сравнений не были ни рабами, ни испольщиками, тем более чернокожими, да еще на американском Юге, где к немодному нынче термину «эксплуатация» надо добавлять расовую нетерпимость и сегрегацию.

Что знал просвещенный мир об этом вселенском несчастье и позоре? Да ничего! Если кого-то заносила судьба в те недоступные края, то, проплывая на теплоходе по реке, он едва различал очертания берегов. В стихотворении «Миссисипи» Блэза Сандрара (Blaise Cendrars) – редкое и талантливое свидетельство «извне» о времени и месте рождения блюза.

Река, словно озеро, в этих местах широка.
Между двух берегов заболоченных катит она
свои желтоватые, мутные воды.
Водяные растения постепенно сменяет
хлопчатник.
Тут и там города и деревни, которые жмутся
к маленьким бухтам, заводы с высокими
черными трубами и эстакады на сваях, далеко
отходящие от берегов.

Удручающе жарко.
На палубе колокол бьет, созывая на ленч.
Пассажиры при полном параде:
костюм из материи в клетку,
галстук кричащий, жилет, который
сверкает, как жгучий коктейль
или все разъедающий соус.

Кишат крокодилы в реке.
Молодые подвижны и ловки.
У старых – зеленоватый мох на спине, и они
не плавают против течения.

Густая растительность на берегах предвещает
близость тропической зоны.
Гигантский бамбук, тюльпанное дерево, пальмы.
Вдвое шире стала река и усеяна вся островами
плавающими.
Стоит приблизиться к ним пароходу, как тучи птиц
водяных поднимаются в воздух.
Другие плывут пароходы.
Баржи, парусники, и вереницы плотов,
и всевозможные лодки.

Желтый пар поднимается от перегретой воды.
Теперь вокруг нас кишмя кишат крокодилы.
Можно слышать лязг челюстей и заглянуть в их
свирепые глазки.
Пассажиры от скуки стреляют по ним из своих
карабинов.
И когда искусным стрелкам удастся ранить
смертельно или убить крокодила,
То его сородичи тут же его окружают
И разрывают на части.
При этом они издают какие-то странные крики,
которые очень похожи на плач
Новорожденных младенцев.¹³¹

Понадобились войны, революции, социальные катаклизмы и прочие ужасы ушедшего века, чтобы мир, наконец, услышал стон с берегов Миссисипи и усовестился. Понадобились отвага в сердце и печаль в глазах Билли Холидей, чтобы «цивилизованный мир» понял: «странные крики, очень похожие на плач новорожденных младенцев» – вовсе не крокодилы...

Южные деревья изнывают от странных плодов.
Кровь на листьях, кровь на корнях.
Черные тела качает южный бриз,
Странные плоды висят на тополях.

Пасторальные сцены обходительного Юга:
Глаза – навывкат, искривленные рты...
Аромат магнолий, свежий, бодрящий,
И вдруг – приторный запах плоти горящей.

Голодному воронью – это пища, черные плоды.
Дождю и ветру – есть что сгноить.
Солнце торопится их иссушить,
Дерево – сбросить, оземь разбить...
Странно-горький урожай плодов беды...¹³²

На благодатных для урожая южных плантациях скапливалось огромное количество черного населения. Они жили обособленными колониями, будучи страшно бедными, почти не перемещались, и между плантациями совсем не было сообщений. В этих мрачных замкнутых обитаемых пространствах могла вариться только внутренняя культура, где испольщики обменивались только тем, что им передавалось по наследству от старших поколений, или тем, что каким-то образом доносилось до их слуха.

А до их слуха доносились все те же шотландские и ирландские баллады, которые везли с собой все новые волны беженцев, особенно после войн и страшных неурожаев середины XIX века. Это были все те же печальные повествования, близкие и понятные чернокожим, к тому же, за этими песнями слышались странные молитвы о Распятом заступнике и Его тихий, ненавязчивый зов, обращенный к ним: *«Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас»*. Так что вчерашние рабы становились христианами, в основном баптистами. Рабовладельцы не только не противились их религиозности, но насаждали ее, конечно, в целях вовсе не богоугодных.

...Вспоминаю эпизод из старого кинофильма «Петр Первый»: поутру, перед завтраком с предписанным государем «кофием»,

старый бородатый боярин вышел проверить, как идут дела на хозяйстве. В накинутаой на плечи роскошной шубе, в окружении челяди, он выходит во двор, спускается в подвал, затем поднимается, мимоходом ловит курицу-несушку: щупает, полна ли яиц? Разочарованно отпускает пустую птицу прочь... А вокруг – дым коромыслом – во всех углах трудятся крепостные: десятки, сотни... Всех их старый боярин неспешно обошел, всем сказал одно и тоже: «Работайте, работайте! Бога не забывайте!»...

Как и в крепостной России, религиозность измученных непосильным трудом невольников проявлялась не столько в философском осмыслении земных подвигов Христа и Его апостолов, сколько в эмоциональной стороне евангельских преданий: они страдали так же, как мучился и страдал их Спаситель. Люди связывали свои страдания со страданиями Сына Человеческого, посвящая Ему песни и баллады. Так родились спиричуэлс.

Никто не знает, как я страдаю,
Никто не знает, кроме Иисуса,
Никто не знает, как я страдаю,
Слава, аллилуйя.

О, Господи, загляни в глубь моего сердца,
О, Господи, загляни в глубь моего сердца,
О, Господи, загляни в глубь моего сердца,
Ты знаешь, когда я прав, а когда виноват.

Nobody knows the trouble I see,
Nobody knows but Jesus.
Nobody knows the trouble I see,
Glory Allelujah.

Oh Lord search my heart,
Oh Lord search my heart,
Oh Lord search my heart,
You know when I'm right, when I'm wrong.

Если сменить тему с религиозной на бытовую, получится самый настоящий блюз...

Oh, the Mississippi river is so deep and wide,
Oh, the Mississippi river is so deep and wide,
An, my girl lives on the other side
(Река Миссисипи так глубока и широка,
а моя девушка живет на том берегу)

Oh, God, I am feeling bad,
Oh, God, I am feeling bad,
I ain't got the man I thought I had.
(Господи, как мне тяжело:
нет у меня мужчины,
которого я раньше считала своим)

The man I love he has done lef' this town
The man I love he has done lef' this town
An' if he keep on goin' I'll be Gulf Coast boun'.
(Тот, кого я люблю, покинул этот город.
И если он не вернется,
я направлюсь к заливу...) ¹³³

Черное население Дельты исправно отмечало религиозные праздники, во время которых устраивались песнопения. Исполнители спиричуэлсов пользовались особым спросом. В конце XIX века уже устраивались своеобразные представления, конкурсы и даже туры музыкантов по окрестным плантациям. Бедность позволяла отправиться в такие туры только музыкантам-одиночкам, с гитарой или банджо наперевес. Вот почему именно штат Миссисипи более всего способствовал появлению фолксингеров, и, вероятнее всего, именно здесь появился блюз, на поиски которого в двадцатые годы XX века устремились десятки энтузиастов и исследователей. Тогда Америка впервые услышала странные имена: Чарли Пэттон (Charley Patton, 1887-1934); Ледбелли (Huddie Ledbetter, 1888-1949); Блайнд Вилли Джонсон (Blind Willie Johnson, –1947); Тексас Александр (Texas Alexander, 1890-1954); Миссисипи Джон Хёрт (Mississippi John Hurt, 1893-1966); Бесси Смит (Bessie Smith,

1894-1937); Томми Джонсон (Tommy Johnson, 1896-1956); Блайнд Лемон Джефферсон (Blind Lemon Jefferson, 1897-1929); Вилли Браун (Willie Brown, 1900-1952); Блайнд Вилли МакТелл (William Samuel McTell, 1901-1959); Ишман Брэйси (Ishmon Bracey, 1901-1970); Скин Джеймс (Nehemiah "Skip" James, 1902-1969); Эдди "Сан" Хаус (Eddie "Son" House, 1902-1988); Барбекю Боб (Barbecue Bob, Robert Hicks, 1902-1931); Биг Джо Вильямс (Big Joe Williams, 1903-1982); Миссисипи Фред Макдауэл (Mississippi Fred McDowell, 1904-1972); Букка Уайт (Booker T. Washington White, 1906-1977); Блайнд Бойд Фуллер (Blind Boy Fuller, 1908-1941); Томми МакКленнан (Tommy McClennan, 1908-1958); Роберт Найтхок (Robert Nighthawk, 1909-1967); Хаулин Вулф (Howlin' Wolf. Chester Arthur Burnett, 1910-1976); Роберт Джонсон (Robert Johnson, 1911-1938); Мадди Уотерс ("Muddy Waters" McKinley Morganfield, 1915-1983); Джонни Шайнс (Johnny Shines, 1915-1992); Элмор Джеймс (Elmore James, 1918-1963); Джон Ли Хукер (John Lee Hooker, 1920-2001); Эдди Тэйлор (Eddie Taylor, 1923-1985)...

Надо бы всех перечислить да еще назвать тех, кто был прежде, но не дожил до славных времен, когда черных музыкантов с Юга одевали в цивильные костюмы и тащили в студии и концертные залы, записывали на пластинки, писали о них книги, сочиняли сценарии, ставили кинофильмы, в которых представляли их носителями подлинной национальной культуры. Самые предприимчивые из блюзменов устремились на Западное побережье, в Калифорнию, или на более терпимый Север и, прежде всего, в промышленный мегаполис Чикаго. Именно музыканты Дельты сформировали всемирно известный чикагский блюз. Они выступали в кабаках и клубах для рабочих и могли сводить концы с концами...

Потом наступила Великая депрессия, затем вторая мировая, и на три десятилетия интерес к блюзу и американскому фольклору поутих. Только к началу шестидесятых этот интерес вновь пробудился. Всплыли старые имена и появились новые. Пластинки, записанные в двадцатые и тридцатые годы стали объектом охоты любителей блюзов и коллекционеров, их переиздавали, а новое поколение белых музыкантов стало играть и петь эти полузабытые мелодии.

Поразительно то, что интерес к корням, пробудился одновременно по обе стороны Атлантики, и то, что главными действующими лицами этих прозрений были молодые музыканты, и прежде всего, гитаристы... Среди наиболее одаренных – Джон Фэхей.

В его творчестве нет даже намека на театральность, лицедейство или декоративизм. Джон был с самого начала связан с почвой, с первоисточником, он отлично знал, из чего произошел весь этот рок с разными и надуманными приставками, он еще застал творцов американского фольклора и в их глазах видел отражение вековых страданий. С большим недоверием Фэхей относился к фолк-фестивалям, хотя и принимал участие в некоторых из них. Он с сомнением относился к Бобу Дилану, который побывал в Англии, пробежался по верхушкам и стал кумиром молодежи. Фэхей не верил в искренность даже таких личностей, как Джерри Гарсия (Jerry Garcia),¹³⁴ называя его «психическим вампиром».

Все это было потому, что Джон Фэхей, в отличие от многих чистосердечных и искренних хиппи, был человеком просвещенным, имел несколько ученых степеней, включая философскую, знал труды Шопенгауэра, Кьеркегора, Сартра, мог свободно изъясняться на религиозные темы, читал древние тексты и мог многое объяснить не только себе, но и другим. Наконец, он был образованным музыкантом, с юности преклонявшимся перед величайшими новаторами – Бартоком и Шостаковичем.

Как исследователь фольклора, он был свидетелем самой бесстыдной эксплуатации народной музыки, ее приспособления к стандартам эстрады и дешевой адаптации под новое звучание и современные ритмы. Фэхей видел, что фольклором попросту забавляются, в то время как любой звук, всякое слово и каждый аккорд, пришедшие из прошлого, были порождены кровью и потом безымянных страдальцев. Вот почему в одной из своих книг-учебников он написал:

«Типичный представитель среднего класса, берущийся за исполнение фолк-музыки, заставляет свою гитару звучать как метроном, без изменения тембра, без перкуссивных элементов и без контраста громких и мягких тонов. Он – дружелюбный тип. Ему все нравятся. Он часто и охотно улыбается, хочет, чтобы вы его полюбили... Пошёл он к чёрту!»

Кажется, Фэхей безупречно и честно нарисовал образ, знакомый по бесчисленным шоу, когда к пустому сладоголосию, пошлым текстам и лубочному наряду добавляют прилагательное «народный». В одном из очерков, посвященных Джона Фэхею, я прочел замечательное высказывание, точнее всего отражающее отношение этого музыканта к священному для него слову «фольклор»: «Народная музыка – это не дело доброжелательных и миролюбивых болванов, взыскующих гармонии и всеобщей любви. Фольклор индивидуалистичен и трагичен, в этой музыке – боль, голые нервы и смерть».

Та самая Смерть, что столь зримо присутствует у блюзовых музыкантов Дельты и сопровождает все творчество Джона Фэхея, от самых ранних его записей – до последнего альбома «Summertime and Other Sultry Songs», который она, Смерть, не дала ему закончить.

Проследить дискографию Фэхея, при его подвижности, плодovitости и внесистемности, непросто. Здесь не выручат ни энциклопедии, ни справочники, так как все они, во-первых, не полные, во-вторых, запутанные и нередко противоречат друг другу. Это связано также с тем, что Фэхей издавался на Такоме в ограниченных тиражах и впоследствии перезаписывал ранние альбомы, а новые издатели (как на уже упомянутом Sonet) не всегда фиксировали точную дату оригинальной записи, и я не убежден в том, что они сами знали, к какому времени относится тот или иной альбом. Но это не такая большая беда, тем более что известна точная дата записи третьего LP – «The Dance of Death and Other Plantation Favorites. Volume 3.» – 22 августа 1964 года. Известно и место – город Адельфия, находящийся рядом с Такома Парком.

Сессии Джону организовал все тот же Эд Денсон, который договорился с владельцем Adelphi Studios Джейном Розенталем (Gene Rosental), чтобы тот предоставил свою студию. Как свидетельствуют очевидцы, Фэхей, воодушевленный присутствием друзей, родных стен, марихуаны и виски, в течение трех ночей записал три десятка блюзов, большинство из которых исполнял раньше, но после экспедиции на Юг счел необходимым переосмыслить. Так он переделал Vestapol, когда-то услышанный от Элизабет Коттен,

сыграв его боттлнеком и назвав «Warried Blues». Получилось нечто невообразимое! Еще одна особенность этих ночных сессий в том, что Фэhey играл на гитаре J-something Gibson, заимствованной у Билли Барта. Наконец, оформлением альбомов занялся профессиональный художник Том Веллер (Tom Weller). Его разыскал и нанял тоже Денсон.

До сих пор обложки фэхеевских альбомов оформлялись как придется и кем придется. «Death Chants...», например, не оформлялся вообще: на конвертах двух первых изданий этого альбома просто писали крупным шрифтом название и мелким – имя музыканта, в то время, как опытам Фэhey требовалось равноценное художественное воплощение. Воображение Веллера идеально подходило под эти задачи, и в будущем Фэhey еще не раз воспользуется услугами этого художника, чтобы предварять его фантазиями собственные сочинения.

В 1965 году Фэhey записывает, наверное, самый известный свой альбом – «The Transfiguration of Blind Joe Death». Пластинка станет популярной в Англии настолько, что в 1968 году Натан Джоузеф решит переиздать его на Трансатлантике (TRA 178). «The Transfiguration...» можно назвать и учебником, и захватывающей экскурсией в мир блюзов Дельты. Этот альбом надо не слушать, а прослушивать, не по одному разу, не спеша, продвигаясь от одного трека к следующему, разгадывая замыслы и скрытые сюжеты, как если бы это был увлекательный роман.

Почти в каждом из пятнадцати сочинений музыкант применяет различные настройки и особенную технику, так что для гитаристов-любителей пластинка представляет собой своеобразный кроссворд. Каждый трек – это гармоничное соединение различных блюзовых интонаций и оттенков, которые Джон вытащил на свет божий, чтобы дать им второе рождение. Впрочем, не только блюзовых. Есть там и веселый вальсок Мэйни Смита (L. Mayne Smith) – «Beautiful Linda Getchel», где Джон солирует на гитаре, а сам автор подыгрывает на банджо, создавая фон, словно из старого немого кино. Этот же дуэт исполнил еще одну вещь – «Come Back Baby», в которой Фэhey солирует на слайд гитаре, а Мэйни Смит поддерживает его ритмом на банджо, по звучанию напоминающим... гармонь. А заканчивает пластинку «Saint Patrick Hymn»,

англиканско-римский католический гимн, столь почитаемый музыкантом. Каждая песня звучит по особенному из-за необычных настроек, так что подобрать то, что играет Фэhey, на слух – невозможно, поэтому альбом, переизданный в 1997 году на CD, содержит подробное описание каждого трека с расшифровкой аккордов и настроек, а ноты и вовсе изданы отдельной брошюрой.

«Orinda-Moraga», воспевающая красоты Калифорнии, исполняется в открытой настройке в тональности ре мажор (O-A-O-Fsharp-A-D). Как сказано в аннотации: Джон использует быстрый удар большим пальцем по шестой струне, с одновременным перебором указательным по третьей, средним – по второй и вновь большим – по четвертой.

«On the Sunny Side of the Ocean» – одна из его классических композиций, звучит уже по-другому. Кажется, Фэhey не форсирует звучание, не стремится удивить (он этого никогда не делает), но звучание возникает на редкость богатое и пространственное. Его можно назвать импрессионистским. Неужели этого можно достичь одной только гитарой!? Фэhey не гасит струны, давая им «высказаться». Он использует открытую настройку соль мажор (D-G-D-G-B-D), и слышно, как за “щипающими” переборами, возникает еще параллельное звучание, которому гитарист, при помощи низов, иногда позволяет выйти на первый план.

Уже в следующей песне – «Tell Her to Come Back Home» - Фэhey применяет другие настройки и иную технику, исполняя ее в стандартной настройке, ключ до (C). Песня отличается еще одним изобретением: обратным перебором, когда третья струна звучит в первом и третьем тактах, а пониженная пятая, которая обычно играет в первом и третьем тактах, вместо этого берется во втором и четвертом. Вступление сочинено Джоном, а вторая часть – мастером раннего кантри, банджоистом Анклом Дейвом Мейконом (Uncle Dave Macon, 1870-1952). Эта песня была также известна как уличный танец «Синди» (Cindy).

Следующая пьеса – «My Station Will Be Changed After While» – и новая настройка (D-A-D-G-A-D), и уже другая техника, отчего шестиструнная гитара звучит, как двенадцатиструнная. И, конечно, нельзя умолчать об игре Фэheя на стилл-гитаре.

Есть стилл-гитары с ножными педалями и рычагами для изменения настройки струн непосредственно во время игры. Такая гитара кладется на подставку, так что гитарист напоминает клавишника. Рычагов у нее может быть от одного до четырех, а педалей – до восьми. Педали управляются ступнями, а рычаги – коленями, отсюда название «*lap style*» (*коленный стиль*). Фэхей играл на стилл-гитаре, внешне мало отличающейся от обыкновенной шестиструнки. В действительности, это совсем другой инструмент. У нее железный корпус, толстая массивная шея, она в несколько раз тяжелее обычной гитары. Такой инструмент кладется на колени, и в положении «плашмя» музыкант левой рукой водит по ладам специальным стальным брусом (*steel*), а правой перебирает струны. Стилл-гитара – инструмент дорогой. В магазине Энди Престона самая простая стоит 600 фунтов! Фэхей был первоклассным мастером игры на стилл-гитаре, любил играть на ней и на многих фотографиях запечатлен склонившимся над стилл-гитарой, покоящейся на его коленях...

Но это только на застывшем снимке гитара покоится. На деле – она дрожала и трепетала, потому что Джон «скользил» брусом вверх и вниз по струнам, вибрировал им, добиваясь протяжного звука, напоминающего гавайскую гитару. Этот звук тотчас навеет воспоминания о старом патефоне, в котором звук «плавает» от неравномерных оборотов. Плавающий звук! Он, как никакой другой, способен перенести в прошлое, и Фэхей был непревзойденным мастером этих печальных экскурсий к берегам Миссисипи.

В «*The Transfiguration...*» Джон представил несколько пьес, сыгранных брусом и слайдом (*slide*) – металлической трубкой, надетой на безымянный палец левой руки. Такая же стеклянная трубка называется «боттлнек», потому что когда-то черные блюзмены играли бутылочным горлышком.

Любопытно, что на плавающий звук в «*Roog Boy*» отозвалась собака, очевидно, присутствовавшая на сессии. Фэхей, успокоив пса, не стал перезаписывать этот классический Vestapol, часть которого заимствовал у Букки Уайта.

...Корни пьесы уходят еще в середину XIX века, когда она была известна, как «*The Siege of Sebastapol*» (Осада Севастополя). Каким-то образом из русского Крыма песня попала в Америку и

там стала популярной, потому что леди из высшего общества считали правилом хорошего тона разучивать ее на гитаре. Черные музыканты, очевидно, переняли пьесу у белых господ и играли ее уже совсем по-другому, используя иную технику и настройки. Называть пьесу тоже стали по-своему: так, как им слышалось, и так, как удобнее произносить – «Вестапол».

Элизабет Коттен играла эту пьесу еще девочкой, в начале XX века. Фэхей, очевидно, относился к пьесе особенно, включив версии «Poor Boy» сразу в два альбома...

В шестидесятых годах Джон Фэхей не только издавал новые диски и переиздавал старые, но и участвовал в различных программах и концертах. Выступал он, правда, не часто, но те, кому довелось слышать и видеть музыканта, уже никогда его не забывали. Вот характерное воспоминание:

«Впервые я услышал Фэхея на фестивале Poul Masson Winery в Сараготе в Калифорнии, где он выступал впервые. Его представили, он вышел, взял гитару и начал играть. Как оказалось, открывающийся номер был началом длинной импровизации, в которой рага с легкостью перевоплотилась в регтайм. Когда подошло время паузы, Джон просто сидел и смотрел на аудиторию, словно наблюдал за нами. Потом взял гитару и сыграл остальную часть. Когда все закончилось, он помахал толпе, поблагодарив за аплодисменты, затем сбежал вниз, к месту стоянки автомобилей, и исчез... Он не произнес ни слова в течение всего концерта. Большинство зрителей, включая ведущего, хихикали и пожимали плечами. Неважно, что это было в музыкальном отношении, но я был настолько захвачен услышанным, что по пути домой купил альбом Фэхея “The Dance of Death and Other Plantation Favorites”». (Эл Ханда.)

До начала семидесятых у Фэхея вышли несколько альбомов: в 1966 году – «Great San Bernardino Birthday Party», в 1967 – сразу два – «Days Have Come By» и «Requia», причем, второй на «Vanguard».

В 1966 году умер Миссисипи Джон Хёрт. «Он был великим человеком, но жил тихо, и я оплакивал его», – говорил Фэхей. Миссисипи был одним из тех блюзменов, у кого Джон учился и кто формировал его мировоззрение и стиль. Хёрт обычно играл

тремя пальцами. Этот стиль Фэhey называл *non-chocking*, то есть спокойный, не шокирующий. Джон придерживался его во время записи первого альбома. Так же он сыграл и «Requiem For John Hurt», включив в центральную тему кусок из блюза еще одного своего кумира Чарли Пэттона.

А «Requiem For Molly» состоит из четырех частей и занимает почти всю вторую сторону пластинки. Это один из первых авангардистских опытов Фэhey, которые он именовал «коллажами» – своеобразная «нарезка» из всевозможных звуков, нанизанных на блюзовые импровизации. Здесь свист падающих бомб и набат, марши и чья-то неясная речь, мычание и хрюканье, лай и ржание, топот и кукареканье, бесноватый фюрер и приветствующая его толпа, и прочие звуки, сопровождавшие двадцатый век и всех нас, успевших в нем пожить...

«Коллажи» приняли в штыки почитатели акустических стандартов, но сам музыкант, кажется, остался ими доволен. Эти «коллажи», если к ним прислушаться, вовсе не авангард. Скорее всего, это музыкальное полотно, где художник живописует звуками, не выдуманными, не изобретенными, не заимствованными из небытия или других галактик, а порожденными матушкой Землей и ее разношерстными обитателями, которые кое-как уживаются между собой, избавляясь, по мере сил и надобности друг от друга. Самый загадочный из всех этих звуков – голос безвестного черного блюзмена, откуда-то возникший и спустя мгновение утонувший в скрежете старой пластинки и безумном хаосе ушедшего века. А самый спасительный и обнадеживающий – крик новорожденного.¹³⁵ Не после этого ли «коллажа» Микеланджело Антониони предложил Джону Фэhey сочинить музыку к его фильму «Zabriskie Point»?

В 1968 году у Фэhey вышли еще два альбома: «Voise of the Turtle» (Takoma) и «The Yellow Princess» (Vanguard). Последний диск шестидесятых – «The New Possibility. Guitar Soli Christmas Album» (Takoma C 1020) – Фэhey записал осенью 1968 года.

«Рождество и Пасха – самые важные праздники христианского календаря и должны праздноваться с чувством долга и уважения. Они не имеют отношения к языческой рождественской елке из супермаркета и не заключаются в поиске какого-нибудь особенно-

го пасхального яйца. Я не верю, будто Сын Человеческий поднимался в небеса на каком-нибудь кролике, и против того, чтобы Его изображали сидящим на правой руке у Санта Клауса. Детям не следует рассказывать подобные вещи, потому что это затруднит понимание ими христианства в зрелые годы. Христианство не нуждается в язычестве. Это не религия суеверия», – написал Фэхей в предисловии к рождественскому альбому, который, судя по всему, был своеобразным выражением его религиозных чувств.

Вспомним, что Джон был набожным с детства, его ранние записи были сделаны в храме, гимны и религиозные песни всегда входили в репертуар, наконец, он закончил факультет Мифологии и Религии. У него была идея издавать рождественские и пасхальные альбомы к церковным праздникам, но реализовать ее удалось лишь отчасти. Следующий Рождественский альбом выйдет только в 1975 году – «Christmas with John Fahey. Vol.II» (Takoma, C 1045).

В середине 70-х, когда интерес к музыкантам и музыке такого рода поутих, у Фэхей начались непростые времена. Он по-прежнему сочинял и записывался, а мастерство Фэхей с годами не ослабло. В 1979 году он издал альбом «Visits Washington, D.C.» с сногшибательной «Midley: Silver Bell/Cheyenne» (Takoma, 7069), сыгранной в паре с Ричардом Рёскином (Richard Ruskin), но этот альбом, равно как и другие, не пользовался успехом. В 1982 года музыкант обосновался в городе Сейлем, штат Орегон, и жил заработками от нечастых поездок по стране, где его все еще помнили. Еще раньше он был вынужден продать свою Такому более крупной фирме Charisma, так как все сотрудники, по утверждению Фэхей, стали пьяницами и наркоманами, а поскольку он их когда-то сделал акционерами, то уволить их или заменить другими было невозможно. Сам Фэхей тоже был не подарок, и уж тем более он не был классным менеджером. За свою жизнь он был трижды женат и столько же раз разведен. Третьей жене, которую по стечению обстоятельств, звали Мелодия, он оставил все имущество, включая дом, и теперь обретался где придется. У него был хронический синдром усталости, и в то же время он страдал алкоголизмом, так как единственным средством, дававшим ему энергию, было пиво. Бывало, Фэхей играл всю ночь в каком-нибудь баре, выпивая по двадцать-тридцать кружек Guinees, пропивая гонорар...

У него обнаружился диабет, а в 1985 году прибавилась еще и какая-то зараза – Epstein-Barr вирус, с которым Джон едва справился. Какое-то время он был бездомным, жил в мужском общежитии, потом мотался по штату Орегон, останавливался в дешевых мотелях и прямо в номере устраивал подобие студии. В таких условиях в 1997 году им был записан альбом «City of Refuge». Когда Фэхея вышвырнули из мотеля за неуплату, он был пригрит Обществом Евангелистов. Тамошние гуманисты давали бездомным пищу и кров, возвращая отбросы общества на стезю добродетели с помощью хозяйственных работ, так что Фэхей вскоре сбежал и от туда и какое-то время жил в собственном автомобиле. Он кормился тем, что выискивал на барахолках старые пластинки с классической музыкой и продавал их перекупщикам.

...Нельзя без горечи читать, как Фэхей хвастался перед журналистом, что купил за двадцать два доллара Пятую Симфонию Сибелиуса и продал перекупщику за шестьдесят... Для того, чтобы записывать свои любимые «коллажи» (форма его последних альбомов), Джон постоянно закладывал гитары – главный источник существования, и, в конце концов, продал их, как продал и пластинки, которые с таким азартом собирал всю жизнь, так что когда он умер, в его квартире не оказалось ни одной....

В 1997 году у него появились кое-какие деньги. Наследство от скончавшегося отца. Фэхей тут же вложил их в создание новой звукозаписывающей фирмы Revenant, на которой, по аналогии с Такомой, должна была издаваться некоммерческая музыка самого широкого спектра. Так был издан компакт-диск банджоиста Доки Боггса (Dock Boggs) с роскошной многостраничной иллюстрированной книжкой в твердом переплете. Таким же образом Фэхей намеревался издавать и всю серию: на очереди были пианист Сесил Тэйлор и группа Captain Beefheart. На Равенанте успели выпустить несколько изданий Антологии Американской Народной Музыки Гарри Смита (Harry Smith's Antology of American Folk Music) и планировали издать полное собрание записей Чарли Пэттона, что было мечтой жизни Фэхея. Предполагалось к семи компакт-дискам приложить книгу Джона о великом блюзмене, а все собрание изящно упаковать в специальную коробку. Понятно, что все эти, явно некоммерческие, проекты были обречены.

Фэхей охотно раздавал интервью и, потакая журналистам, рассказывал о себе всякие небылицы, кляня свое прошлое. Он говорил, что презирает шестидесятые и музыку, которую в то время сочинял, сетовал на поколение хиппи, которых, как оказывается, он уже тогда ненавидел. На вечеринке по случаю переиздания его раннего альбома – «Great San Bernardino Birthday Party...» – один из друзей признался Джону, что эта пластинка у него самая любимая, и она изменила всю его жизнь, на что Фэхей сухо ответил, что не имеет к данной работе никакого отношения и это не было ни позой, ни кокетством. Фэхей считал тот альбом наилучшим, над которым работал в данный момент. Он чувствовал полную отстраненность от всего, что сочинил когда-то, – будь это год или целых сорок лет назад. Он вел себя так, словно все, созданное им прежде, не существовало вовсе, и уж тем более он не собирался об этом говорить. Иногда почитатели пытались вытащить Фэхея на сцену, чтобы он сыграл им старые вещи, но гитарист им отказывал: «Если хотите жить в прошлом, ступайте и живите, только не тащите меня за собой!» В одном интервью он договорился до того, что никогда не выносил Скипа Джеймса и других черных блюзменов вместе со всей их музыкой... Это была очевидная неправда, которая множилась вместе с тиражами различных изданий, и после смерти музыканта выросла в кипу противоречащих друг другу публикаций, которым нельзя верить. А еще, по свидетельству друзей, он постоянно обращался ко времени своего детства, вспоминал родителей, друзей, школу, прочитанные книги, старые радиопередачи, какие-то названия и имена, марки автомобилей, вспоминал шум поезда и прочие звуки, и даже запахи, – словом, все то, что окружало его когда-то в его родном Такома Парке...

«В детстве, – вспоминал Джон в 1996 году, – я часто прислушивался к шуму поезда, проходившего мимо нашего дома. Поздно вечером, после сильного снегопада, я иногда слышал звук металлического скребка, которым чистят железную дорогу ото льда и снега, – это был металлический, размалывающий звук. Я искал этот звук всю свою жизнь».¹³⁶

Постоянными воспоминаниями о детстве и вызывающей неправдой, выдаваемой изредка наведывавшимся журналистам, Фэhey пытался отгородиться от жестокого и равнодушного мира, которому до него не было дела...

В последние годы музыкант сформировал the John Fahey Trio с участием Роба Скивнера (Rob Scrivner) и Тима Найта (Tim Knight). Они даже записали несколько компакт-дисков и, возможно, смогли бы достичь успеха, так как к началу нового века у публики стал проявляться интерес к музыке шестидесятых... Увы, болезнь сердца и почек положила конец этим мечтаниям.

В феврале 2001 года Джон Фэhey был помещен в госпиталь в Сейлеме и прооперирован. Это не помогло, и утром 22 февраля музыкант скончался. Спустя несколько дней состоялась панихида и похороны. На затерявшейся в траве могиле – скромная табличка:

Jon Aloysius Fahey
1939 — 2001
...the voice of the turtle
is heard in our land
(Голос черепахи слышится в этой земле)

Надпись сопровождают изображения черепахи и гитары. Это – верные символы Джона Фэhey...

«Как могло такое случиться?!» – задавался вопросом один из его друзей сразу после похорон.

Действительно, как? Ведь у Фэhey, судя по многочисленным и подробным воспоминаниям, были друзья. В отличие от друзей и поклонников Джексона Франка, они прекрасно знали, где находится Фэhey и что с ним. Сразу после смерти они написали о нем восторженные и теплые воспоминания...

Сэнди Булл, Джексон Кэри Франк и Джон Фэhey ушли в иной мир один за другим, в течение двух лет. Они прожили не так мало по меркам жизни музыкантов шестидесятых. Но все они испытали лишения и страдания и покинули этот мир с немой упреком нам, оставшимся после них. Примечательно и то, что их жизнь оборвалась на стыке двух веков. Один из них – двадцатый – обрел в них

свое безутешное алиби, потому что музыка – едва ли не единственное, что дал доброго ушедший век. Другой век – двадцать первый... Но не станем говорить о будущем, оно принадлежит только Богу.

Лео Коттке сказал о Фэхее: *«Он нашел для нас новое счастье»*. Сказанное в полной мере относится и к Сэнди Буллу, и к Джексону Франку, и к здравствующим Дэйви Грэму, Ширли Коллинз, Энн Бриггс, Берту Дженшу, Джону Ренборну, Мартину Карти, Визу Джонсу, и ко многим другим музыкантам, о которых мы говорили или еще будем говорить.

Встреча с Бертом Дженшем (вместо послесловия)

Этой встрече я обязан Энди Престону, который проникся моим замыслом написать о героях Фолк-Возрождения. Вероятно, ему нравилось и то, что подобную книгу задумал русский.

В свою очередь, с самим Энди меня познакомил хозяин кипрского ресторанчика на Сент Джилс Хай стрит – Алексис, тридцатипятилетний, подвижный и деятельный человек.

Вся его жизнь связана с этим небольшим рестораном, который достался в наследство от отца. Теперь ответственность за бизнес лежит на Алексисе и его жене Келли. Чтобы не прогореть ресторану, находящемуся в самом центре Лондона, работать приходится днем и ночью, притом что в семье два года назад родилась дочь. С Алексисом я познакомился за игрой в дартс в соседнем баре, куда я зашел в первый же вечер своего первого посещения Лондона. Узнав, что я пишу о музыкантах шестидесятых, Алексис поведал, что на той самой улице, где мы находимся, прошло детство Кэта Стивенса (Cat Stevens), киприота по происхождению, в прошлом приятеля его отца. Я признался, что «ранний» Кэт Стивенс мне нравится и у меня даже есть его пластинки, но сейчас меня интересуют другие музыканты, и назвал несколько имен, о которых Алексис ничего не слышал. Но он оказался гордым и любознательным: попросил написать неведомые ему имена, чтобы выяснить, о ком идет речь. Я составил список, состоящий примерно из двадцати имен. Возглавляли его Дэйви Грэм, Берт Дженш, Джон Ренборн, Мартин Карти...

Алексис, даже не взглянув, сложил лист и сказал, что покажет список своему приятелю, который знает все, что касается музыки. «Он – король этой улицы!» – серьезно сказал Алексис, и я вспомнил украинский городок, в котором прошло мое детство: там тоже был свой «король»... Заметив мое недоумение, Алексис пояснил, что его приятель уже тридцать лет владеет несколькими магази-

нами по продаже гитар. «Ты, вообще, знаешь, что такое Дэнмарк Стрит?» – спросил он. Конечно, я этого не знал. Тогда Алекс, несмотря на поздний час, вывел меня из бара и, пройдя метров пятьдесят, подвел к витринам магазинов, расположенных на соседней небольшой улочке. Это была Дэнмарк Стрит. В витринах я увидел десятки или даже сотни самых разнообразных, разноцветных и обворожительно сияющих гитар – электронных, акустических, полуакустических, классических, старинных... Тогда я впервые услышал имя Энди Престона.

На следующий день я зашел в ресторанчик. Хозяин был возбужден особенно. Поздоровавшись, он скрылся и вскоре возвратился вместе с «королем» Дэнмарк Стрит. Еще с утра Алексис показал ему список, и тот был немало удивлен тем, что в России знают героев Фолк-Возрождения. Энди выразил желание посмотреть на меня, и Алексису не составило особенного труда затащить его в свой ресторанчик. Мы познакомились, и я рассказал, какой вижу будущую книгу. Энди сказал, что готов помогать.

Я ничего не знал об Энди Престоне, кроме того, что он владелец магазинов по продаже гитар, а еще сутки назад не знал и этого. Мне было неизвестно, что он – авторитетный специалист-гитаровед, что у него покупают и чинят инструменты именитые музыканты со всего света, не говоря уже об Англии. А в середине шестидесятых Энди и сам играл в одной из бирмингемских команд, разделяя площадки с the Spencer Davis Group...

Вечером того же дня в своем крохотном кабинете на четвертом этаже «Guitar Centre And Workshop» Энди Престон отвечал на мои вопросы. Он рассказывал о временах своей молодости, о музыкантах, с которыми свела его судьба и с которыми он дружен, а потом попросил, чтобы ему принесли дорогуший Martin, и уже дальше сопровождал рассказ игрой на гитаре. Это было захватывающее повествование непосредственного участника знаменательных событий...

«Когда-то, в пятидесятых, были только скиффл и Лонни Донеган, и мы все вышли из него. Затем, к началу шестидесятых, обозначились три ярко выраженных направления: фолк, блюз и поп. Это было удивительное время! Все три направления, подобно трем поездам, двигались в одном направлении, и музыканты в то время

нередко пересаживались из одного поезда в другой, затем возвращались, экспериментируя и учась друг у друга. Во главе Фолк-Возрождения возвышался Дэйви Грэм, а затем появились продолжатели – Берт Дженш, Джон Ренборн, Робин Вильямсон, Ральф МакТелл, Джон Мартин, Рой Харпер... Главными в блюзовом направлении были Алексис Корнер, Сирил Дэвис и Грэм Бонд. Они играли блюз еще в пятидесятых. Первыми, кто стал играть блюз-рок в шестидесятые – были Spenser Davis Group из Бирмингема... Ну а в поп-музыке сначала господствовали музыканты типа Клифа Ричарда, а уже затем появились Beatles, Rolling Stones...»

Слушать Энди можно было бесконечно, тем более, что он всякий раз играл какую-нибудь цитату. Так он спел кусок из знаменитой песни Ральфа МакТелла «Streets of London»... Мне и без того нравилась эта песня, но теперь, когда ее сыграл в своем кабинете Энди Престон, я понял, что это несомненный гимн Лондона... Самое ценное было в том, что он объяснял, каким образом шла трансформация той или иной мелодии и как одна и та же тема преобразовывалась из фолка в блюз или даже в рок, в зависимости от того, кто ее исполнял. Величайшим мастером таких трансформаций, считает Престон, был Боб Дилан.

«Его нужно понять. Нужно открыть для себя хотя бы одну из его песен, и тогда откроется весь Дилан. Это великий музыкант», – и Энди тут же демонстрировал, как Дилан преобразовывал баллады Вуди Гатри или Ледбелли, а потом показал, как группа The Byrds, в свою очередь, трансформировала знаменитый дилановский хит «Mr. Tambourin». Но вот Энди надел плектры и продемонстрировал что значит стиль *fingerpicking*.

«Этот стиль был заимствован у черных блюзменов в конце пятидесятых. Дэйви Грэм и Виз Джонс были первыми. Они, а потом Дженш, Ренборн, Мартин Карти превзошли черных музыкантов в технике и, главное, синтезировали музыку самых разных народов и разных времен, а потом, в семидесятых, появились такие технари, что уже за ними не угнаться. Гордон Джилтрап (Gordon Giltrap), например. Он математик, интеллектуал, и вся его техника – словно счетно-вычислительная машина...»

С этими словами Энди отложил гитару, очевидно понимая, что здесь он уже не в силах что-либо продемонстрировать...

И тогда я спросил, не сможет ли Энди организовать встречу с кем-нибудь из музыкантов шестидесятых. Пусть им будет не великий, пусть будет средний, лишь бы это был гитарист Той эпохи. Ответ Энди поразил! Он сказал, что вчера у него был Дэйви Грэм, и они долго сидели вот здесь, в его кабинете, причем Дэйви сидел на том стуле, на котором сейчас сижу я...

...Мы живем в удивительной стране! Россия, быть может, последняя мировая держава с незаконченной историей, и я думаю, что история здесь так и не закончится, в чем не только наша беда, но и величайшее счастье... В советский период на тесных отечественных кухнях много говорилось об отчуждении советского человека от средств производства, результатов труда и конечного продукта и гораздо меньше о нашем отчуждении от остального мира. Это отчуждение, вероятно, более существенное, чем все остальные, так как оставляет нас дикими и агрессивными по отношению ко всему непознанному. Вместе с тем, это отчуждение сохранило нас первозданными, а значит – еще способными чему-то удивляться и во что-то верить. Поистине, нет худа без добра... Всего тридцать лет назад, в центре промышленно-студенческого Свердловска, рекрутируемая комсомольскими б..., отборная рабочая молодежь с красными повязками на рукавах, разгоняла и избивала своих сверстников – любителей рок-музыки, собиравшихся в одном из скверов, чтобы обмениваться пластинками. Помню, за две или три таких пластинки меня месяц таскали по разного рода инстанциям, в то время как комсомольское начальство с восторгом слушало реквизированные диски на своих закрытых вечеринках... Во время службы в элитных войсках ВДВ в 1975-1977 годах, мордастый офицер-контрик по кличке «молчи-молчи», с помощью осведомителей выявлял солдат, которые ночью слушают рок по радиоприемнику, вносил их имена в «черный» список, потом отправлял этот список куда-то «наверх», и с этого «верха» приходили директивы, предписывающие изымать транзисторные приемники, а офицеров, под началом которых служили владельцы приемников, предлагалось не принимать в партию, что было губительным для их служебного роста... Двадцать лет назад, чтобы провести дискотеку, посвященную группе Jethro Tull в Доме культуры в Набереж-

ных Челнах, требовалось разрешение отдела культуры райкома партии! И такое разрешение было получено только после того, как ответработников убедили в том, что тексты песен Яна Андерсона (Ian Anderson) были высоко оценены великим пролетарским писателем Максимом Горьким... Все эти перлы идиотизма можно продолжать бесконечно, а люди с большим стажем жизни в СССР могут предоставить примеры и вовсе страшные, но я хочу спросить: что об этом известно всем этим великим и недоступным музыкантам, обитавшим на другой планете? Что они могут знать и, главное, что способны понять о самих себе и об эпохе, в которой им выпало счастье жить и творить? И могут ли они понять мои чувства, когда в центре Лондона, на Дэнмарк Стрит, я узнаю от Энди Престона, играющего для меня дилановскую «Mr. Tambourin», что уже час сижу на стуле, на котором еще вчера сидел Дэйви Грэм, – музыкант, которого обожествляли и у ног которого сидели те, кого я сам считал полубогами?

...Я спросил Энди, не смог бы он организовать встречу с Дэйви Грэмом, и Энди буднично ответил: «Нет проблем». И что же? Он тут же снял трубку и позвонил великому музыканту. Я замер... Но Грэма не оказалось дома. На автоответчике был даже слышен голос автора «Angie». Видя мое разочарование, Энди сказал, чтобы я позвонил через пару дней, он договорится о встрече, а если Грэма вновь не окажется дома, то он свяжется с Дженшем.

«Берт тебя устроит?» – спросил Энди.

Однако, за время моего первого пребывания в Лондоне ни с Грэмом, ни с Дженшем встретиться так и не удалось...

Спустя три месяца я вновь приехал в Англию и вновь побеспокоил Энди Престона. Дэйви Грэм в это время был болен, и Энди, понимая, что за ним «должок» и что я от него не отстану, дал телефон Дженша и сказал, что тот ждет звонка.

...Конечно, встреча с каждым из героев Фолк-Возрождения была бы подарком судьбы и свидетельством благосклонности ко мне Провидения, но тайно, в подсознании, я более всего желал встречи именно с Бертом Дженшем. Обаянию, которым он обволакивает каждый раз, когда слышишь его голос и гитару, невозмож-

но противостоять. Берта потому и полюбили сразу, что признали в нем своего, в отличие от недоступного Дэйви Грэма...

Мы договорились о встрече на Дэнмарк Стрит 27, у входа в магазин Энди Престона. Здесь же расположены клуб и кафе «12 Bar». Уже отмечалось, что в шестидесятых на этой улице располагались небольшие студии звукозаписи, в одной из которых Берт записал треки для своего второго альбома, а там, где сейчас находится книжный магазин Helter Skelter, в 1964 году в бывшей Regent Sound Studios «роллинги» записали хит «Not Fade Away». ...А еще раньше, несколько веков назад, на первом этаже магазина Энди были конюшни и при них простенький бар, куда приговоренных к смертной казни приводили на последнюю рюмку виски. И судили несчастных тоже где-то рядом, у собора Св.Джилса. Так что места здесь еще те...

Мы с моей помощницей Светланой с нетерпением, тревогой и волнением ожидали Берта и, глядя по сторонам, гадали, откуда он появится, как он будет одет, как узнает нас. Я пытался представить, как выглядит Дженш. Все мои представления о нем сформированы фотоснимками, сделанными еще в шестидесятых... Через десять минут у меня уже болела шея, и едва ли не в каждом прохожем я находил черты, сходные с Бертом Дженшем...

«Это случайно не он?» – спросила Светлана, указывая на какого-то сутулого прохожего в обыкновенной серой куртке.

«Да ты что! – возмутился я. – Какой же это Дженш! Ты его узнаешь сразу, потому что он не такой как все», – пояснил я, испытывая все больший страх: а вдруг он окажется таким как все?...

Я заметил его за полсотню метров, в толпе. На Берте были теплая черная расстегнутая куртка, под нею – традиционный для него темно-синий джемпер, из-под которого выглядывал ворот рубашки, на нем были джинсы и белые кроссовки. Дженш шел со стороны Чаринг Кросс Роуд... Шел не спеша, немного сутулясь, легкой пружинистой походкой, отчего создавалось впечатление, будто он крадется. Руки он держал в карманах куртки и постоянно оглядывался по сторонам, но не на уровень своего роста, а немного вверх, как если бы он осматривал окна второго этажа. На прохожих он не обращал внимания, и они не смотрели на него. Дженш их спокойно и изящно «обтекал», сторонясь тех, кто шел прямо на не-

го... Мне припомнилось его высказывание: *«Когда я захожу в паб, то не хочу, чтобы окружающие знали, что я – Берт Дженш»*...

Мне показалось, он наслаждается всеобщим неведением относительно него, Берта Дженша, который однажды приехал и покори́л Лондон, и только вот эти дома, расположенные на небольшой улице в районе Сохо, помнят, как он извлекал здесь звуки, доселе неслыханные, а великие и раздутые рок-звезды сидели у его ног раскрыв рты, тщетно пытаясь воспроизвести услышанное. Стены домов помнят эти времена и молча приветствуют своего героя, а он, глядя поверх голов прохожих, приветствует эти здания... Да, я наблюдал за тем, как Дженш здоровался с домами на Дэнмарк Стрит, и видел, как они приветствовали его... Наконец, метров за пятнадцать, Берт увидел меня. Он скользнул по мне взглядом, понял, что это я (видимо, по описаниям Энди), и тотчас отвел взгляд, продолжая путь по направлению ко мне. Мы поздоровались, и я увидел знакомые глаза, которые, несмотря на прошедшие десятилетия, выдают в нем озорного оборванца из Эдинбурга, неистовой игрой и невероятным обаянием отвлекшего внимание молодой лондонской публики от Дэйви Грэма...

Мы зашли в кафе «12 Bar», присели за столик и заказали чай, я достал блокнот и ручку... после чего понял, что у меня к Берту нет никаких вопросов. Все стало ясно, лишь только я увидел его глаза. Те вопросы, что родились в процессе написания главы о нем, выглядели бы не только несущественными, но и нелепыми. Мы какое-то время сидели молча друг против друга, и признаюсь, в его глазах читалось любопытство...

Я показал ему книги о Торжке и Пушкинских Горах, и Берт, надев очки, с интересом рассматривал фотографии с изображением неведомой ему страны. Наконец, я стал рассказывать о будущей книге, назвал имена...

У Берта тотчас пропал интерес, и он приготовился отвечать на вопросы, на которые отвечал уже тысячи раз. Первым делом я спросил о его странной фамилии и о том, как все-таки правильно ее произносить? Берт ответил, что его сыновья зовут себя «Янш», так как в Шотландии все говорят именно так. Но мама и сестра Берта всегда произносили свою фамилию – Дженш. Так что Берт предпочитает это произношение... Голос Берта был едва слыш-

ным. Он говорил не то чтобы тихо, но осторожно, под стать своей походке, так что приходилось прислушиваться к его словам, но мне было трудно сосредоточиться на том, что именно говорил Берт, поскольку отвлекал его голос, который был знаком, близок и любим... Он что-то говорил, а я только слышал – «*When sadness fills you heart/ You sorrow hides the longing to be free...*»

Дженш сказал, что когда-то его предки приехали из Германии. Отец был сиротой, и его усыновила женщина по имени Роза Дженш, так что фамилией он обязан ей... Я спросил, правда ли, что он работал садовником в Эдинбурге, на что Берт ответил утвердительно, добавив, что это была его первая работа после школы и что в садоводческий центр его устроил старший брат. Он также сказал, что учился в Университете несколько лет, чего я не знал...

Я обратил внимание Берта на то, что в Эдинбурге работали садовниками еще два шотландца: создатель Incredible String Band, его друг Робин Вильямсон и великий поэт Роберт Бёрнс, после чего рассказал Берту о влиянии ножниц на его мировосприятие, которое изложил в главе о нем. Словом, я поведал Берту, как повлиял скользящий звук скрецающихся лезвий ножниц на стиль *fingerpicking* и как огромные садовые ножницы развили кисти его рук, благодаря чему звучание гитары Дженша было невероятно резким, сильным, экспрессивным и даже агрессивным, в отличие от Грэма или Ренборна... Дженш, как мне показалось, с любопытством услышал плод воображения, родившийся за тысячи километров к востоку от Эдинбурга, в одной из Подмосковных деревень: «Кто знает, может, так и было», – тихо произнес он...

«Но откуда столько протеста и столько жесткости в музыке раннего периода? – спрашивал я. – Может, повлияли тяжелое детство, бедность, безотцовщина?..»

Оказалось, ничего подобного. Детство его было счастливым и беззаботным. Они не были богатыми, но не были и бедными. Мама и старшая сестра баловали Берта, как только могли. Был еще дядя, но тот, в силу личных семейных обстоятельств, находился на расстоянии от семьи Берта, а брат многие годы служил в авиации...

Тогда я рассказал об оформлении обложки его первого альбома, на которой он изображен в стойке боксера, если убрать из-под его рук гитару... Берт ответил, что ничего подобного не замышлял

и впервые слышит о таком восприятии. Он, наоборот, стеснялся и противился, чтобы его фотографию выносили на обложку, но этого требовали жанр и издатели. Берт был настолько стеснителен, что одно время пытался завладеть всеми фотоснимками и прочими носителями информации о себе, чтобы никто ничего о нем не знал. Стойка боксера вышла случайно, и он, как только вернется домой, обязательно приглядится к этой фотографии...

Далее я высказал впечатления о Лондоне, сказал, что был разочарован тем, что от эпохи шестидесятых не осталось и следа, рассказал, как тщетно пытался разыскать клуб *Marquee*, как не обнаружил никаких следов Клуба Кузенов на Греческой улице 49, пожаловался на то, что те, кто работают в этих помещениях, ничего не знают о былой славе этих зданий, а на меня смотрят как на сумасшедшего... Берт рассказал, что в доме номер 49 на Греческой улице в свое время жила греческая семья Мефью, которая держала ресторан, и отец отдал сыну в распоряжение подвал, где тот оборудовал клуб, в котором затем выступали многие музыканты, в том числе и Берт. Парня звали Энди, и он до сих пор проживает где-то здесь, за углом, на Brick street. Энди долгое время держал какую-то рыбную лавку, но родители умерли, и он потерял к бизнесу интерес... Что касается *Marquee*, то клуб этот переезжал с места на место уже четыре раза, пока не закрылся окончательно...

Я спросил о великой эпохе шестидесятых, которую сравнил с Ренессансом... «Да, я тоже так считаю, – ответил Берт. – Но начало эпохи следует относить к пятидесятым годам». Фолк-Возрождение, по его словам, началось в конце пятидесятих. Поколение перед Дженшем, – такие музыканты, как Дэйви Грэм и Виз Джонс, – были тесно связаны с ранним европейским джазом и вынесли многое оттуда, а также от черных блюзменов Америки. Виз Джонс, по словам Берта, первым из лондонских гитаристов начал играть фолк. Он встречался с Биг Биллом Брунзи в то время, когда Берт лишь только слышал его имя... «Первый диск, который я купил еще в детстве, в Шотландии, была пластинка Брунзи, так что все началось в пятидесятих», – сказал Берт, а я вспомнил Howff-Club в Эдинбурге и тот самый концерт Брауни МакГи, на котором Дженш сидел в первом ряду, наблюдая за техникой черного блюзмена... Дженш улыбнулся... Я выразил опасение, не уничтожил ли

недавний пожар этот клуб? ...Берт сказал, что здание сохранилось, но клуба там нет уже давно. Он также подтвердил, что начинал играть именно там и одно время, когда ушел из дома, даже жил в этом клубе...

Я спросил о Доноване Литче, который, по моим сведениям, оказался в Лондоне раньше Берта и пел его песни, пропагандируя автора... Берт ответил, что Донован не был в Лондоне раньше него. Просто он очень скоро добился известности, в то время, как Берт всегда предпочитал оставаться в тени...

Я решил проверить, где Берт жил, когда впервые оказался в Лондоне, имея в виду, что он назовет Дэнмарк Стрит и тот самый адрес, где мы сейчас сидим, о чем я прочел в одной из книг, но Берт, смеясь, сказал: «Я был законченный путешественник и никогда не имел постоянного места жительства»...

Затем я стал выяснять насчет «Angi», точнее, о версии, которую Дженш включил в свой первый альбом, и о том, что Дэйви Грэм, насколько мне известно, был недоволен этим исполнением, так как, по его мнению, Берт играл эту пьесу неправильно. «Может, ему было обидно, что какой-то там парень из Эдинбурга играет не хуже, чем он?» – предположил я... На лице Берта отобразилось недоумение... Я уточнил, что прочел об этом в одной из публикаций... «Людам просто хочется, чтобы так было, – ответил Берт. – Конечно, я не могу играть так, как кто-то другой. Это попросту невозможно. Мы все в то время играли “Angi”: Ральф МакТелл, Джон Ренборн... И все играли её по-разному, никаких проблем не было...» ...Я сказал, что люди придумывают истории, и затем они становятся правдой, и привел в пример нашего Пушкина, который «отравил» Моцарта с помощью Сальери, и теперь каждый русский убежден, что так было на самом деле, а когда кто-то упрекнул поэта, что мол Сальери не травил Моцарта, тот ответил: «Кто освистал Дон Гуана, мог отравить его создателя»... Дженш рассмеялся, произнес имя Пушкина с ударением на второй слог, из чего я понял, что ему известно это имя ... «Но мог ли я убить Дэйви Грэма!?» – отшутился Дженш и уже серьезно признался, что Грэм всегда был его героем...

Тогда я спросил еще об одном герое, о котором тоже пишу в книге, – о Джеконе Франке. Я знаю, что Дженш встречался с

Франком в те времена, когда они оба играли в клубах Сохо, что Берт видел его вместе с Сэнди Денни. Что же он думает о Франке, о его страшной и трагической судьбе? «Когда я с ним впервые встретился, – сказал Дженш, – то сразу понял, что Франк не очень счастливый человек, хотя внешне он казался вполне благополучным. Он ведь получил страшные ожоги, когда был еще мальчишкой, и когда рос, то кожа на его теле и на лице не росла (*Берт показал на левую часть лица – В.П.*), отчего ему становилось все хуже и хуже, была постоянная боль, он всегда принимал лекарства и большую часть жизни провел в госпитале. Я впервые встретил Джексона, когда они шли с Сэнди. Они тогда часто играли в *Banjies*, здесь неподалеку, потом у них испортились отношения, они расстались, Франк уехал в Америку... А Сэнди продолжала выступать с Fairport Convention, потом собрала собственную группу. Вместе они не пели, но часто оказывались на одной сцене в один вечер...»

Берт на некоторое время замолчал, и мне показалось, он в это время думал о Джексоне Франке. Дженш участвовал в переиздании его альбома на CD и написал предисловие, в котором отдал дань этому музыканту...

Не зная, о чем спросить, я задал вопрос о собаке, с которой Берт запечатлен на обложке «*Birthday Blues*»...

Оказалось, щенок был рожден последним из выводка, был слабым и болезненным. Берт за ним ухаживал, что впрочем его не спасло, и щенок вскоре умер... Вот как бывает, слабый и обреченный щенок был пригрет выдающимся музыкантом, запечатлен с ним на обложках сразу двух альбомов и тем увековечен... Еще я уточнил, как называется игра, в которую они играют с Ренборном на обложке их совместного альбома... Берт подтвердил, что это игра го... Я также поинтересовался, жив ли Билл Лидер... Берт коротко ответил, что жив...

Чтобы закончить тему оформления его ранних пластинок, я решил узнать, что скрывается за названием «*It Don't Bother Me*» (Это меня не волнует), и связано ли название с фотографией на лицевой стороне конверта: на переднем плане унылый Берт сидит на стуле, равнодушно отвернувшись от двух девиц. Я сказал, что подобная фотография и название придают всему двусмысленность...

Дженш ответил, что девушка там всего одна – будущая жена Джона Мартина, а кроме нее там есть мальчишка, который, к несчастью, умер через месяц после этой съемки. Берт даже не помнит его имени. Парень был поклонником Дженша, приходил и просто слушал, как Берт играл, быть может, сам учился игре на гитаре...

Так я узнал еще одну грустную историю и еще раз убедился, сколь наши представления об очевидном, могут быть в действительности от него далекими... Быть может, поэтому я признался Берту, что опасался встречи с ним, так как встреча с героем повествования, к тому же не литературного, может закончиться печально. Наши представления о героях обычно близки к идеальному. Мы сами создаем эти образы и совершенствуем их по мере собственного роста, и нередко эти образы превосходят самих кумиров. В этом случае всякие контакты противопоказаны, так как могут разрушить идеальное представление о герое или изменить его. С героями лучше не встречаться, так как есть риск остаться на руинах идеального. Оттого удобнее «производить в герои» по-смертно. Только в этом случае кумир будет послушен (и равнодушен!) ко всяким суждениям о нем. Отошедший под власть тьмы – он стерпит все...

Я рассказал Берту, как полгода назад решал, кому написать – ему или Ренборну. Полагая, что Дженш менее доступный и не отреагирует на послание, я отправил электронное письмо Ренборну, как мне казалось, более доступному. Вскоре я получил ответ, в котором музыкант выразил готовность ответить на «некоторые вопросы». Обрадованный таким поворотом, я послал Ренборну несколько вопросов относительно его детства, послевоенной жизни, словом, я задал ему вопросы, относящиеся к периоду его становления. И что же? Ренборн не ответил. Хотя мне известно, что письмо он получил. Так вот, его «неответ» привел к тому, что теперь я не могу писать о Ренборне в прежнем ключе... Как натура чувствительная, впечатлительная и легко ранимая, я опасался и встречи с Бертом. Разочарование привело бы к тому, что я навсегда отказался бы от всяких встреч со своими героями... Обо всем этом я рассказал Берту и спросил, был ли он в России...

Дженш никогда не был в России, но очень хотел бы побывать. Он ответил, что отдыхать обычно не ездит никуда, но поехал бы с

удовольствием туда, где люди хотели бы, что бы он играл. *«Вот если бы там организовать концерт...»* – тихо произнес Берт.

...Но как и где его организовать, к кому подойти с подобной идеей и, если даже кто-нибудь организует такое выступление, кто на него придет? Много ли у нас найдется любителей, которые хотя бы раз слышали его имя? Мне известны лишь несколько искушенных коллекционеров, которые считают Дженша полубогом, но это единицы. Все эти вопросы тотчас заполнили мою голову. Я сказал, что повезу его в Пушкинские Горы и Торжок, в Суздаль и Владимир, покажу Новгород Великий и Псков и, конечно, Санкт-Петербург, то есть открою ему Россию и ее людей, архитектуру Древней Руси и наши святые иконы, и где-нибудь в этих блаженных местах обязательно состоится его выступление, и он, один из величайших музыкантов шестидесятых, выступит перед людьми, которые знают цену фольклору, неважно, какой страны это фольклор... *«Вы увидите людей, которые никогда не слышали имени Берт Дженш, но которые будут самыми благодарными слушателями и лучше всех в мире поймут Вас, даже не зная английского языка. Россия – бедная страна, но люди здесь самые чувствительные...»* – говорил я Дженшу, а он в это время рассматривал фотографии тверских детей на троицких гуляниях и осенние виды Пушкиногорья, приговаривая: *«Очень красиво!»*...

...Незаметно прошли полтора часа. Я не успел или точнее не смог задать даже малую часть приготовленных вопросов, и в этом смысле моя встреча оказалась провальной. Будь я журналистом какого-нибудь издания, меня бы просто выгнали с работы... Странно, но мне и не хотелось задавать вопросы. Большую часть времени мы сидели молча. Я, глядя на Берта, больше думал о священном явлении, называемом человеческой жизнью, которое часто заменяется упрощенным словом – «биография».

Вот напротив меня – человек, о котором известно, что еще в самом начале шестидесятых он, совсем молодым, без денег, с одним только желанием играть и петь, приехал в Лондон и стал одним из наиболее ярких музыкантов эпохи. У него учились, у него заимствовали, им восхищались и ему подражали все те, кого столь поспешно возвели в ранг суперзвезд. Кто знает, кем бы стал тот мальчишка с фотографии на альбоме, не постигни его столь пе-

чальная участь? В то же время сам Дженш не стремился попасть в чарты или занять высокие рейтинги, ни с кем не соперничал и ни за кем не гнался. В 1968 году вместе с Ренборном и другими музыкантами он создал одну из наиболее высококлассных и совершенных групп, которая оставила нам несколько высочайших образцов искусства... А в это время гремели иные имена и названия, и музыка гремела иная. И что же! Прошло всего три десятка лет(!) – и все становится на свои места. На места, уготованные не нами, смертными, а Творцом, и вот упертый и невежественный мир нехотя, но верно выправляется, выравнивается и выстраивает ценности в единственно верном порядке, и из небытия всплывают действительные, а не мнимые герои, и вот уже Промысел берет первого попавшегося Ему под руку и отправляет в Лондон, чтобы тот разыскал этих героев и успел рассказать о них... И обнаруживается, что пластинки музыкантов Фолк-Возрождения – самые недоступные, что за ними идет охота, что на их поиски приезжают в Англию со всего мира... И об этих музыкантах пишут книги, к ним приковывается все большее внимание, их разыскивают, чтобы взять интервью, а фирмы грамзаписи переиздают альбомы на компакт-дисках, и те быстро раскупаются... Но уже нет среди нас Джексона Франка, Сэнди Булла, Джона Фэхей, и многие другие уже тоже ушли, и теперь с ними не встретишься, не помотришь в глаза, не услышишь голос... А еще десять лет пройдет...

...Я сфотографировал Берта Дженша и попросил, чтобы он показал мне свои кисти. Он послушно подал мне руки. Я их разглядывал и ощупывал...

Где та мощь, которую я отразил в главе о Дженше? Где мускулы и где сила его железных пальцев, которые плотно прижимают струны к грифу и выщипывают жесткие и хлесткие звуки? Ничего этого не оказалось! Пальцы у Берта нежные, кисти ровные и спокойные, в них нет напряжения, нет тревоги и смятения, нет дрожи и нет вызова... И что же? Он сказал, что сейчас его пальцы ослабели, так как несколько месяцев назад в Лондоне прошел ливень, который длился всего час, но успел затопить его дом и студию, так что он, вместе с женой Лорен, занимался все это время ремонтом – побелкой, покраской, шпаклевкой, – и мало играл...

Мы вышли из кафе и пошли в сторону многолюдной Чаринг Кросс Роуд. Дойдя до нее, свернули налево и направились в сторону метро. Берт шел все той же пружинистой походкой, по пути показывая, где он играл, и даже показал дом, в котором когда-то жил. Мы дошли до станции «Leicester Square», несколько минут постояли у входа, затем простились, и Дженш по ступеням пошел вниз, тотчас растворившись в толпе...

Сохо, Лондон, 8 февраля 2003 г.

Заключение

Хорошо это или плохо, но для большинства моего поколения всякое упоминание об Англии ассоциируется не с образом грузного Сэра Уинстона Черчиля, не с Королевой (да простит Ее Величество), и не с футболом... При слове «Англия» в нашем воображении тотчас всплывает образ битлов. Для этого больше чем сами рок-музыканты постарались коммунистические правители, заковав в цепи необозримую страну, заточив ее народы в гигантской расщелине от Вислы до Тихого Океана и погрузив ее истерзанное войнами и революциями пространство в разлагающий раствор из лжи и насилия. Что мы слышали? Что видели? Чем дышали?..

Не знаю, найдется ли мастер слова, которому окажется под силу поведать об этом остальному миру, да и нам самим, но одно несомненно: отлученные от Истины, оставаясь в нищете и одиночестве, мы выживали, потому что не переставали искать правду. Каждый – свою. Хриплый ли голос народного барда Владимира Высоцкого, наш ли славный русский хоккей конца шестидесятых или Пушкин и великая литература XIX века, – все это спасительные окопы нашего скорбного существования, и среди самых живительных – неистовый, свежий, откровенный, раздирающий душу и пьянящий сознание – голос Битлз! Уверяю, никто в целом мире не слушал и не слышал их так, как слышали их в России... И не любили их так нигде, как у нас. Мы их любим еще и сейчас, и будем благодарны им, покуда будем жить сами, и никого так не оплакивало мое поколение, как Джона Леннона...

Но, отдавшись чувствам и любви, которая, как известно, слепа, и, вместе с тем, закрыв сердце для ненавистной лжи, мы прозевали великую эпоху и ее действительных героев. Оказалось, мы многое не уловили, не услышали, не разглядели. И самое значительное, что прошло мимо нас – явление, названное Фолк-Возрождением. Это случилось еще и потому, что мировой радиоэфир был заполнен низкосортной попсой, и ею же были забиты рынки пластиночной индустрии, рекрутировавшие легион узколобых дельцов с рудиментарными ужимками местечковой фарцы.

В результате наше сознание оказалось затуманенным, представления о современной музыке – ложными, а вкус – изуродованным. Было востребовано все самое крикливое, навязчивое, примитивное. Слабое утешение в том, что так было во все времена, и настоящее искусство всегда оставалось невидимым и непризнанным, прежде чем утверждалось навечно...

Это издание – попытка обратить внимание на музыкантов, которые долгое время оставались в тени или даже в полной неизвестности, но чьё влияние на формирование музыкальной культуры второй половины XX века – огромно и бесспорно. И если в результате этого труда в России станут известны Ширли Коллинз, Дэйви Грэм, Берт Дженш, Джон Ренборн, Мартин Карти, Энн Бриггс, Элизабет Коттен, Джексон Кэри Франк, Сэнди Булл, Джон Фэхей и другие герои Фолк-Возрождения, то уже одним этим автор будет считать свою работу не напрасной. Ведь в этом случае каждому, кто откроет для себя творчество названных музыкантов, Великобритания предстанет более утонченной, изысканной и солнечной, а Америка не будет представляться бездушной и бездуховной страной, где нет культуры, нет истории и где всем правит доллар...

Наконец, всякий кто услышит англо-американский фольклор, поймет, что все мы, люди и народы, изначально едины, что наши корни растут из одного места, и праматерь у нас – одна, как один и наш Отец, сущий на небесах: вот отчего поэт из тверской деревни, услышав голос Ширли Коллинз, восклицает – *«Наша!»*, а гармонист из сибирского городка, слушая банджоиста из Аппалачей, говорит: *«Наяривает по-сибирски!»*...

Сколько раз во время работы над книгой я думал о русской народной песне, о её возрождении, как наиболее верном предвестии возрождения самой России! Настанет ли время, когда у нас появится свой российский Дом народных песен и танцев, когда возникнут сотни фолк-клубов и тысячи ансамблей, десятки тысяч певцов и танцоров, и наша народная песня станет ли всемирно известной и почитаемой настолько, чтобы некий англичанин или американец написал о нашем русском Фолк-Возрождении?

д. Глазынино, Моск. обл., 24 мая, 2003 г.

Примечания

¹ Беседа Гёте с Эккерманом произошла 3 мая 1827 года (См. *Разговоры с Гёте*. Академия. 1934), но я цитирую более поздний перевод, из книги «Роберт Бёрнс. Стихотворения. Сборник». -М.: Радуга. 1982. С.535.

² Речь об альбоме «Folksong Jubilee» (1958, CLP 1220), братьев Рори и Алекса МакИвенов (Rory & Alex McEwen) и певицы Айлы Камерун (Isla Cameron). Автор снимка Джулия Хэмилтон (Julie Hamilton).

³ Майкл Блумфилд (Michael Bloomfield, 1943-1981), один из первых и наиболее одаренных блюз-роковых гитаристов. Он жил в Чикаго, и чтобы учиться у черных музыкантов, тайно посещал их клубы.

⁴ Мадди Уотерс (Muddy Waters, 1915-1983), настоящее имя МакКинли Моргенфилд (McKinley Morganfield), представитель блюзов Дельты, фолксингер, гитарист, харпер, лидер ритм-энд-блюзовой группы. На гармонике учился играть самостоятельно, а на гитаре у Роберта Джонсона и Эдди «Сан» Хауса. Первые записи были сделаны в 1941 году Аланом Ломаксом для Библиотеки Конгресса. В военные годы уволился с плантации (работал трактористом) и переехал в Чикаго, где вместе с другими блюзменами закладывал основы чикагского звучания (the Chicago Sound). Первые альбомы относятся к концу сороковых, когда Мадди собрал The Muddy Waters Blues Band, в которую входили пианист Отис Spann, басист Вилли Диксон (Willi Dixon), гитарист Джимми Роджерс (Jimmy Rogers), барабанщики Элжин Ювинс (Elgin Evans) и Фред Беллоу (Fred Bellow). Именно у них учился юный Блумфилд. Всемирная слава пришла к Уотерсу в 1958 году, после триумфальных гастролей по Англии, где он стал одним из кумиров молодого поколения. Уотерс – неизменный фаворит фолк- и джаз фестивалей, начиная с нью-портского 1960 года. Хотя он считается одним из пионеров электрогитары, его игра на акустической гитаре не менее впечатляющая, о чем свидетельствует альбом «Folk Singer» (1964).

⁵ Алексис Корнер (Alexsis Korner, 1928-1984), гитарист и вокалист. Родился в Париже, но с началом войны его семья переехала в Лондон. С конца сороковых, как и Лонни Донеган, был участником оркестра Криса Барбера, но под влиянием черных музыкантов увлекся блюзом.

В 1955 году Корнер и харпер Сирил Дэвис (Cyril Davies, 1932-1964) преобразовали скиффл-клуб, из которого вскоре возник клуб London Blues and Barrellhouse, который стал настоящей школой для будущих фолк-и рок-музыкантов. В начале шестидесятых Корнер и Дэвис основали группу Blues Incorporated.

⁶ Поскольку речь пойдет о гитаристах, не обойтись без квалифицированного пояснения, для чего прибегну к обширной цитате из статьи Пата Киртли (Pat Kirtly), посвященной истории альтернативных настроек.

«Альтернативные настройки приобрели популярность в 1920-х годах в США одновременно с развитием блюза. Самой популярной настройкой стал открытый строй G с пятой ступенью в басу – DGDGBD. Он стал известен также как *Slack Key* и часто используется в гавайском пальцевом стиле игры (не путать с гавайской гитарой).

“Этот строй имеет много общего со строем G на пятиструнном банджо; отсюда и возникла теория об американском происхождении строя. Однако тот же самый строй имеет род немецкой цитры, называемой Thuringer Waldzither. Многие американские производители гитар происходят родом именно из тех краев, где она популярна, поэтому можно предположить, что Slack Key был завезен в Америку одним из европейских иммигрантов” (Tom and Mary Anne Evans. *Guitars: From the Renaissance to Rock*. Paddington Press LTD, 1977).

Второе основание для использования открытых настроек (помимо простоты извлечения “однопальцевых” аккордов) – ослабление натяжения струн; таким образом, становится значительно легче прижимать их к ладам. Для исполнителей на дешевом инструменте, а к ним относились большинство блюзменов ранней поры, это могло быть неоспоримым преимуществом. Кроме открытого строя G в то время использовались E-минор (EBEGBE; соответственно, для игры мажорного аккорда нужны были всего два пальца), а также DADGBD и DGDGCD.

По мере того, как росли возможности фолковых и блюзовых исполнителей, альтернативные настройки стали использоваться меньше. Причины тому – презрение к простоте и тот факт, что практически все руководства, как тогда, так и теперь, рассчитаны на стандартную настройку инструмента.

Поворотным моментом стало осознание того, что многие аккорды и арпеджио, сложные или просто невозможные для исполнения в стандартном строе, в нестандартных становятся доступными и даже простыми. Было, кроме того, замечено, что в некоторых вариантах строя

открытые интервалы предоставляют хорошую основу для игры в определенном стиле, в частности, шотландском или ирландском. Наконец, многие гитарные композиторы, устав от привычных гармоний, захотели чего-нибудь нестандартного.

Новая история альтернативных настроек началась в шестидесятых, а ее расцвет наступил в начале семидесятых годов. Революция началась на нескольких фронтах; и все исполнители, которые сейчас пользуются такими настройками (кроме тех, что возрождают архаичный блюз), были вдохновлены одной из трех “волн”. Первая пришла в начале 60-х; во главе стояли британские пальцевые гитаристы Дэйви Грэм, Мартин Карти, Джон Ренборн и Берт Дженш...

Утверждается, что Дэйви Грэм изобрел настройку DADGAD и фактически основал британский фолк-рок.

В цитируемой книге, читаем о Фолк-Возрождении: “В то время как американские гитаристы вдохновляются блюзом и опираются на него в стиле своей игры, британцы более эклектичны. Это подчеркивает важная историческая причина: американская народная музыка – черная или белая – имеет долгую традицию гитарного аккомпанемента, эквивалента которой не было в европейской или английской. До 1950-х годов единственным способом заработать для гитариста была игра на танцах. Поэтому, когда в конце 1950 в Британии началось возрождение интереса к акустической гитаре с металлическими струнами, здесь не было ни готовой аудитории с уже сформированными вкусами, ни какой-либо традиции, которую можно было бы безоговорочно взять за образец. Поэтому англичане не останавливались перед использованием многих источников, чтобы делать свою музыку. Ими стали американский блюз и кантри, а также все элементы британской, индийской и ирландской музыки, которые были применимы к гитаре”» (Перевод Ник.Смирнова.)

Кроме цитаты о настройках, следует сказать и о технике, о так называемом стиле *fingerpicking*. Гитаристы заимствовали его у банджоистов. Где и когда – неизвестно, и едва ли это можно установить. Чтобы звук получался более резким, на пальцы надевали металлические наколенники. (Их называют “плектрами”). Обычно их надевают на большой, указательный и средний пальцы. Звучание получается жестким, выразительным и звонким от соединения металлических плектров со стальными струнами, если же музыкант использует еще и щипковую технику, как это делают арфисты, то звучание усиливается. Британские гитаристы заимствовали технику *fingerpicking* у черных блюзменов во второй половине пятидесятых.

⁷ Гэльский язык – один из кельтских языков. Распространен на Северо-Западе Шотландии и на Гебридских островах. Число говорящих – менее 100 тысяч. По происхождению, является диалектом ирландского языка. Первые ирландские поселенцы появились в Шотландии в V веке, но гэльский язык начал отделяться от ирландского только в XI-XIII вв.

⁸ Рэмблин Джек Эллиот (Ramblin' Jack Elliott, 1931), американский певец и гитарист. Был близок к Вуди Гатри и Питу Сигеру. В 1955-1959 годах неоднократно посещал Великобританию, где выступал с концертами вместе с фолксингером Дэрролом Адамсом. Они также участвовали в теле- и радио передачах, записывались для компании Topic Records. Участники фолк-фестивалей в Ньюпорте.

⁹ Речь о сомнительных рейтингах, которые публиковались ежемесячно и даже еженедельно различными музыкальными изданиями на основе проводимых массовых опросов. Это играло роль при издании альбомов, организации туров и прочих коммерческих мероприятий, а также тешило самолюбие музыкантов.

¹⁰ Чарли Паркер (Charlie Parker "Bird", 1920-1955), Майлс Дэвис (Miles Davis 1926-1991), Телониус Монк (1917-1982), Чарли Мингус (Charlie Mingus, 1922-1979), к ним следует добавить Диззи Гиллеспи (Dizzie Gillespie, 1917-1993). Каждый – основатель нового направления в развитии джаза. В пятидесятых годах они чувствовали себя лучше в более восприимчивой и терпимой Европе, чем в консервативной и нетерпимой к черным Америке.

¹¹ Сарод – струнный щипковый инструмент типа лютни с длинной шеей и без ладов, распространенный на севере Индийского субконтинента. Один из важнейших инструментов индийской классической музыки традиции хиндустани, по внешнему виду напоминает ситар и имеет аналогичный репертуар. Струны (6-8 основных и 9-15 резонирующих) защищаются деревянным плектром. (Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. – М. 2001.)

¹² Ширли Абикаир (Shirley Abicaair), австралийская певица. В начале пятидесятых училась в Сиднейском Университете, пела народные песни и решила покорить Лондон. Безвестная девушка без гроша в кармане при-

была в столицу Англии и приняла участие в конкурсе Би-Би-Си, который транслировался по телевидению. Обладательница счастливой внешности и редкого обаяния, Ширли в мгновение ока добилась успеха. Корнер и Грэм не без удовольствия аккомпанировали этой певице.

¹³ Джош Уайт (Josh White, 1908-1969), блюзовый певец и гитарист, представитель так называемого Пьемонтского направления (Piedmont blues tradition).

¹⁴ Сонни Роллинс (Sonny Rollins, 1929) – саксофонист, композитор. Пол Дезмонд (Paul Desmond, 1924-1977), альт-саксофонист, пианист, кларнетист. Много лет играл в квартете Дэйва Брубека (Dave Brubeck).

¹⁵ В 1981 году «Folk Roots, New Routes» был переиздан на виниле (с ужасной обложкой!) фирмой Righteous (GDC 001), а в 1999 году – оба альбома переизданы на CD, и теперь более-менее доступны.

¹⁶ Газ Даджеон (Gus Dudgeon, 1942-2002), один из наиболее успешных продюсеров и звукоинженеров 60-х и 70-х. Ему обязаны не только многие суперзвезды рока и поп-сцены, но и фолк-музыканты. 22 июля 2002 года он погиб в автомобильной катастрофе вместе с женой Шейлой.

¹⁷ Гари Дэвис (Reverend Gary Davis, 1896-1972), американский госпел-сингер, гитарист, банджоист.

¹⁸ Джон Джекоб Найлз (John Jacob Niles, 1892-1980), фолксингер, играл на дульцимере, лютне, фортепиано. Собираатель, исследователь и пропагандист мирового фольклора, в том числе скандинавского.

¹⁹ Клаудио Монтеверди (1567-1643), итальянский композитор. Генри Пёрсел (1659-1695), английский композитор.

²⁰ Корни творчества этого семейства уходят в древность. Упоминания о Копперах датируются 1593 г.! Более точные сведения относятся к позапрошлому веку, когда Джеймс Брэссер Коппер (James Brasser Copper) вместе с сыном Джоном организовал семейный ансамбль (a cappella). С тех пор Копперы поют уже в седьмом поколении, а Боб, родившийся в 1915 году, является главой семейства. 30 марта 2003 года они участвовали в концерте в Доме Сесиля Шарпа вместе с Ширли Коллинз.

²¹ Ювин МакКолл (Ewan MacColl, 1911-1989) – английский певец, собиратель и пропагандист народной песни, продюсер и актер, одна из главных фигур Фолк-Возрождения. Его настоящее имя Джимми Миллер, которое он сменил на Ювин МакКолл в 1952 году, вскоре после женитьбы на фолк-певице Пегги Сигер. С тех пор он всецело сосредоточился на народной песне, оставив театральные опыты. В 1953 году вместе с американцем Аланом Ломаксом и ирландцем Шеймусом Эннисом организовал в Лондоне The Ballad and Blues Club (Singers Club) – один из очагов будущего Фолк-Возрождения. В 1957 году вместе с Пегги они создали на радио BBC цикл передач Radio Ballads, которые стали популярными как на Британских островах, так и в США, формируя среду и увлекая новое поколение. Именно на этих радиопередачах выросла Ширли Коллинз. Сам Ювин тоже пел, и его баллады, особенно под аккомпанемент Пегги, пользовались популярностью и издавались многими фирмами. С 1957 по 1978 год в Англии изданы дюжина сольных альбомов Ювина МакКолла и около тридцати – вместе с Пегги Сигер.

²² “Pretty Saro” (Милая Саро), trad., “Sweet England”, 1959. Перевод Марии Платовой.

Я приехал впервые в чужую страну
В тысяча восемьсот сорок девятом году.
Многих видел красавиц – но не любимую свою,
Осмотрелся вокруг – вот он я, одиноко стою,

Скиталец бедный, чужак в незнакомом краю.
Любимая меня не примет.
Слова ее понятны мне –
В мужья ей нужен землевладелец,
Мне ж не пахать на своей земле.

Мне не одеть ее в золото и серебро,
Хотя прочим добром одарил бы вполне.
Прощайте, отец мой, прощай, моя мама,
Отправлюсь по свету бродить я упрямо,

И если устану – присяду, вздохну,
И вспомню Саро, мою милую Саро,

Прекрасную Саро, невесту мою.
О, стать бы мне голубем!

Обрести бы мне крылья,
Улететь бы в ту даль, где живет моя милая,
И ночь провести в ее нежных руках,
А утром увидеть росу на лугах.

²³ Горный дульцимер (*dulcimer*) – цимбалы из Аппалачей, своеобразная продолговатая деревянная цитра с тремя стальными струнами. Играют, защищая струны плектром, надетым на большой палец правой руки.

²⁴ Джинни Робертсон (Jeannie Robertson, 1908-1975), во многом, благодаря ей сохранено оригинальное звучание шотландских баллад, которые она пела без аккомпанемента. Алан Ломакс в 1953 году издал ее песни на Columbia в серии *World Library of Folk and Primitive Music*.

²⁵ Шеймус Эннис (Seamus Ennis, 1912-1982), собиратель фольклора в Ирландии и Шотландии. Он также играл на иллианпайпах и пел на гэльском языке. В 1942 году он присоединился к Irish Folklor Commission (Ирландская Коммиссия по сбору фольклора) и вел поиск народных песен вокруг Ирландии и в гэльских районах Шотландии. С 1947 года вел передачи на Radio Eireann, а с 1951 года вместе с Питером Кеннеди, вел на Би-Би-Си еженедельную программу «As I Roved Out». Позже был редактором сборников и различных серий, издававшихся на пластинках. В частности, под его началом была издана серия “Our Musical Heritage”.

²⁶ Джон Ломакс (John Lomax, 1875-1948) – отец Алана Ломакса, собиратель народной музыки Юга США, почетный смотритель Архива Народной Музыки при Библиотеке Конгресса. С сыном они издали в 1934 году собрание американских песен и баллад «American Ballads and Folk Songs», а в 1941 – еще один сборник – «Our Singing Country» .

²⁷ Автоарфа – это плоская цитра, конструкция которой облегчает исполнение аккомпанемента. Демпферы автоарфы глушат звучание всех струн, кроме тех, которые нужны для исполнения какого-либо аккорда.

²⁸ Ku Klux Klan (KKK), фашистская националистическая организация. Была создана в шестидесятых годах XIX века, после гражданской войны для терроризирования освобожденного от рабства черного населения.

²⁹ «Cherry Tree Carol» (Песенка о вишне), trad. «Sweet England», 1959. Перевод Марии Платовой.

Был стар уже добрый Иосиф,
Сединою власы белели.
Взял он в жены Деву Марию
Из рода царей Галилеи.

Бродили Иосиф с Марией
В саду, что тенист был и зелен,
Во множестве яблоки с вишнями
На ветках в саду том висели

Обратилась к мужу Мария
Так нежно и так робко:
– Сорви мне, Иосиф, вишен
Ведь я ношу ребенка.

Вспылил тут в гнев Иосиф,
Не на шутку в нем гнев закипает:
– Пусть отец твоего ребенка
Плоды для тебя собирает.

И молвил Иисус-младенец,
Немногими молвил словами:
– Моя мать хочет сладких вишен,
Склонитесь к ней, ветки, сами!

Склонились тут вишневые ветви
Низко-низко к ее рукам,
И собирала Мария вишни,
А Иосиф рядом стоял.

И усадил Иосиф Марию
На свое левое колено,

Говоря – прости меня, Боже
За то, что сейчас я наделал.

И усадил Иосиф Марию
К себе на правое колено:
– Молю, Дитя, дай ответ –
Когда Ты увидишь свет?

– Шестого дня в январе
Родиться начертано Мне,
Когда задрожат в страхе Божиим
Звезды и все на земле.

³⁰ Я ставил записи Ширли Коллинз для прослушивания в городе Торжке, Тверской области, где традиционное песнопение довольно развито. Мои слушатели, особенно деревенские, с удивлением восприняли оценки английских критиков насчет отсутствия теплоты в голосе певицы, а один из местных поэтов-песенников сказал о певице: «*Наша!*»

³¹ В феврале 2003 года, обойдя лондонские магазины, я только в одном видел пластинки Ширли Коллинз – «The Sweet Primroses» и «A Favourite Grland». Обе стоили по 40 фунтов (65 \$) и были куплены в течение трех последующих дней. Найти оригинальные дебютные альбомы Ширли Коллинз и ее совместную пластинку с Дэйви Грэмом – невозможно.

³² Имеется в виду баллада из альбома Дилана «The Freewheelin».

³³ Издание “The Mojo Collection” (Mojo Book, 2000) включило альбом в число самых великих во все времена (The Greatest Albums Of All Time).

³⁴ «Love Is Pleasen» (Любовь – отрада, любовь – обман), trad., «Folk roots, new routes», 1964. Перевод Марии Платовой.

Когда-то все юноши в нашем краю
Были в меня влюблены.
Когда в дни юности я расцвела,
Обманщик поведал мне о любви.

Привет:

О, любовь – отрада, любовь – забава
Любовь – сокровище, когда нова.
Но любовь стареет, словно воск остывает,
И испаряется будто роса.

Я покинула мать, рассталась с отцом,
Я оставила братьев своих и сестер,
Я рассталась с родней и покинула дом,
Желая остаться с тобою вдвоем.

Привет.

Я узнала, что любимый покинет меня,
Лишь встретив то утро несчастного дня,
Когда он сел рядом, сел рядом со мной,
Печаль мне оставив, мой отнял покой.

Привет.

О, любовь, поверни колесо фортуны,
Вернись и улыбку мне вновь подари.
Верю, юный обманщик, что покинул подругу,
Пожнет горечь и муку на долгом пути.

Привет.

О, не верьте, подруги, лживо-честным возлюбленным,
И забудьте слова, что любимый вам рек.
Он словно звезда в тумане предутреннем,
Ты мнишь, что он близок, а он – так далек...

Привет.

³⁵ Я отважился написать письмо миссис Коллинз и переслал его через одного из ее друзей. К великой радости, вскоре пришел ответ и согласие ответить на вопросы. Больше всего удивило, что в пятидесятых годах, совсем юной, она пела в... Москве! Я тотчас написал ей письмо с просьбой рассказать о пребывании в России, о войне, о Долли... Через какое-то время от миссис Коллинз пришло письмо, большую часть которого привожу с ее разрешения.

«Я приезжала в Москву в 1953 или в 1954 году. Приезжала как певица и даже пела в Кремле! Это было большим опытом и великой че-

стью. Я тогда работала с театром-мастерской Джоан Литтлевуд (*Joan Littlewood's Theatre Workshop*). Вы, возможно, слышали о ней. Она была директором театра в Англии. А я участвовала в постановке баллады-оперы, которую она написала вместе с Ювином МакКоллом, но в тот раз я пела соло в кремлевском концерте. Вспоминаю нашу поездку – пересадку (*смену состава*) на огромный Русский Поезд с большой красной звездой на паровозе, помню, как поднимались наверх по ступеням, чтобы взобраться на его борт. Как это меня взволновало! И как я была тронута людьми, которых мы встречали на различных остановках в самом сердце провинции! Нам дарили цветы, значки и обменивались словами дружбы. Все русские, которых я повстречала, были неподдельно добросердечны.

Да, я помню вторую мировую войну, хотя мне было только четыре года, когда она вспыхнула. Мой отец служил в Королевских Инженерных войсках. Один дядя воевал во Франции и Бельгии, а другой – в Восьмой Армии в Северной Африке. Моя мама, сестра и я попали под бомбежку в городе Гастингсе, когда мне было около шести лет. Наш дом был сожжен дотла зажигательной бомбой, но мы были в тот момент на улице и поэтому не пострадали. Меня и Долли дважды эвакуировали подальше от Гастингса, а один раз – даже в Уэльс. Не забуду, как наблюдала за воздушными поединками над Ла-Маншем (*English Channel*), когда бомбили наш город и немецкие самолеты прочесывали улицы вдоль и поперек. А ближе к концу войны прилетали беспилотные ракеты, которые мы называли "*doodlebugs*". Мы выжили, но я хорошо знаю: хотя нам и было страшно, наше страдание – ничто в сравнении с тем, что пришлось пережить русскому народу. Я росла в семье, где питали большое уважение к России и Красной Армии. Я знаю, что мы им многим обязаны, и "холодная война" опечалила нас, потому что в нашей семье никогда не считали русских врагами. Мой отец написал поэму, полную благодарности и восхищения по отношению к Красной Армии во время войны. Если Вы приедете ко мне, я покажу Вам ее.

...Я не могу вспомнить точно, когда впервые встретила Джин Ритчи. Но я купила ее пластинку на 78 оборотов и сразу же полюбила ее голос. А встретила я Джин, когда провела год в Америке с Аланом Ломаксом, и вновь в 1960-61, когда она жила в Лондоне. Она замечательная!

...Да, я согласна, что флейта-орган (*портативный орган*) – это чудо! Такие прекрасные, проникновенные звуки! Такая нежность! Мне очень повезло, что у меня такая сестра, не только горячо мною люби-

мая, но и написавшая столь прекрасные аранжировки к песням. Она понимала музыку в совершенстве. Я очень тоскую без нее, каждый день разговариваю с ее фотографиями на стенах, и иногда упрекаю ее за то, что она сейчас не со мной...

...Я искренне тронута тем, что Вы мне написали, а особенно тем, что один ваш сельский поэт сказал обо мне *«Наша!»*. Можете ли Вы понять, сколь много это для меня значит? Больше чем тысячи других комплиментов!...

7 апреля 2003 года.»

³⁶ «Reynardine». Trad., «Folk roots, new routes», 1964. Перевод Марии Платовой.

Раз под вечер, в тени древа
Беззаботно я бродил
И услышал, как с девицей
Вел беседу Рейнардин.

Сини ее очи, черны ее волосы,
Губы ее – краснее вина,
И улыбался старый лис Рейнард,
С юной красавицы глаз не сводя.

«Добрый сэр, имейте честь!
Мне не нужен такой спутник,
Всяк поймет, в ком разум есть,
Вы – повеса и распутник».

«Нет, я не дерзкий волокита,
Что взращен в Венеры свите.
Тихую ищу обитель
Я в укромной той долине».

«Красотой Вашей прельщен я,
Взор мой не послушен мне
Быть желаю верным стражем
Вам на горной той тропе.»

«На поиски если отправишься –
Нелегко меня будет найти,

Я буду в своем старом замке,
Спроси, где живет Рейнардин.»

Словно солнышко за тьмой,
Она следует за ним.
И, скаля зубы, в горы жертву
Увлёк старый Рейнардин.

³⁷ «Midnight Man» была единственной пластинкой Дэйви Грэма, которую я видел в продаже. В одном из магазинов на Ноттинг Хилл в Лондоне её стоимость в феврале 2003 года была 170 фунтов.

³⁸ Джон Рёскин (John Ruskin, 1819-1900), английский мыслитель, писатель, искусствовед. Марсель Пруст считал себя его учеником и называл одним из величайших писателей всех времен и народов.

³⁹ В аннотации к изданию отмечается, что треки записаны во время концерта в *The Attic Folk Club* в Пайсли в сентябре 1962 года и во время двух концертов в *The Incredible Folk Club* в 1963 году и летом 1964 года.

⁴⁰ «The Needle Of Death». Bert Jansch, 1964. Перевод Марии Платовой.

Когда твое сердце наполняется печалью,
То это – тоска по свободе.
Когда дни проходят все не так,
И ты не живешь, а словно вязнешь в болоте,
Бедовая юность подсказывает тебе
Прильнуть к смертоносной игле.

Крупница чистого белого снега,*
Растаяв в крови, поражает цель быстро,**
Твой разум покоится с миром в душе –
Боли нет, но смерть – уже близко.

Твоя мать, вся в слезах, глядела,
Как ты был в землю положен.
И отец не промолвил ни слова,
Вспоминая твои несбывшиеся мечты...

Всегда свободой был одержим человек,
Чья душа совершила побег,
Доказав всем, кто остался в живых,
Что сама смерть есть свобода – свобода навек.

* На слэнге наркоманов «снежок» (*snow*) – означает кокаин.

** То есть, растворившись в крови, быстро достигла мозга.

⁴¹ Лонг Джон Болдри (Long John Baldry, 1941), один из первых британских блюзовых певцов и харперов, сотрудничал с Алексисом Корнером и Blues Incorporated.

⁴² К середине шестидесятых фирма Ната Джозефа издавала несколько серий: TRA, XTRA, DFS, AFSD (audio fidelity) и PR (Prestige). К концу шестидесятых остались только TRA и XTRA.

⁴³ Iron Maiden, популярная британская «металлическая» рок-группа.

⁴⁴ «Strolling down the highway», Bert Jansch, 1965. Перевод Марии Платовой.

Я шагаю вперед, по дороге,
Просто переставляю ноги.
Доберусь до конца пути,
Ты слышишь, – гитара звучит!
И я иду,
Всё вперед,
По дороге.

Спросишь, сколько мне можно беситься,
От того, что люди рады лениться?
Солнце светит весь день напролет,
Кайф не скоро пройдет!
И я бреду,
Всё-е прямо
По этой дороге.

Все машины мимо катятся,
Твой бродяжный вид им не нравится.

Они думают, ты – шпион,
Еще застрелишь: рисковать не стоит!
Да-а, ни одна машина
Никому
Не остановит.

Шагая вдоль этой дороги,
Если будешь там, – переставляй ноги.
Просто шагай все вперед и вперед...
Моя гитара тихонько поет.
Ага, я иду –
Прямо,
Вдоль дороги.

⁴⁵ Джимми Джайфр (James Peter Giuffre, 1921), кларнетист, саксофонист, флейтист, педагог и композитор. В сороковых играл в оркестрах Джимми Дорси и Бадди Рича, а в восьмидесятих создал трио.

⁴⁶ Нат Эддерли (Nat Adderley, 1931–2000), джазовый трубач и кларнетист, младший брат Каннонбала Эддерли.

⁴⁷ Саймон включил «Anji» в альбом «Sound Of Silence». В примечаниях сказано: «Написано Дэйви Грэмом, превосходным английским джаз-блюзовым гитаристом». Скорее всего, Пол взял за основу версию Дженша потому, что она показалась ему более экспрессивной, роковой. Возможно, версия Саймона – лучшее из всего, что когда-либо сыграл этот музыкант. (Не потому ли он избегал включать «Anji» в сборники?) Любопытно, что песня «Somewhere They Can't Find Me», идущая в альбоме перед «Anji», – попытка Саймона аранжировать пьесу Грэма.

⁴⁸ Нил Янг (Neil Young, 1945), гитарист, фолксингер, в начале шестидесятых выступал в одном из кафе в Виннипеге (Канада), где чуть позже, в 1965 году, создал фолк-группу Neil Young and the Squires. Спустя год переехал в Лос-Анджелес, откуда началась его всемирная слава участника the Buffalo Springfield, the Crazy Horse и квартета Crosby, Stills, Nash & Young. Сольный альбом «On the Beach» вышел в 1974 году. Не факт, что он лучший у Янга, но то, что «Ambulance Blues» – одна из лучших песен в его блистательной карьере – точно. Слушая ее, нельзя не вспомнить о песне Дженша десятилетней давности.

⁴⁹ «Courting blues», Bert Jansch, 1965. Перевод Марии Платовой.

Зелены твои очи,
Когда утро прогонит сон ночи.
Не бойся остаться
В моих объятиях, любимая.
Твой отец не узнает...

Разбить любовь так не сложно.
Для этого слов не нужно.
Не бойся лежать здесь со мной,
В моих объятиях, любимая.
Твой отец не узнает...

Прошу, не плачь.
Я даже не стану пытаться.
Не бойся со мной остаться
Вдвоем.
Твой отец не узнает о том...

Зелены твои очи,
Когда утром стряхнешь ты сон ночи.
Не бойся остаться со мной,
В моих объятиях.
Отцу твоему скажут, поверь,
Когда настанет наш свадебный день (?).

⁵⁰ Колин Харпер (Colin Harper), автор книги о Берте Дженше. *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*. Bloomsbury, 2000.

⁵¹ *Bonus Tracks* – записи, не входившие ранее в альбом и нередко вообще с ним не связанные, но включенные издателями для более широкого представления о творчестве того или иного музыканта. В основном, это версии уже известных песен. Бонус треками стали дополнять альбомы, переиздающиеся на компакт-дисках, вместимость которых превосходит виниловую пластинку.

⁵² Том Пакстон (Tom Paxton, 1937), родился в Чикаго. Гитарист, фолк-сингер, в шестидесятые был популярен по обе стороны Атлантики.

⁵³ Рой Харпер (Roy Harper, 1941), родился в Манчестере. Гитарист, клавишник, фолксингер.

⁵⁴ Было бы интересно сравнить эту версию с классическим взглядом на балладу «Henry Martin» Бурля Айвса.

⁵⁵ Джон «Бонзо» Бонэм (John Bonham, 1948-1980), барабанщик Led Zeppelin.

⁵⁶ Джефф Бэк (р.1944), блюз-роковый гитарист, представил версию «Greensleeves» в альбоме «Truth», 1968 г.

⁵⁷ Сэнди Денни (Sandy Denny, 1947-1978), принадлежала к музыкантам новой волны Фолк-Возрождения, которая заявила о себе во второй половине шестидесятых. Играла на фортепиано, гитаре, обладала редким по чувствительности и обаянию голосом, а также была незаурядным композитором-песенником. Во многом, благодаря ей, Fairport Convention стали мировым явлением. Еще одна ее группа – The Fotheringey – добилась успеха, издав только один альбом. Не исключено, что Пейдж пригласил Сэнди на запись трека с расчетом на то, что после распада Fotheringey, она станет участницей Led Zeppelin.

⁵⁸ «Blaskwater Side», trad., words Anne Briggs. Перевод Марии Платовой.

Ясным утром, на берег Блэкуотер реки
Вышла я прогуляться,
И никак не могла глаз отвести
От молодого ирландца.
Полночи мы с ним провели
В любовных забавах,
А потом он встал, одежду собрал,
И сказал мне: «Прости и прощай».
– Нет, не такие давал ты мне обещания
Когда надо мною склонялся.
Речами обманными мог убедить,
Что Запад зарею занялся...

– Отправляйся домой, в сад отца своего,
И выплачь хоть все глаза,
В постигшем тебя несчастьи
Одна только ты виновата.

⁵⁹ Игра двух партнеров линзообразными шашками на квадратной доске (гобан). Возникла в Древнем Китае около 4 тыс. лет назад

⁶⁰ Берт Ллойд (Albert Lancaster “Bert” Lloyd, 1908-1982), собиратель и аранжировщик народных песен, исследователь мирового фольклора, его издатель и пропагандист. Родился в Англии, но еще ребенком переехал с семьей в Австралию, где начал заниматься собирательством песен. Вернулся в Великобританию в тридцатых годах и еще до войны участвовал в экспедициях по сбору песен. В 1944 году подготовил и издал «The Singin Englishman: An Introduction to Folk Song» – собрание английских песен и баллад, а в 1947 году неожиданно запел, заняв первое место в Национальном Конкурсе народной песни. Ллойд много работал на радио, привлекая фолксингеров и блюзменов, подготавливая почву Фолк-Возрождению. В шестидесятых был покровителем и наставником нового поколения фолксингеров, в это время выступал и записывался со многими из них. В тоже время на Topic вышли несколько его сольных альбомов: в 1960 году – «Outback Ballads» (12T 51); в 1965 – «Bird In The Bush» (12T 135), с Энн Бриггс и Фрэнки Армстронгом (Francie Armstrong); в 1966 – «First Person» (12T 118); в 1967 – «Leviathan!» (12T 174). В последнем Ллойд аккомпанировали Эльф Эдвардс (Alf Edwards), Мартин Карти и Дэйв Свобрик, а подпевали Тревор Лукас (Trevor Lucas) и Мартин Виндхем-Рейд (Martin Wyndham-Reade).

⁶¹ Матт МакГинн (Matt McGinn, 1928-1977), фолксингер, известный своими социальными песнями. Выступал в клубах Дублина и Глазго, так что и шотландцы, и ирландцы считали его своим. Участник фолк-фестивалей в Ньюпорте в начале шестидесятых.

⁶² *Bouzouki* – греческая лютня с длинной шеей и тремя или четырьмя рядами двойных струн, настроенных, соответственно, E-H-E’ или D-G-H-E’. (См. Музыкальный словарь Гроува. –М. 2001)

⁶³ Это песня «The Pond and The Stream», из альбома «Fotheringey», 1970.

⁶⁴ «I Am Lonely», «Birthday Blues», 1969. Перевод Марии Платовой.

Прошу, любимая, пойми мои слова –
Я потерял и мне одиноко...

Я молод, но распадаюсь на части,
Словно деревянная лодка, выброшенная на берег.

Принеси мне корзину, полную до краев
цветными раковинами.
Поставь их предо мной –
Мне дозволено выбрать лишь одну.
Я потерял, мне одиноко...

⁶⁵ Проследить за всеми регистрациями Берта Дженша едва ли кому-то под силу. Не все его выступления записывались, и не все что записано – затем издано. Поэтому с каждым годом его дискография будет множиться, а с нею обнаружатся и новые грани музыканта. Например, недавно был издан CD с акустическими опытами ирландского блюз-рокового гитариста Рори Галлахера (Rory Gallagher, 1949-1995). На одном из треков запечатлена совместная версия Берта и Рори традиционной «She Moved Through the Fair», которую в 1963 году записал Дэйви Грэм. Брат Рори – Донал, издавший диск, сообщает, как однажды сообщил Дженшу, что покойный Рори считал его своим кумиром. В ответ, Дженш поведал, что они как-то выступали вместе, после чего переслал запись этого выступления. Сколько еще подобных регистраций хранится в частных собраниях и архивах!

⁶⁶ Род Стюарт, прежде чем стать суперзвездой эстрады, был неплохим блюзовым вокалистом в составе группы Джеффа Бэка. Уже упомянутый альбом «Truth» – лучшее тому свидетельство.

⁶⁷ Компания *Martin* основана в 1833 г. в городе Назарет, штат Пенсильвания, Кристианом Фредериком Мартином и с тех пор является мировым лидером по производству акустических гитар. Сегодня компания выпускает более двухсот гитар в день, но производит и небольшие дорогие серии, которые ни с чем не сравнимы по качеству и стоят дорого.

Например, несколько лет назад была выпущена мемориальная серия в честь Вуди Гатри. Вот ее описание, заимствованное из официального сайта компании, которое привожу, чтобы читатель имел более полную картину, о чем речь:

«Вуди владел практически сотней гитар на протяжении своей карьеры, многие из них – *Martin*. Он тяготел к более доступным красноребристым гитарам с уменьшенным корпусом 0, 00 и 000 и часто раздавал свои инструменты докучающим повсюду музыкантам. Не по делу, он часто рисовал или царапал на своих инструментах. Возможно, одно из наиболее знаменитых его изречений гласит: «Эта машина убивает фашистов!» (*This Machine Kills Fascists!*), цитата, которую Вуди рисовал на большинстве гитар, которыми владел.

Мемориальная 000-18WG Woody Guthrie - это 14-ладовая модель “аудиториум”, инспирированная гитарами с уменьшенным корпусом довоенной эры II-й Мировой, винтидж гитары 000-18 особенно ценятся за их легкость, яркость и чистоту тона. Пружины, поддерживающие цельную еловую деку, тщательно вырезаны для достижения оптимального тона. Боковина и спинка – книжно-симметричны из отборного цельного прямо-волокнистого натурального красного дерева. Розета инкрустирована в винтидж-стиле сплошными черными внутренним и внешним кольцами. Гриф из цельного натурального красного дерева имеет слегка V-форму, с прямоугольной и зауженной головкой, несущей старинный лого Martin. Колковый механизм открытого винтидж-вида с хромированными овальными головками.

Накладка грифа из натурального черного дерева, инкрустирована перламутровыми точками в винтидж-стиле. Мостик – также натурального черного дерева, оборудован длинным «сквозным» седлом. Стилизованная подпись Вуди Гатри инкрустирована перламутром между 19-м и 20-м ладами. Внутренний лэйбл каждой гитары персонально подписан сыном Вуди – Арло Гатри, дочерью – Норой Гатри, которая распоряжается архивом Вуди Гатри, бывшим менеджером Вуди – Гарольдом Левенталем (Harold Leventhal), управлявшим публикациями Вуди Гатри и К.Ф.Мартинотом IV-м. Каждый номер будет последовательно нумерован без общего количества. Второй лэйбл содержит набросок автопортрета Вуди и его гитары с памятливыми словами артиста: «Этот мир – твой мир. Прими его спокойно, но прими!» (*This world is your world. Take it easy, but take it!*) Незаметно расположен на обороте верхней деки и третий лэйбл со словами Вуди: «This machine kills fascists!»

⁶⁸ Питер Грин (Peter Green), блюз-роковый гитарист, сменил Эрика Клэптона в the Bluesbreakers Джона Мэйола, а после выхода из ее состава основал The Peter Green's and Fleetwood Mac.

⁶⁹ Елизавета Первая (Elizabeth I, 1533-1603), была последней королевой из династии Тюдор и царствовала на английском престоле с 1558 года.

⁷⁰ Ренборн вспоминал, что большинство треков к о первому альбому были записаны в небольшой студии, неподалеку от клуба Les Cousins в Сохо. У кого-то из друзей Ренборна оказались ключи от студии и они зашли туда поздно вечером, чтобы поиграть для забавы.

⁷¹ «Winter Is Gone» (Весна пролетела...), trad., «John Renbourn», 1965. Перевод Марии Платовой.

Зима миновала,
И листва зеленеет.
Зима миновала,
И все зеленеет.
Твое невинное лицо –
Одно на всем свете.

Что ж, любимая,
Пришло время расплаты.
Что ж, любимая,
Пришло время расплаты.
Я не держу зла,
Хоть и сгубила ты меня.

Веревка куплена,
Качается ветка.
Веревка куплена,
Качается ветка.
Сегодня повесят
Невинного человека.

Приди, любимая,
Взгляни на мою смерть.
Приди, любимая,

Посмотри на мою смерть.
На мой танец последний,
На мой танец в петле,
На то, как под небом
Я буду висеть.

Зима миновала,
И все зелено.
Зима миновала,
И все зелено.
Не встречать бы мне в жизни
Лица твоего...

⁷² Гордон Лайтфут (Gordon Lightfoot, 1938), американо-канадский фолк-сингер, гитарист и пианист.

Фил Окс (Phil Ochs, 1940-1976), американский фолксингер, гитарист. В шестидесятые прославился политическими песнями. Неизменный участник маршей-протестов, фолк-фестивалей, последовательный борец за права человека и противник войны во Вьетнаме, пользовался огромным авторитетом и влиянием у своего поколения.

⁷³ *Глокенишпиль* – металлофон с пластинками, расположенными по образцу клавиш фортепиано. На нем играют деревянными палочками, реже металлическими молоточками. Варлейт играл молоточками.

⁷⁴ Ренборн написал музыку на слова поэта Джона Донна (John Donne, 1573-1631) и включил в альбом «John Renbourn» под названием «Song». На мой взгляд, это лучшая песня Ренборна. Перевод Марии Платовой.

Попробуй поймать звезду на лету,
Отыщи мандрагоровый корень в лесу,
Узнай, где ушедшие годы сокрыты,
Отчего у чертей двойные копыта?
Позволь мне услышать звук русалочьих песен,
И зависти жало от меня отврати,
И разузнай,
Какой же ветер
Попутным будет тому, кто честен?

Коли был ты рожден для дивных видений,
Коли скрытые явны тебе тайники,
Сотни дней и ночей проводи ты в седле,
Пока время тебе не заснежит виски.
А когда ты вернешься, поведай же мне
Обо всех чудесах, что ты видел в пути.
Но, готов я поклясться,
Никогда и нигде
Красавицы верной не встречалось тебе.

Ее ты встретишь – дай мне знать,
Такую стоит по свету искать.
А впрочем, нет – ведь я не стал бы,
Хоть у порога бы мог повстречать.
Тебя будет верно она дожидаться,
Так долго, что письмо ей успеешь послать,
Но прежде чем я
К ней успею добраться,
Еще двух или трех обмануть ей удастся.

⁷⁵ Густав Теодор фон Холст (1874 –1934), английский композитор и педагог, приверженец фольклора. Его творчество развивалось под влиянием культуры Востока и, прежде всего, Индии.

⁷⁶ Празднуется на пятидесятый день после Пасхи и длится семь дней.

⁷⁷ *Pipe and tabor* – свистулька и барабанчик, обычная для традиционной танцевальной музыки пара инструментов, на которых играет один человек. *Pipe* – продольная флейта, обычно с трехпальцевыми отверстиями; исполнитель держит ее в левой руке и при этом палочкой в правой руке отбивает ритм на маленьком барабане со струнами (*tabor*), подвешенном на перекинутом через плечо ремне. Это сочетание известно в Европе с XIII века, а в Англии особой популярностью пользовалось в XVI-XVII веках, как сопровождение *morris-dance*. (См. Музыкальный словарь Гроува. -М. 2001.)

⁷⁸ Биг Билл Брунзи (William Lee Conley Broonzy), гитарист, фолксингер, представитель блюзов Дельты. Родился в 1893 или 1897 году в штате Миссисипи, в многодетной семье испольщика (*sharecroppers*). Первые

музыкальные опыты относятся к десятилетнему возрасту, когда он смастерил скрипку из коробки для сигар. Подобным образом он изготовил и свою первую гитару. К пятнадцати годам уже играл блюзы собственного сочинения, но его музыкальный рост был остановлен началом первой мировой войны. Брунзи был призван в армию, а по окончании войны, в 1919 году, отправился в Чикаго, где устроился на работу, обрел друзей-музыкантов и учителя в лице старого блюзмена «Папы» Чарльза Джексона («Папа» Charlie Jackson). Первые регистрации относятся к 1923 году, а к середине тридцатых Брунзи уже имел высокую репутацию. В 1938 и 1939 годах, как представитель сельского Юга, принимал участие в «The Spirituals To Swing Concert», концертах, посвященных афро-американской культуре и проводимых в престижном Карнеги Холле в Нью-Йорке. В конце сороковых увлекся электрогитарой, но спохватился и вернулся к акустической. Хотя Брунзи выступал с концертами, а его пластинки издавались большими тиражами, он не был богат и только в начале пятидесятих смог всецело сосредоточиться на музыке. Его приглашали в Европу, и главное – в Великобританию, где у Брунзи нашлось множество учеников среди поколения скиффл. В это время его и услышал Мартин Карти. Увы, когда к Брунзи пришли успех и признание, он заболел раком и умер 15 августа 1958 года. К счастью, сохранились записи его выступлений, которые издаются до сих пор. Имя Брунзи занесено в Зал Славы Блюза в Мемфисе (The Blues Hall of Fame). К этому следует добавить, что Биг Билл обладал необычайно красивой внешностью: в нем счастливо соединились черты трех рас. Судя по всему его предки были выходцами из Эфиопии.

⁷⁹ «Freight Train», (Товарняк), Elizabeth Cotten, «Folk Songs and Instrumental», 1957.

Прпев:

Товарняк, товарняк, беги быстрее!
Товарняк, товарняк, беги быстрее!
Пожалуйста, не рассказывай, на каком я поезде,
Чтобы они не узнали, какой дорогой я уехала.

Когда я умру, то в могиле
Мне будут недоступны радости жизни.
Положите камни мне на голову и ноги
И скажите всем, что я отошла ко сну.

Прпев.

Когда я умру, Господи, схороните меня глубоко
Внизу, на старой Каштановой улице
Так чтобы я могла слышать старый товарняк («девятку»)
Когда он будет проходить мимо.

Припев.

Когда я умру, Господи, схороните меня глубоко
Внизу, на старой Каштановой улице.
Положите камни мне на голову и ноги,
И скажите всем, что я отошла ко сну.

Припев.

⁸⁰ Irwin Stambler & Lyndon Stambler. *Folk and Blues: The Encyclopedia*. New York, 2001, p.133.

⁸¹ Больше других этому удивились бы Джон Леннон (John Lennon) и его приятели из the Quarry Men. «Freight Train» была одной из первых песен в репертуаре Леннона и его скиффл-группы. Будущий битл не был знаком с оригиналом, скорее всего, он слышал версию в исполнении Нэнси Виски (Nancy Whiskey) и the Chas McDevitt Skiffle Group (1957), которую и копировали молодые люди из Вултона. А сама Нэнси и скиффл-группа считали, что песню сочинили Wilson и Maurice: их имена стоят под названием песни. Но, что там скиффл-группа из Англии, когда уже в 1963 году участники всемирно известного американского трио the Peter, Paul and Mary в коронном альбоме «In The Wind» поставили под песней «Freight Train» свои имена! Видимо, молодежи не могло придти в голову, что песня давным-давно сочинена девочкой, которой все они теперь годятся во внуки. Справедливости ради отметим, что когда Peter, Paul and Mary обнаружили конфуз, то чуть ли не собственноручно вычеркивали свои имена и вписывали «Элизабет Коттен».

⁸² *Иллианпайпы (Uilleann Pipes)* – ирландский народный инструмент из рода волынок. Воздух в меха подается не дуновением, а движением локтя, отчего музыкант постоянно в движении. Сама конструкция инструмента сложная, необычная и напоминает осьминога.

⁸³ Судя по этой строчке, Дилан пытался исполнить «Scarborough Fair».

⁸⁴ «Согласно средневековой традиции, петрушка, шалфей, розмарин и тимьян (*чабрец*), обладают особыми свойствами. Петрушка (*parsley*) – верное средство против горечи, в том числе и душевной. Верный способ залечить любые обиды. Шалфей (*sage*) – символизирует силу на тысячу лет. Розмарин (*rosemary*) – чувствительность и скромность, издревле служил идеальным подношением возлюбленной и украшением на платье невесты. Как никакое другое растение ассоциируется с любовью женщины – силен и очень крепок, хотя растет очень медленно – чабрец (*thyme*), он же тимьян. Когда-то рыцари изображали его на щитах, как символ отваги. Чабрец – растение мистическое. Король и королева «фэйри» – эльфов, волшебного народа, обитателей сидов в кельтской мифологии, пляшут с подданными на заросших чабрецом полянах в праздник Середины лета (в самую короткую ночь). Таким образом, песня – настоящее заклинание, которым герой закликает возлюбленную (да и свое собственное сердце) забыть обиды, преисполниться сил и отваги, и возродить любовь.

Ты собираешься на ярмарку в Скарборо?
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
Напомни обо мне той, что там живет,
Она прежде была любимой моей.

Пусть мне сошьет из батиста сорочку,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
И чтобы на ней – ни шва и ни строчки!
Тогда она вновь станет любимой моей.

Пусть сплетет мне сорочку в платановой роще,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
Корзину цветов собрать было б не проще –
И вновь она станет любимой моей.

Пусть сорочку стирает она для меня,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
Где не бьют родники, нет и капли дождя –
И вновь она станет любимой моей.

Пусть найдет акр земли мне простой,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,

Между сушей песчаной и пеной морской –
И вновь она будет любимой моей.

Рогами ягненка распаши эту землю,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
И засей семенами с плотины на севере
И ты снова будешь любимой моей.

Пусть из кожи серпом урожай она жнет,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
И в охапку вереска его соберет –
И она снова станет любимой моей.

Если это она не в силах исполнить,
Петрушка, чабрец, розмарин и шалфей,
Скажи, что она хоть пыталась, и полно –
Все равно она будет любимой моей.

Задачи любви исполнить так сложно,
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян,
Но то, что желанно – всегда невозможно!
И я должен понять, что ты любишь меня.

Когда ты исполнишь задания мои,
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян,
То придешь, и моей руки попросишь ты,
И так я пойму, что ты любишь меня.

Задания действительно невыполнимы, но самое невероятное из всех – последнее. В средневековой Англии, для девушки просить руки мужчины было делом немыслимым. То, что такая мысль вообще высказывается, возможно и сделало песню столь значительной, по сути – революционной». Перевод и комментарии Марии Платовой.

⁸⁵ Джордж Мэйнард (George “Pop” Maynard, 1872-1962), исполнитель баллад и цыганских песен.

⁸⁶ Сэр Джон Франклин (Sir John Franklin, 1786-1848) был отважным моряком, участвовал в военных походах и морских сражениях, прежде чем

стал путешественником. Он организатор и участник многих северных экспедиций, успех которых сыграл с ним злую шутку. Лорд оказался слишком беспечным и теплой зимней одежде предпочел парадную. Экспедиция замерзла в местах, где во множестве обитали эскимосы и другие северные народы. Особенное сочувствие к Лорду и, как следствие, появление баллады, вызвала отчаянная попытка Леди Франклин во что бы то ни стало отыскать мужа.

⁸⁷ Мартин Карти записал ее вместе с Бертом Дженшем, как «The Elfin Knight», используя более древний текст, чем в «Scarborough Fair».

⁸⁸ Леон Розельсон (Leon Rosselson, 1934), английский фолксингер, известный своими политическими и сатирическими песнями. В начале шестидесятых был участником трио The Galliards. Получил известность благодаря песням, которые звучали в популярном телесериале «That Was The Week That Was». В середине шестидесятых был в составе The Three City Four, куда кроме него входили Ральф Трейнер (Ralph Trayner) и Мариан МакКензи (Marian McKenzie). Их альбомы – «Three City Four» (1966, Decca, LK 4705) «Smoke and Dust Where the Heart Should Have Been» (1967, CBS 63039) – являются большой редкостью.

⁸⁹ Боб Дэвенпорт (Bob Davenport, 1932), английский фолксингер. С 1956 года выступал в клубах Лондона вместе с фолк-группой The Rakes, в которую входили Майкл Плэнкет (Michael Plunket), Ридж Халл (Reg Hall) и Пол Гросс (Paul Gross). В 1959 году стал победителем конкурса народной музыки, как лучший фолк-музыкант Лондона. В дальнейшем записывался со многими известными музыкантами, о чем свидетельствуют различные сборники. В 1963 году выступал на фолк-фестивале в Ньюпорте. Как вокалист, Мартин Карти находился под его влиянием, и, называя Дэвенпорта одним из самых великих певцов Возрождения, не лукавит. Альбом 1966 года «Bob Davenport and The Rakes» (Columbia, 33SX 1786) – тому свидетельство.

⁹⁰ Клуб существовал с 1958 по 1983 год, когда здание было перекуплено. Память о Marquee запечатлена в многочисленных записях, сделанных во время концертов. На их основе издана серия «Marquee. The Collection».

⁹¹ Спеклед Рэд (наст. имя Rufus Perryman, 1892-1973), блюзовый пианист. Начиная в двадцатых в Детройте, затем переехал в Мемфис, где в 1929 г. вышли его первые пластинки: «The Dirty Dozens» N1 и N2. В тридцатые выступал в клубах Мемфиса, а в начале сороковых переехал в Сент Луис, где также выступал в клубах и записывался. В середине пятидесятих гастролировал по американским штатам, а также в Европе. В это время он и задержался в Лондоне, выступая в Roundhouse.

Рузвельт Сайкс (1906-1983), блюзовый пианист, один из зачинателей так называемого стиля Burrelhouse. Первые записи относятся к концу двадцатых, когда его издавали сразу несколько фирм, причем, под разными именами. Известность пришла к нему после начала сотрудничества с Дэккой в середине тридцатых. В это время он переезжает в Чикаго. В середине пятидесятих прибывает в Лондон, где тотчас попадает в поле зрения Корнера.

⁹² Между тем, оригинальные пластинки Алексиса Корнера, записанные в этом кафе в конце пятидесятих – «Blues from the Roundhouse» (Tempo EXA) – стоят сотни фунтов и считаются лучшими у этого музыканта.

⁹³ В конце пятидесятих пластинки с такими песнями часто крутили по радио. Не только в патриотических и воспитательных целях, но и потому, что они были популярными. На Западе пользовались известностью трио The Blue Sky Boys с песенкой «Great Grand Dad»; исполнители – Джон Брэй (John Bray), Дэвид Эдвардс (David Edwards), Вилли Блэкуэлл (Willie Blackwell) и другие, причем, эти песни могли быть и блюзом, и ритм-энд-блюзом, и даже самым настоящим рок-н-роллом. Например, в 1927 году дуэт William and Versey Smith записал антивоенную политическую песню «Everybody Help the Boys Come Home», где двойной вокал, гитара и тамбурины создают настоящий рок-н-ролл. По своему ритму и звучанию эта баллада беспрецедентна для своего времени.

⁹⁴ «Blues Run The Game», Jackson C. Frank, 1965. Пер. Марии Платовой.

Собирайся в Англию, детка,
А может, поплыли в Испанию.
Где только я не бывал:
Я был здесь – и снова я там.
Где б не носило меня –
Блюз остается прежним.

Детка, пошли за виски.
Детка, закажем джин,
Закажем все в номер, любимая,
Закажем все в номер, радость,
Закажем с доставкой в номер
И проживем эту сцену из жизни.

Когда не пью я, детка,
То думаю лишь о тебе.
Когда не сплю я, милая,
Когда не сплю я, радость,
Когда по ночам не сплю –
Тоскую по тебе.

А как там, в другом городе, детка.
Как там, в другом городке?
Где только я не бывал,
Я был здесь – и снова я там.
И куда я не заберусь –
За мною последует блюз.

Жизнь – это игра, детка,
И любовь ею бывает порой.
И где бы ни делал я ставку,
Где б ни играл я в рулетку,
Где бы ни бросил я кости –
Блюз правил этой игрой.

Может быть, завтра, радость,
Где-то на этом пути
Проснусь я и стану старше,
Проснусь я намного старше,
Проснусь и пойму – я стал старше –
И бег прекращу я свой.

Собирайся в Англию, детка,
А может, поплыли в Испанию.
Где только я не бывал,
Я был здесь – и снова я там.

Где б не носило меня –
Блюз остается прежним.

⁹⁵ В отношении столь романтической версии появления этой песни могут возникнуть сомнения, так как существует версия Берта Дженша, относящаяся, если верить издателям CD «Bert Jansch. Young Man Blues», к лету 1964 года, то есть ко времени, когда Франк колесил по Северным Штатам. Либо современные издатели Дженша что-то напутали и его версия относится к середине 1965 года, либо песня Франка написана до его путешествия на «Queen Elizabeth» и попала в Англию раньше автора. Важно другое: ни один из многочисленных версификаторов, включая самых именитых, так и не смогли приблизиться к оригиналу.

⁹⁶ Раннюю версию этой песни можно услышать на первом альбоме Сэнди Денни, записанном совместно с Джонни Сильво в 1967 году – «Sandy and Johnny» (SAGA, Eros 8041).

⁹⁷ «You Never Wanted Me» (Тебе я был не нужен), J.C.Frank, 1965. Перевод Марии Платовой.

Растерян, жду, прижат спиной к стене,
Не вспомнить ни полслова из всех наших бесед.
Лишь звук твоих шагов и твоя тень в окне –
Тебе я был не нужен, и что ты знала обо мне?

У меня не осталось даже снимка твоего, но мне не жаль.
Мне некого винить, когда стучится в дверь печаль.
Лишь смех, что в памяти моей, и жизнь из обещаний,
Но если бы я стал другим – то мы бы не расстались.

Подумай обо мне. Ведь нет оков прочней.
Замок мне не разбить, не подобрать ключей.
Я – только в твоих мыслях, так дай свободу мне.
Ты не смогла бы ранить меня еще больней.

Наступит день – и кто-нибудь расстанется с тобой.
Назови все это в памяти несбывшейся мечтой.
Но нет готового ответа, если считать любовь игрой.
Во мне ты не нуждалась – теперь это со мной.

⁹⁸ Дэйв Ван Ронк (Dave Van Ronk, 1936), американский блюзовый гитарист, фолксингер.

⁹⁹ «Milk and Honey» (Молоко и Мёд), J.C.Frank, 1965. Перевод Марии Платовой.

Злато-серебро – цвета осени,
Мир и нежность в небесах.
Да и Нет – ответ любимой,
Что прочел в ее глазах.

Уходит осень – зиме на встречу,
Дорога ждет, мне путь отмерен.
Ее покину я – другую встречу,
Для главной песни подходит время.

Крутится колесо – огня движенье,
Год обернулся – один, два, три...
Осень, зима, и вслед – рожденье
Свободной странницы – Весны.

В злате-серебре сгорели осени,
Увяли скоро, не в свой черед.
Одни ушли – других уж не было,
Ложь их была как с медом молоко.

¹⁰⁰ Под впечатлением от поступка Эбботта, я написал ему письмо по адресу, который разыскал в интернете – USA, NY 12446, Kerhonkshon, 47 Sidney Street. Кроме запоздалой благодарности, я просил рассказать о последних днях Франка. Спустя два месяца письмо вернулось с пометкой, что таковой по указанному адресу не проживает.

¹⁰¹ В феврале 2003 года я приобрел в Бирмингеме переизданную виниловую пластинку Франка, точную копию оригинала, без всяких выходных данных, что свидетельствует о нелегальном происхождении. Причем, качество звучания отменное. Никто из специалистов ничего не знают о сроках и месте переиздания этого альбома.

¹⁰² Речь о фильме «Легенда о пианисте» (1998) итальянского режиссера Джузеппе Торнаторе.

¹⁰³ *Bethlehem Steel* – третья по величине сталелитейная компания в США. Была основана в 1904 году и славилась качественной продукцией – автолистом. 15 октября 2001 года, после терактов 11 сентября в Нью-Йорке и Вашингтоне, менеджмент компании объявил о банкротстве.

¹⁰⁴ «My Name Is Carnival», Jackson C. Frank, 1965. Пер. М.Платовой.

Я вижу твое лицо всюду, куда ни направлюсь.
Я внимаю твоим словам с жадностью голодных воронов,
 клюющих посевы.
Кружись в танце, кричи, радуйся и веселись,
 имя мне – Карнавал.

Мелодия грусти в ночи сплетает света лучи, нестройно
Голоса, что звучат неясно, в лесу, то слышны, то гаснут,
Высокие, низкие, [сюда, к нам!], здесь веселье,
здесь – Карнавал.

Жало желтых слез, текущих по проводам страхов в лугах.
Недолгий гнев переходит в печаль, белым сияет нимб у чела.
Король всего, услышь мой призыв-сигнал, это – Карнавал.

Здесь нет закона, и свод над нами пустой,
когтистый, ждет подаяний.
Нарисована [на маске?] улыбка, перемена стиля, не завидуй
смеется маска, нарисованной улыбкой,
стиль сменился, не завидуй.
Там, где малые правят балом – прикоснись к лицу Карнавала.

Толстуха хмурится на клоунов, визжащих, страхом
крепко скованных.
Лев-призрак ожидает за железными воротами,
у него одно желание:
Больше цвета, сюда, веселись, имя мне – Карнавал.

Без мысли и вздоха, ты сможешь заморозить опасность.
В мире, что рушится, не осталось сердца,
жизнь – все «страннее».
Вертись волчком, брось свой клич, все – лишь мечты,
во имя Карнавала.
Да, танцуй и кричи, кричи мое имя, о, это Карнавал!

¹⁰⁵ Рай Кудер (Ry Cooder, 1947), американский блюзовый гитарист, фолксингер. Пик его творчества относится к началу семидесятых. Кроме слайд-гитары, Кудер отлично играл на банджо и мандолине.

Дэвид Линдлей (David Lindley, 1944), как и Кудер, он мультиинструменталист, владеет восточными инструментами, но более всего отменный гитарист.

¹⁰⁶ Джин Отри (Gene Autry, 1907-1998), один наиболее известных и плодовитых исполнителей кантри. Этот артист прожил славную жизнь, издал полсотни альбомов и умер на девяносто втором году, опровергнув кличку «ковбой», которые столько не живут.

¹⁰⁷ The Weavers (Ткачи), популярный американский фолк-ансамбль пятидесятых. Образованы в 1948 году. В оригинальный состав, кроме Пита Сигера, входили Ли Хэйс (Lee Hays), певица Ронни Гилберт (Ronnie Gilbert) и Фред Хеллерман, (Fred Hellerman). В 1957 году Пита сменил Эрик Дарлинг. Он был участником ансамбля до 1962 года.

¹⁰⁸ Район в Нью-Йорке, где расположены многие джазовые, блюзовые и рок-клубы.

¹⁰⁹ Одетта (Odetta Holmes), американская фолк-певица и гитаристка, родилась в 1930 году в городе Бирмингем, штат Алабама. Вскоре семья переехала в Калифорнию, из-за расовой сегрегации и нетерпимости. Первые выступления состоялись в конце сороковых годов в Лос-Анджелесе. С середины пятидесятых неизменная участница всех значительных фолк-фестивалей. Первый LP был издан в 1956 году, а до конца шестидесятых вышли еще около двадцати альбомов. В 1960 году выступала с концертами в Нью-Йорке, в том числе в Карнеги Холле.

Мэри Трэвис (Mary Travers), родилась в 1937 году в Луисвилле, штат Кентукки. Она получила всемирную известность, как участница фолк-трио The Peter, Paul and Mary, образованного в 1961 году, в кото-

рое входили также Пит Ярроу (Peter Yarrow) и Ноэль Пол Стуки (Noel Paul Stookey). Трэвис закончила среднюю школу в Гринвич Вилледж и здесь же пела народные песни, выступая вместе с The Weavers и Вуди Гатри.

¹¹⁰ Орнет Коулмен (Ornette Coleman), джазовый новатор, экспериментатор, саксофонист, родился в 1930 году в Техасе. Игре на саксофоне обучался с 1944 года, а спустя год создал первый оркестр. В девятнадцатилетнем возрасте переехал на более терпимый к черным Запад, в Лос-Анджелес. Его музыкальные концепции были столь неординарными, что поначалу не находили аудитории, зато нашлось несколько последователей, которые и составили основу его ансамбля. В 1959 году вышел альбом «Something Else!» и стало ясно, что в джазе наступила новая эра (free jazz). Коулмен – автор особенной теории музыки, названной Harmolodie, основываясь на которую он сочинял не только джаз, но и струнные квартеты и даже симфонии, а позже и балеты.

¹¹¹ Рави Шанкар (Ravi Shankar, 1920), родился в семье известного адвоката, ученого и общественного деятеля. Он был младшим из четырех детей. Его старший брат – Удей – был танцовщиком балета и даже танцевал с Анной Павловой до того, как создал собственную труппу, гастролировавшую по странам Запада. С 1930 года Рави переезжает в Париж и присоединяется к труппе, в которой становится одним из музыкантов, а позже и танцовщиком. С труппой он объезжает города Северной Америки, Европы и, конечно, Индии. В 1935 году знакомится с Устадом Аллауддином Ханом (Ustad Allauddin Khan) – музыкантом-виртуозом, основателем современной индийской музыки, и становится его учеником. Именно от него Шанкар научился тайнам игры на ситар, а, кроме того, сошелся с сыном своего учителя – Али Акбаром, который к этому времени освоил сарод. После обретения независимости, интерес к культуре Индии проявился во всем мире. Шанкар пишет музыку к нескольким балетам и кинофильмам, которые в середине пятидесятих получают всемирное признание. С этих пор Шанкар и Али Акбар Хан часто выступают в разных странах, популяризируя индийскую музыку. В 1954 году они побывали в СССР. Дуэт часто выступал и в США, и именно на одном из таких концертов побывал Сэнди Булл.

¹¹² Знаменитым его сделал Джими Хендрикс (Jimi Hendrix).

¹¹³ Алекс Кемпбелл (Alex Campbell, 1927 – 1987). Его ученик, фолксингер Ян МакКальман сказал о нём: «Алекс Кемпбелл был наиболее значимым и влиятельным фолксингером в Европе. Его друзья, товарищи и просто любители фолка восхищались, уважали и любили его повсюду в Европе, он воплощал образ странствующего менестреля. Его любовь к людям, радость пения и обязательства к идеалам народной песни поставили его впереди своих современников».

¹¹⁴ The Staple Singers – семейная группа, исполнявшая госпел и соул. Ее основатель – отец Ройбак «Попс» Степлз (Roebuck “Pops” Staples), родился в 1915 году в штате Миссисипи. В состав входили два его сына и две дочери. Группа издала множество альбомов и была популярна в Америке в начале шестидесятых.

¹¹⁵ *San-Francisco Sound* – особенное звучание, которого добились калифорнийские (сан-франциские) группы середины шестидесятых. Промоутер Билл Грэм (Bill Graham), устраивал концерты в танцевальных залах, среди которых наиболее известным стал *Fillmore Auditorium*. Когда подобное заведение было открыто на Восточном побережье, в Нью-Йорке, за ними закрепились соответствующие названия – *Fillmore East* и *Fillmore West*. Последний стал меккой мировой рок-культуры.

¹¹⁶ Эта композиция входит в альбом «Offramp», 1982, ECM.

¹¹⁷ *The Supremes* – женская вокальная соул-группа. Основана в 1959 году в Детройте. В оригинальный состав входили Дайяна Росс (Diana Ross), Флоренс Баллар (Florence Ballard), Мэри Вилсон (Mary Wilson) и Бетти Трэвис (Betty Travis), которую вскоре сменила Барбара Мартин (Barbara Martin). The Supremes с блистательной Дайяной были одной из ярчайших звезд американской эстрады шестидесятых, гордостью Детройта и олицетворением The Motown Sound.

¹¹⁸ Фрэнк Ховингтон (Frank Hovington, 1919-1982), карьеру блюзмена начал еще в тридцатых годах, играя на банджо. Затем освоил гитару. Представитель Piedmont Blues.

¹¹⁹ Вильям Смит «Билл» Монро (William Smith Monroe), родился в городе Роузин, штат Кентукки, в 1911 году. Он начинал еще в двадцатых

годах вместе со своим старшим братом Чарли. Играл на гитаре, банджо и мандолине. Монро считается отцом-основателем музыки блюграсс.

¹²⁰ Джимми Роджерс (James Charles Rodgers, 1897-1933), сын железнодорожного диспетчера, в четыре года оставшийся без матери, рос с отцом, постоянно перемещаясь по стране в поезде. Отличался поразительной наблюдательностью и чувствительным сердцем, что позволяло сочинять социально направленные песни, которые сразу же становились известными всей Америке. Когда ему исполнилось двадцать четыре года, оставил железную дорогу и сосредоточился на сочинении песен. Его знаменитые «Синие Йодли» распевались по всей стране и для многих последующих музыкантов стали ориентиром. Пластинки Роджерса издавались огромными для своего времени тиражами. Он был, наверное, единственным музыкантом, тиражи которого не только не упали во времена Великой Депрессии 1929 года, но и возросли. К сожалению, музыканту досталась наследственная болезнь – туберкулез. Он умер, когда ему было всего тридцать пять. Джимми Роджерс считается основателем белого блюза и отцом музыки кантри.

¹²¹ Чарли Пэттон (Charley Patton, 1887-1934), один из героев Фолк-Возрождения двадцатых, благодаря которому мир узнал о блюзах Дельты, так как в то время его активно записывали. Учениками и последователями Пэттона были Хаулин Вулф, Букка Уайт и многие другие блюзмены последующего поколения. Фэhey считал Пэттона самым великим блюзменом всех времен. Его трактат о Пэттоне разросся в биографию, которая была издана в 1970 году (Studio Vista Ltd.) В 1980 году Чарли Пэттона ввели в Зал Славы Блюза в Мемфисе (The Blues Hall of Fame).

¹²² В 2001 году в московском книжном магазине «Летний Сад», в отделе «музыки», я набрел на несколько пластинок из серии «Folk Music In America». Вся серия состоит из пятнадцати дисков и охватывает самые разные темы – религию, любовь, военные и исторические песни, регтайм, песни иммигрантов, танцевальную музыку и так далее. Серия вышла в середине семидесятых под эгидой Библиотеки Конгресса США, с использованием ее безграничных фондов и возможностей, а каждая пластинка сопровождается буклетом с фотографиями, текстами песен и квалифицированным комментарием. Только когда я стал писать о Фэхее, то обратил внимание, что главным редактором издания был не кто иной, как Ричард К. Спотсвуд.

¹²³ В шестидесятых на Takoma были изданы первые альбомы гитаристов Лео Коттке, Питера Лэнга (Peter Lang), Робби Башо (Robbie Basho), пианиста Джорджа Уинстона (George Winston). Из этих музыкантов вышла школа, названная Фэхеем *American Primitive Guitar*.

¹²⁴ Лангстон Хьюз (Lengston Hughes, 1902-1967), поэт, писатель, неоднократно переводился и издавался в СССР. В семидесятых на «Мелодии» вышла пластинка с его блюзами, которые мастерски читал артист Михаил Козаков.

¹²⁵ Альбом был переиздан в Англии в 1969 году под номером один в серии «The Legacy of the Blues» (Sonet SNTF 609). В 1976 году серия была переиздана в Швеции (Sonet Sweden), а затем в Польше (Polijazz PSJ 147), откуда попала в СССР, и продавалась по три рубля за диск. Таким образом альбом Букки Уайта, записанный Фэхеем и Денсоном в 1963 году в Мемфисе, в России должен быть известным и вполне доступным.

¹²⁶ Блюзы Букки Уайта вдохновили не только Фэхея. Уже осенью 1963 года был записан и издан великолепный альбом «Sleepy Man Blues» (Fantasy) белого блюзового гитариста Джеффа Мулдаира (Geoff Muldaur), с участием Дэйва ван Ронка. Они исполнили несколько блюзов Букки, ссылаясь именно на издание Джона Фэхея.

¹²⁷ Второй альбом Фэхея выдержал еще, по крайней мере, два переиздания – в 1966 и 1967 годах, и в том же 1967 году, Джон сделал новые версии всех треков, так что, по сути, это новый альбом. В 1969 году он был переиздан в Англии (Sonet SNTF 608). В 1998 году в США фирмой Fantasy Inc. был издан семидесятидевятиминутный CD с двадцатью двумя треками альбома «Death Channts...», как оригинальными, так и перезаписанными в 1967 году.

¹²⁸ По некоторым сведениям с ними был и Эд Денсон.

¹²⁹ Если точнее, они разыскивали Скипа Джеймса на севере штата Миссисипи, в Tunica Country Hospital. В одном из поздних интервью Фэхей признался, что выкупил Скипа Джеймса за 200 долларов, так как тот был ипольщиком и должником хозяина земли, на которой работал.

¹³⁰ Речь об «I'm So Glad» из альбома «Fresh Cream» (1966) группы Cream.

¹³¹ Книга стихов французского поэта Блэза Сандрапа (Blaise Cendrars, 1887-1961) под названием «Документарии» вышла в Париже в 1924 году, а его путешествие по Миссисипи состоялось в 1909 или 1910 году. Цитирую по книге: Блэз Сандрап. *По всему миру*. -М.: Наука. 1974.

¹³² Слова и музыку этой песни написал Люис Аллен (Lewis Allen), но обессмертила ее Билли Холидей (Billie Holiday). То, как она пела «Strange fruit» не поддается описанию, потому что душа и голос Холидей объясняли много больше, чем все художественные трактаты. Надо видеть глаза певицы, когда она поет эту песню.

Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scenes of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of mangolia sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the tree to drop,
Here is a strange and bitter crop

¹³³ Я цитирую блюзы начала XX века, которые приводит Валентина Джозефовна Конен в книге: *Пути американской музыки*. –М.: Музыка. 1965), и заодно обращаю внимание на этот выдающийся труд. Как возможно было в условиях «железного занавеса» написать книгу такого уровня?!

¹³⁴ Джерри Гарсия (Jerry Garcia, 1942-1995), вокалист, гитарист и лидер The Grateful Dead, одной из наиболее значительных групп Западного Побережья США и мирового рока.

¹³⁵ Валентина Кашкова, поэтесса из Торжка, написала стихотворение «Памяти Джона Фэхея», под впечатлениями от «Requiem For Molly».

Мир ворвался в музыку твою
Грохотом и скрежетом металла –
И дышать невмочь аккордам стало,
Как у бездны страшной на краю.

Хрюканье, мычанье, рёв зверей,
Бесноватых выкриков лавина...
Может быть, давно иссякла глина,
Из которой Бог творил людей?..

Но чуть слышный возникает звук,
Просится в глухие чьи-то души,
Жаждет их немой покой нарушить,
Исцелить отчаянья недуг.

Звук целует травы и цветы
И струится серебристым смехом...
Крик младенца долгожданным эхом,
Как набат средь нищей суеты.

Колокольный, радостный набат!
«*Vivos Voco!*»* – всех живых скликает.
Над толпою Музыка витает –
Очищенья близится обряд.

* Зову живых! – лат.

¹³⁶ Как тут еще раз не вспомнить Элизабет Коттен с её «Товарняком»!

Когда я умру, Господи, схороните меня глубоко,
Внизу, на старой Каштановой улице.
Так чтобы я могла слышать старый товарняк,
Когда он будет проходить мимо.

Содержание

Введение.....	5
Глава первая. Дэйви Грэм и Ширли Колинз.....	13
Глава вторая. Берт Дженш.....	45
Глава третья. Джон Ренборн.....	76
Глава четвертая. Мартин Карти.....	91
Глава пятая. Джексон Кэри Франк.....	117
Глава шестая. Сэнди Булл	141
Глава седьмая. Джон Фэхей.....	157
Встреча с Бертом Дженшем (вместо послесловия)	192
Заключение.....	206
Примечания.....	208

Выражаю благодарность и признательность
Наилю Мустафину, В.Ф.Кашковой, Светлане Брезницкой,
В.Я.Курбатову, Г.Н.Василевичу, С.В.Светельниковой, Марку Пит-
койя, Марии Платовой, В.Н.Чекасину, О.Н.Афонину,
В.Г.Стенькину, К.В.Лаптеву, Веронике Бельченко,
А.А.Михайлову, А.В.Ильичеву, А.А.Татаринovu, О.А.Тышкевичу
за неоценимую помощь при подготовке и написании этой книги.

Благодарю Генеральное Консульство Её Величества в Москве за
предоставленную возможность побывать в Великобритании.

Бесконечная благодарность моему другу
Григорию Алексеевичу Явлинскому,
без участия которого не было ни этой, ни других моих книг.