

Валерий Писигин

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

Том 5

Москва,
2007

В.Ф.Писигин

Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века, т.5. Singer-Songwriters, volume 2. – Москва: Империиум Пресс, 2007. – 384 с.

Редактор С. А. Брезицкая

ISBN 5-981179-040-7

© В.Ф.Писигин, 2007 г.

*...Вот и певец возвышает
голос – на час, на мгновенье,
криком своим заглушает
собственный ужас забвенья.
Выдохи чаще, чем вдохи,
ибо вдыхает, по сути,
больше, чем воздух эпохи:
нечто, что бродит в сосуде.*

*Здесь, в ремесле стихотворства,
как в состязаньи на дальность
бега, – бушует притворство,
так как велит натуральность
то, от чего уж не деться, –
взгляды, подобные сверлам,
радовать правдой, что сердце
в страхе живет перед горлом*

*Иосиф Бродский.
«Другу-стихотворцу». 1963*

ФОЛК-ВОЗРОЖДЕНИЕ

КНИГА ПЯТАЯ

Singer-Songwriters, vol.2

*Посвящается
Галине Георгиевне
Писигиной-Лисовской,
моей маме*

Введение

Какой оставалась американская фолк-сцена после трагического схода с неё Хьюди Ледбеттера (Huddie Ledbetter) и Вуди Гатри (Woody Guthrie)?¹ Какие процессы происходили в среде фолксингеров в пятидесятые? Что доминировало, а что отошло в тень? Наконец, кто пришел на эту сцену, чтобы заявить о себе?

Фолк-движение в то время находилось под прессом пресловутой эпохи маккартизма и «холодной войны». Поскольку фолксингеры в Америке придерживались в основном левых убеждений, им был ограничен доступ к массовой аудитории: радиоэфир, туры по городам и штатам с предоставлением концертных залов им были заказаны; руководство университетов также закрывало перед ними двери, а фирмы грамзаписи не решались их издавать. Так фолк-движение, едва возникнув после окончания второй мировой войны, было загнано в подполье, в бары, небольшие кафе или клубы, и развивалось по своим, специфическим, законам, чтобы заявить о себе уже в начале шестидесятых, вместе с приходом новой эпохи.

Сказанное не означает, что фолк-сцена пятидесятых оставалась пустой, а радио- и телеэфир – безмолвными. Уход в подполье одних вывел на авансцену других и скорректировал деятельность третьих. К середине пятидесятых выдвинулись фолксингеры, чье творчество не было политически ангажированным...

Когда мы говорим «выдвинулись», то имеем в виду, что их активно записывали и издавали фирмы грамзаписи, а радиостанции и набравшее силу телевидение охотно их транслировали. Уже наступило время, когда конъюнктуру определяли продюсер и промоутер, вот почему особенное внимание следует уделять фирмам грамзаписи, издававшим в пятидесятые фолк-музыку, и их руководителям, от которых зависела издательская политика того или

иногo лейбла. В шестидесятые к ним добавятся менеджеры музыкантов, звукоинженеры и даже дизайнеры конвертов альбомов.

Пятидесятые – расцвет деятельности Мозеса Эша (Moses “Mo” Asch). Эш не преследовал коммерческих целей: ему требовалось большее – чтобы изданная им музыка осталась в истории. Так и случилось. Пластинки, которые Мо Эш когда-то рассылал по библиотекам США, – теперь достояние нации.

Что касается фолксингеров, то в своей издательской политике он не изменил курсу, взятому раз и навсегда, когда связал свою судьбу с Ледбелли, Вуди Гатри и Питом Сигером (Pete Seeger). В течение пятидесятых он издавал и переиздавал своих главных героев. Например, у Пита Сигера только за это десятилетие на Folkways были записаны три десятка лонгплеев!

Разумеется, Эш издавал и других фолксингеров, и каталог Folkways украшен такими именами как Сиско Хьюстон (Cisco Houston), Джин Ритчи (Jean Ritchie), Гай Караван (Guy Carawan), Пол Клэйтон (Paul Clayton), Мэлвин Рейнолдс (Malvina Reynolds), Баском Ламар Лансфорд (Bascom Lamar Lunsford), Боб Росс (Bob Ross), Эд Бэдекс (Ed Badex), Хермс Най (Hermes Nye), Эрл Робинсон (Earl Robinson), Джоан О’Брайен (Joan O’Bryant), Уолт Робертсон (Walt Robertson), Эндрю Ровэн Саммерс (Andrew Rowan Summers), Кит Кларк (Keith Clark), Логан Инглиш (Logan English), Эван МакКолл (Ewan MacColl), Пегги Сигер (Peggy Seeger), Доминик Биан (Dominic Behan), Ширли Коллинз (Shirley Collins)...²

В 1954 году на Folkways был издан альбом Джо Глэзера (Joe Glazer) с песнями и балладами легендарного Джо Хилла (Joe Hill) – «Songs of Joe Hill» (FA 2039). В число песен вошла и баллада о самом Джо Хилле, написанная Эрлом Робинсоном и Альфредом Хейсом (Alfred Hayes). Во многом именно эта пластинка вернула память о фолксингере, казненного в двадцатых годах, и усилила политическую направленность фолк-движения...³

На рубеже десятилетий на Folkways вышли альбомы музыкантов-новаторов Рольфа Кана (Rolf Cahn) – «California Folk Concert With Rolf Cahn» (1959, FA 2416) – и Фреда Джелача (Fred Gerlach) – «Gallows Pole And Other Folk Songs» (1962, FG 3529). Эти музыканты делали ставку на высокопрофессиональную игру на гитаре. Кан отлично владел классической школой и располагал обширным репертуаром, наибольший интерес из которого у молодых

фолксингеров вызывали блюзы.⁴ Джелач, родившийся в 1925 году, имел югославские корни, был участником второй мировой войны, после её окончания жил в Нью-Йорке, работал чертежником и играл на пианино буги-вуги. Затем, под влиянием Ледбелли, взялся за двенадцатиструнную гитару и овладел беспрецедентной для своего времени техникой. Альбом Фреда Джелача был записан и издан еще в пятидесятые на Audio-Video Records (A-V 102), но так воздействовал на Мо Эша, что он его переиздал на Folkways.⁵

Значительное влияние на фолксингеров оказали New Lost City Ramblers, альбомы которых один за другим также выходили на Folkways. И хотя Майк Сигер (Mike Seeger), Джон Коэн (John Cohen) и Том Пэйли (Tom Paley) считаются фолк-группой, каждый из них нередко записывал сольную аранжировку.⁶

Рольфа Кана, Фреда Джелача, музыкантов из New Lost City Ramblers, наряду с Рэмблин Джеком Эллиотом (Ramblin' Jack Elliott), можно назвать предвестниками нового поколения фолксингеров...

Все вышеперечисленные музыканты принадлежали к разным музыкальным школам и направлениям, придерживались порой полярных подходов к фолку, степень их вовлечения в политические процессы также не была одинаковой, но главное – все они были (и остаются!) носителями единой англо-американской культуры.

Продукция Мо Эша была труднодоступной, но в частных коллекциях, в библиотеках больших городов, а главное, в университетских центрах молодые люди могли её слушать и изучать. Кроме альбомов Вуди Гатри, Ледбелли и Пита Сигера, огромное влияние на новое поколение фолк-музыкантов оказала изданная в 1952 году «Антология американской народной музыки» (Anthology Of American Folk Music, FA 2951-2953) под редакцией Гэрри Смита (Harry Smith).⁷ Это издание открыло дорогу к познаниям корней англо-американской музыки, вызвало к памяти полузабытые или вовсе забытые имена, дало возможность молодым музыкантам продолжить поиск предыдущих поколений. Известно, что будущие фолксингеры выискивали редкие пластинки с «Антологией» и буквально «запиливали» их, разучивая материал, при этом мечтали, что когда-нибудь и сами будут изданы на Folkways.

«...Я представлял себя записывающимся для Folkways. Это был лейбл, на котором я хотел быть изданным. Все великие записи были на нём», – откровенничал Боб Дилан (Bob Dylan)...⁸

В середине пятидесятих в дома американцев, прежде всего горожан, пришло телевидение; в продаже появились качественно новые проигрыватели, позволявшие слушать пластинки на 33 оборота (33 rpm); да и сами виниловые диски – LP (их стали называть «лонгплеями») – вмещали гораздо больше треков. В то время население повсеместно избавлялось от старых пластинок на 78 оборотов (78 rpm), которые вмиг превратились в утиль. К счастью, нашлись ценители этого «хлама», которые скупали пластинки, искали их на чердаках и в подвалах, отбирали наиболее ценные и бережно их хранили. Так неожиданно вернулись полузабытые мелодии прошлого, олд-таймы и блюзы, а вместе с ними возвратились имена музыкантов, причем некоторые всё еще были живы! Новому поколению фолксингеров стали доступны шедевры первого Фолк-Возрождения, относящегося к двадцатым и тридцатым годам, что значительно расширило их кругозор и обогатило память, и, когда они взялись за гитары, банджо или мандолины, им не пришлось изобретать колесо...

Всплыли таинственные имена: Анкл Дэйв Мэйкон (Uncle Dave Macon), семейство Картеров (Carter Family), Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers), Фидлин Джон Карсон (Fiddlin' John Carson), Ричард Дайер-Беннет (Richard Dyer-Bennett), Клэрэнс Эшли (Clarence Ashley), Док Боггс ("Dock" Boggs), Чарли Пул (Charlie Poole), Фрэнк Проффит (Frank Proffitt), Том Дэрби и Джимми Тарлтон (Tom Darby & Jimmy Tarlton), Баском Ламар Лансфорд, Джон Джекоб Найлз (John Jacob Niles), Роско Холком (Roscoe Holcomb)... Узнав эти имена, молодые музыканты по иному стали относиться и к отцам музыки блюграсс, героям Гранд Ол Опри (Grand Ole Opry) – братьям Чарли и Биллу Монро (Charlie & Bill Monroe), Лестеру Флэтту и Эрлу Скраггсу (Lester Flatt & Earl Scruggs), Джимми Дрифтвуду (Jimmie Driftwood)... Пришло понимание – увы, запоздалое – роли и значения так рано ушедшего из жизни Хэнка Вильямса (Hank Williams)...

Все вышеназванные музыканты отличались высоким вокальным мастерством, в совершенстве владели гитарой, банджо, мандолиной, фидлом, так что будущим сингерам было у кого учиться и на кого равняться. Но все они – белые, и потому едва ли не самым важным событием в англо-американском музыкальном мире пятидесятих стало открытие белыми музыки черных, и, прежде всего, кантри-блюза – оригинального и таинственного звука, который до тех пор оставался неведомым белой Америке и Европе.

И здесь вновь свою роль сыграли Мо Эш и Folkways Records. Мало того что Эш активно издавал и переиздавал Ледбелли и его друзей – Сонни Терри (Sonny Terry) и Брауни МакГи (Brownie McGhee), – он еще с 1950 года приступил к выпуску хранившихся в Библиотеке Конгресса редких записей черных музыкантов двадцатых. Под редакцией Фредерика Рэмси (Frederic Ramsey) начала выходить серия «JAZZ», состоящая из одиннадцати пластинок. Роль этой серии в просвещении белой молодежи не многим меньшая, чем «Антологии американской народной музыки» Гэрри Смита, поскольку она знакомила с ранним джазом, тесно связанным с фолком и блюзом. Так, второй альбом серии, кроме основоположников джаза – Кинга Оливера (King Oliver), Луи Армстронга (Louis Armstrong), Желли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton), а также великих исполнителей блюзов – Ма Рэйни (Gertrude Ma Rainey) и Бессии Смит (Bessie Smith), – включает записи черных блюзменов – Блайнд Вилли Джонсона (Blind Willie Johnson) и Блайнд Лемон Джефферсона (Blind Lemon Jefferson) с их необыкновенными песнями «Dark Was The Night» и «Black Snake Moan». В этот же альбом включена и потрясающая песня «Black Woman» в исполнении Веры Холл (Vera Hall).⁹

Еще с конца сороковых на Folkways выходила небольшими тиражами народная музыка разных стран и континентов – серия «Ethnic Folkways Library», для чего Мо Эш привлек писателя-антрополога и фольклориста Гарольда Курлендера (Harold Courlander). В 1950 году в рамках этой серии были изданы два двенадцатиинчевых (12") альбома «Negro Folk Music Of Alabama»: vol. 1, Secular (P 417) и vol.2, Religious (P 418). На этих редких пластинках были впервые изданы записи черных музыкантов Ричи Амерсона (Richard Manuel "Rich" Amerson), «Ред» Вилли Смита ("Red" Willie Smith), Джо Брауна (Joe Brown), Эти Энн Коулмен (Earthy Anne Coleman), Арчи Ли Хилла (Archie Lee Hill), Вилли Тёрнера (Willie Turner). В середине пятидесятых на Folkways были выпущены еще четыре альбома «Negro Folk Music Of Alabama» (FE 4471-4474). Это важное издание было основано на полевых записях, произведенных в штате Алабама в начале 1950 года Гарольдом Курлендером, его женой Эммой (Emma Courlander) и местной библиотечаршей Руби Пикенс Тарт (Ruby Pickens Tartt). В конце пятидесятых внимание к альбомам с записью черных музыкантов из Алабамы было не меньшим, чем к «Антологии американской народной музыки» Гэрри Смита...

В 1959 году, опять-таки под эгидой Folkways Records, был основан лейбл Record Book and Film Sale Inc. (RBF) и издана его первая пластинка – «The Country Blues» (RF-1), которая положила начало замечательной серии, продолжившейся уже в шестидесятые. В том же году Крис Стрэшвиц (Chris Strachwitz) создал важнейший фолк-блюзовый лейбл Arhoolie Records, и в том же году был основан лейбл Bluesville Records...

Так слушателю открывались новые звуки и гармонии, а вместе с ними – неведомые имена. Благодаря Алану Ломаксу (Alan Lomax), Мозесу Эшу, Гэрри Смиуту, Фредерику Рэмси, таким исследователям, музыкантам или просто энтузиастам, как Самюэль Чартерс (Samuel Charters), Крис Стрэшвиц, Мак МакКормик (Mack McCormick), Джон Фэхей (John Fahey), Генри Вестайн (Henry Westine), Вильям Барт (William "Billie" Barth), Эд Денсон (Ed Denson), Дик Уотерман (Dick Waterman), Томас Хоскинс (Thomas Hoskins), Пол Оливер (Paul Oliver), – первозданный блюз не был утерян. Он был возвращен сначала в переизданиях старых записей Чарли Пэттона (Charlie Patton), Вилли Брауна (Willie Brown), Томми Джонсона (Tommy Johnson), Блайнд Вилли МакТелла (Blind Willie McTell), Блайнд Блэйка (Blind Blake), Блайнд Бой Фуллера (Blind Boy Fuller), Роберта Джонсона (Robert Johnson), Лероя Карра (Leroy Carr) и других, а затем в изданиях новых, поскольку некоторые из старых блюзменов были живы и еще могли петь и играть. Среди них – Миссисипи Джон Хёрт (Mississippi John Hurt), Фурри Льюис (Furry Lewis), Гас Кэннон (Gus Cannon), Миссисипи Фред МакДауэлл (Mississippi Fred McDowell), Слип Джеймс (Nehemiah "Skip" James), Букка Уайт (Bukka White), Сан Хаус (Son House), Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy), Сонни Бой Вильямсон II (Sonny Boy Williamson II), Реверенд Гэрри Дэвис (Reverend Garry Davis), Элизабет «Либба» Коттен (Elizabeth "Libba" Cotten), Скреппер Блэкуэлл (Scrapper Blackwell), Слипи Джон Эстес (Sleepy John Estes), Биг Джо Вильямс (Big Joe Williams), Хаулин Вулф (Howlin' Wolf), Пег Лег Ховелл (Peg Leg Howell), Снукс Иглин (Snooks Eaglin), Джон Ли Хукер (John Lee Hooker), Мэнс Липском (Mance Lipscomb), Сэм «Лайтнин» Хопкинс (Sam "Lightnin'" Hopkins), Роберт Пит Вильямс (Robert Pete Williams) и другие, кого могли воочию слышать и у кого учились фолксингеры шестидесятых. Некоторые из этих музыкантов – Фред МакДауэлл, Элизабет Коттен,

Роберт Пит Вильямс и последний из великих сонгстеров Мэнс Липском – были вообще записаны впервые: до конца пятидесятих широкая публика о них ничего не знала.

К «открытию» белыми кантри-блюза добавим и «открытие» ими черного религиозного песнопения: госпел, спиричуэлсов, гимнов... Не в академическом варианте Мэриан Андерсон (Marian Anderson) или Пола Робсона (Paul Robeson), не в театральном-эстрадном стиле Гарри Белафонте (Harry Belafonte) или Леона Бибба (Leon Bibb), а в исполнении хриплогоголосых реверендов и их чернокожих прихожан из баптистских церквей южноамериканских штатов. В 1959 году Алан Ломакс вместе с великой английской фолк-певицей Ширли Коллинз провели полевые записи в юго-восточных штатах США, а также в Вирджинии и Джорджии. В результате этой экспедиции, в начале шестидесятых на Atlantic Records появилась серия «Southern Folk Heritage», состоящая из семи альбомов. Большая часть серии посвящена афро-американской традиции... В конце пятидесятих на лейбле Tradition были изданы полевые записи Алана Ломакса, которые он сделал еще в 1947 году для Архива народных песен, – «Negro Prison Songs From The Mississippi State Penitentiary» (TLP-1020). Издавали аутентичную музыку афро-американцев и на Arhoolie, и на других, менее известных, лейблах...

К началу шестидесятых уже были известны имена Клары Уард (Clara Ward), Сестры Розетты Тарп (Sister Rosetta Tharp), Махалии Джексон (Mahalia Jackson), уже вышли первые альбомы Нины Симон (Nina Simone) и появились первые сорокапятки будущей королевы соул – Ареты Фрэнклин (Aretha Franklin)...

Обращение к культуре своих черных сограждан во многом предопределило музыкальный стиль фолксингеров шестидесятых.

К этому добавим и «открытие» широкой публикой целого музыкального архипелага, каким является музыка кэджун (cajun), и хотя эта музыкальная культура была привнесена в Америку из Франции, её влияние на англо-американское Фолк-Возрождение очевидно. Например, исполненная в 1952 году Хэнком Вильямсом песня «Jambalaya» стала национальным хитом, породила множество ремейков, а главное – обратила внимание к корням, из которых произошла: к музыке юго-западной части Луизианы. И тогда выяснилось, что сама «Jambalaya» возникла благодаря старинной народной песне в стиле кэджун «Grand Texas»...

Развитию фолк-музыки способствовали возросшие связи между американскими и британскими музыкантами. В пятидесятые годы фолк-музыканты из Америки стали посещать свою прародину – Англию, Шотландию, Ирландию, – а музыканты с Британских островов прибывали в США. Примеры: поездка Джин Ритчи в Ирландию, Шотландию, Англию, где она встречалась с выдающимся ирландским фольклористом и музыкантом Шеймусом Эннисом (Seamus Ennis), с великой шотландской певицей Джинни Робертсон (Jeannie Robertson)¹⁰ и другими; приезды в Англию Сиско Хьюстона и Рэмблин Джека Эллиота. Выступления последнего в Лондоне, часто вместе с Дерролом Адамсом (Derroll Adams), сыграли большую роль в популяризации американской фолк-музыки среди молодых музыкантов. Ширли Коллинз вспоминает, что на неё в свое время произвели впечатление два молодых американца – Ральф Ринзлер (Ralph Rinzler) и Гай Караван.¹¹ Сама Ширли побывала в Америке в 1959 году, когда вместе с Аланом Ломаксом участвовала в экспедиции и занималась полевыми записями, и, как певица, она была всерьез увлечена американской традицией. В свою очередь, Алан Ломакс, оказавшись в Великобритании, был покорен Ширли Коллинз, находя в её голосе первозданные интонации южной Англии.... В Америке не раз бывал Эван МакКолл, один из отцов британского Фолк-Возрождения; в 1965 году в США с туром приезжало знаменитое ирландское семейство МакПик (McPeake Family).¹² А в Лондон прибывали начинающие американские фолксингеры – Боб Дилан, Пол Саймон (Paul Simon), Джексон Кэри Франк (Jackson C. Frank), Том Пэкстон (Tom Paxton) и другие. Они восхищались местными фолк-музыкантами, главным образом их виртуозной игрой на гитаре, репертуаром и мастерским пением. Так во взаимном восхищении шло счастливое обогащение, а в результате – по обе стороны Атлантики рождался уникальный музыкальный синтез...

Это было тем, что можно назвать «непосредственным проникновением». Но ведь с конца пятидесятых рядом с фолк-музыкантами всегда оказывались продюсеры и издатели. И они старались продвинуть свой продукт как можно дальше и шире. Так, американские фирмы грамзаписи активно издавали свой материал в Англии и не противились, если его переиздавали британские лейблы, так что американский фолк был доступен на Британских островах.¹³

Кроме Folkways, в фолк-движении пятидесятых значительную роль сыграл лейбл Elektra. Его создатель и главный продюсер Джек Хольцман (Jac Holzman) сумел собрать вокруг лейбла известных фолк-музыкантов, записывал и издавал их, при этом не слишком нервировал официоз. Взглянув на каталог Elektra пятидесятых, а лучше – его прослушав, мы более-менее можем судить о фолк-сцене десятилетия. Чаще других на лейбле Хольцмана издавались Оскар Брэнд (Oscar Brand), Синтия Гудинг (Cynthia Gooding), Теодор Бикель (Theodor Bikel), Эд МакКурди (Ed McCurdy), Сюзен Рид (Susan Reed), Джош Уайт (Josh White), Боб Гибсон (Bob Gibson)... Эти музыканты были на слуху, ассоциировались с Фолк-Возрождением и являлись фирменной карточкой Elektra.

Синтия Гудинг прославилась исполнением цыганских, мексиканских и турецких песен под собственный гитарный аккомпанемент. Это было интересно, но только до тех пор пока слушатель не узнал оригинальные песни этих народов... То же и Теодор Бикель, который пел, кажется, на всех языках, включая русский, и, похоже, был больше актером, чем фолк-исполнителем... Эд МакКурди прославился циклами баллад, которые часто пел под аккомпанемент банджоиста-виртуоза Эрика Дарлинга (Eric Darling), но и его творчество лишь с большой натяжкой можно отнести к фолку. Пение МакКурди отточенное, однообразное и потому скучное, поскольку фольклор тотчас выявляет в обратившемся к нему исполнителе если не фальш, то чуждость. Эд МакКурди добросовестно пел баритоном и записывал альбомы, из которых выделяется серия «When Dalliance Was In Flower»... Сказанное относится и к Сюзен Рид, чье академическое исполнение старинных ирландских баллад выхолащивает их первородную сущность: точно так теряется оригинальный звук после его микширования на современной аппаратуре. Подобным образом звучит и издававшаяся на Elektra Джин Редпат (Jean Redpath). Она пела шотландские баллады и песни, и если бы мы не были знакомы с творчеством Джинни Робертсон и её дочери Лиззи Хиггинс (Lizzie Higgins), то Редпат сошла бы за шотландскую фолк-певицу в не меньшей степени, чем Сюзен Рид – за ирландскую...

Боб Гибсон был менее академичен, обычно пел под собственный аккомпанемент на двенадцатиструнной гитаре; его основной площадкой были кофехаузы и фолк-клубы Гринвич Вилледж, а также

клуб Gate of Horn в Чикаго. Гибсон давал сольные концерты в Карнеги Холле и еще до Elektra издавался на Riverside, что само по себе было успехом. В ранге звезды фолк-сцены, он аккомпанировал юной Джоан Баэз на Ньюпортском фолк-фестивале 1959 года... Его пение и аккомпанемент были слащавыми и монотонными, проще говоря – устарелыми: Боб родился еще в 1931 году. То же можно сказать и о его совместных выступлениях с Бобом Кэмпом (Bob Camp). В какой-то степени их можно считать предтечей дуэта более знаменитого и популярного – Саймон и Гарфанкел (Paul Simon & Art Garfunkel)...¹⁴

Остановимся кратко на еще одном активном участнике фолк-сцены пятидесятых – черном музыканте Джоше Уайте. Его репертуар был широк: блюзы, баллады, спиричуэлсы... Обширен и список его издателей, хотя чаще других это была Elektra. Джош считался выразителем культуры «черной» Америки, был популярен, но только до тех пор пока публика не «открыла» настоящих черных блюзменов. Исполняемые Уайтом баллады и блюзы, равно как и аккомпанемент, лишены первородной энергии, страсти и духа, следовательно, лишены правды. Джош признавался, что подростком был поводырем Блайнд Лемон Джефферсона в далласском квартале Дип Эллум (Deer Ellum), и его самые ранние записи, относящиеся к началу тридцатых, доказывают, что Джош Уайт не привирал.¹⁵ К сожалению, в пятидесятых и позже сам он не избрал своим «поводырем» великого слепого блюзмена из Техаса. В и без того мягком голосе Джоша появились искусственные надрывы, наигранные обертоны... Например, невозможно слушать в его исполнении песни Ледбелли, хотя Джош хорошо знал Хьюди, считал его своим учителем. Очевидно, что творчеством Джоша Уайта руководила коммерческая конъюнктура. В результате он преуспел: мало кто издавался столь массово и часто, да еще по всему свету. Его активно печатал даже такой респектабельный и коммерческий лейбл как ABC Paramount...

Так что же, Elektra и Джек Хольцман «промахнулись» с фолксингерами? Или представления главного продюсера о фолк-музыке было поверхностным? Не думаю. Просто было сложное время, и для успеха требовались компромиссы. Следует больше помнить об удачах. Ведь именно на Elektra в 1952 году вышел самый первый лонгплей великой певицы из Аппалачей Джин Ритчи – «The Tradition Songs Of Her Kentucky Mountains Family» (10" EKLP-2). А следующим диском, изданным на Elektra, был «American Folk Songs And Ballads»

(10" EKLP-3) Фрэнка Уорнера (Frank Warner). В течение пятидесятих на Elektra был издан Оскар Брэнд, Пол Клэйтон и гитарист-виртуоз Том Пэйли – альбом «Folk Songs From The Southern Appalachians» (10" EKL 12)... Мы еще вернемся к Elektra, поскольку в шестидесятые роль этого лейбла в продвижении фолксингеров будет не менее значимой.

Кроме Elektra отметим лейбл Riverside, на котором с середины пятидесятих издавали серию народной музыки – «Folklore Series». Примерно в то же время появился Vanguard Records, основанный братьями Соломонами (Maynard and Seymour Solomons). В последующие пятнадцать лет Vanguard, наряду с Elektra, займет лидирующие позиции в издании современной фолк-музыки... В конце пятидесятих Патрик Клэнси (Patrick Clancy), старший из популярного ирландского квартета Clancy Brothers and Tommy Makem, основал Tradition Records.¹⁶ С его помощью в Америку проникала ирландская народная музыка... В 1961 году Сэнди Пэтон (Sandy Paton), а также Ли и Мэри Хаггерти (Lee and Mary Haggerty) создали Folk-Legacy Records; и на первых же пластинках Folk-Legacy были изданы Фрэнк Проффит, Джозеф Эйбл Тривет (Joseph Able Trivett), представительница знаменитого семейства из Кентукки Эдна Ритчи (Edna Ritchie), банджоист из Чикаго Флеминг Браун (Fleming Brown), фолксингеры из Аппалачей Хови Митчелл (Howie Mitchell) и Ричард Чейз (Richard Chase), ирландцы Падди Танни (Paddy Tunney) и Пег Клэнси (Peg Clancy), канадская фолк-певица Мэри Харе (Marie Hare), американцы Том Брэндон (Tom Brandon), Макс Хантер (Max Hunter) и другие... Кроме названных, были основаны другие лейблы, менее значимые, которым нет числа.

Огромное влияние на всё послевоенное поколение оказал рок-н-ролл. В середине пятидесятих десятки тысяч подростков увлеклись новыми ритмами, но главное – в их руках оказались гитары. Как и их сверстники на Британских островах, американские подростки наигрывали примитивные аккорды в бесчисленных школьных и дворовых джаг-бэндах – аналогах британских скиффл-групп. Из этих бэндов вышли многие герои американского Фолк-Возрождения шестидесятых. Но, кроме гитарных аккордов, рок-н-ролл наделил их чувством «драйва», привил дух новаторства и бунтарства, без чего фолксингеры шестидесятых никогда бы не обратили на себя внимание целого поколения, не увлекли бы его и не повели за собой.

Но если в подростковом возрасте на них повлиял рок-н-ролл, то повзрослев, они стали прислушиваться к новым веяниям в джазе. Пятидесятые – время расцвета джазового авангарда. Чарли Паркер (Charlie Parker), Майлс Дэвис (Miles Davis), Джон Колтрейн (John Coltrane), Телониус Монк (Thelonious Monk), Диззи Гиллеспи (Dizzie Gillespie), Билл Эванс (Bill Evans), Джеппи Маллиган (Jerry Mulligan), Стен Гетс (Stan Getz), Зут Симс (Zoot Sims) и другие новаторы востребованы записывались и издавались, их слушали и ими восхищались будущие фолксингеры, а некоторых из джазменов они видели и слышали в Гринвич Вилледж или в клубах других мегаполисов...

Огромное значение для появления фолксингеров новой волны имели Ньюпортские фолк-фестивали, проводимые с 1959 года. Эти фестивали стали своеобразным продолжением фолк-фестивалей двадцатых и тридцатых годов. Наиболее известные фестивали той поры проводились в Эшвиле, штат Северная Каролина, – Mountain Dance and Folk Festival; в Вирджинии – Whitetop Folk Festival; в Сент-Луисе, штат Миссури, где в 1934 году впервые был проведен фолк-фестиваль разных музыкальных культур Америки – National Folk Festival... Эти и другие фестивали способствовали продвижению фолк-музыки, приходу к фолку молодых музыкантов, и, вспомним, именно после фестиваля в Эшвиле в 1935 году взялся за банджо Пит Сигер... И вот, спустя четверть века, Пит Сигер был уже одним из организаторов Ньюпортского фолк-фестиваля, сразу же получившего статус национального. Но теперь фестиваль имел несколько существенных отличий. Во-первых, на одной сцене выступали представители разных культур, прежде всего черные музыканты; во-вторых, большая часть материалов фестиваля была издана на Vanguard Records, следовательно, стала достоянием тысяч и тысяч любителей англо-американской музыки не только в США, но и в Англии и Европе, где сразу три альбома первого Ньюпортского фолк-фестиваля были переизданы.¹⁷

К концу пятидесятых изменилась и политическая атмосфера – как в мире, так и в самих США. Антикоммунистическая истерия стихла, равно как иссякли и леворадикальные фантазии. Америке предстояло решать, по крайней мере, две глобальные проблемы: внешнюю, вызванную противостоянием двух систем и именуемую «гонкой вооружений»; и внутреннюю – над американцами довлел пресловутый расистский вопрос. На горизонте замаячили братья

Кеннеди, готовые повести Америку к «новым рубежам»... Накануне шестидесятых молодежь американских мегаполисов была охвачена духом всего нового, и более всего она жаждала новых звуков, новых ритмов и новых слов, следовательно, ждала новых песен... В то время Нью-Йорк еще не считался центром фолк-движения, хотя здесь жили Мо Эш, промоутер Гарольд Левенталь (Harold Leventhal), неподалеку от города жил Пит Сигер, а в больнице пребывал смертельно больной Вуди Гатри... В Нью-Йорке также находились основные студии грамзаписи и штаб-квартиры крупнейших лейблов, здесь был и престижный Карнеги Холл. Но все же центрами Фолк-Возрождения считались города, в которых существовали фолк-клубы – главные очаги притяжения молодежи. В Бостоне – Café Yana и кембриджский Club 47; в Чикаго – Gate of Horn и Mr.Kelley's; в Балтиморе – Blue Dog; в Филадельфии – 2nd Fret; в Сан-Франциско – Hungry i, Purple Onion... Были фолк-клубы в Лос-Анджелесе, в Сиэтле, в Портленде... И только с началом шестидесятых центром притяжения нового поколения фолксингеров стали кварталы Гринвич Вилледж – наиболее демократичного из всех районов Большого Нью-Йорка. Здесь еще с сороковых обретались джазовые музыканты, поэты, писатели и иная интеллектуальная элита, съезжавшаяся со всех концов Америки. Здесь находилось кафе Village Vanguard, где выступали джазовые авангардисты, где когда-то начинали Weavers и прижились сборные концерты-хутенанни (hootenanny), в то время самая прогрессивная форма общения фолк-музыкантов, заимствованная Вуди Гатри и Питом Сигером у одного из фолк-клубов Сиэтла. К началу шестидесятых фолксингеры уже имели свои программы в Blue Angel, Bitter End, Third Side, Gerde's Folk City, Au Go Go, Gaslight, Café Wha?.. Кроме того, фолксингеры облюбовали площадь Вашингтона (Washington Square): там они собирались, знакомились, учились друг у друга, устраивали спонтанные концерты и политические акции... В то время еще был жив Вуди Гатри. Несколько раз, больного и немощного, друзья забирали его из госпиталя и привозили на площадь Вашингтона, где медленно умирающий балладир мог видеть своих юных последователей. А те и не верили, что в инвалидной коляске – сам Вуди, песни которого они распевают каждый день!..

Здесь же, на улице MacDougal, рядом с кафе Kettle of Fish (в подвале которого находился Gaslight) в марте 1957 года был открыт Фольклорный центр Иззи Янга (Folklore Center of Izzy Young). Это

было нечто большее, чем магазин, где продавались редкие пластинки с фольклором, музыкальные книги, журналы и песенники. Вокруг Иззи Янга (Israil Goodman Young) группировались фольклористы, поэты, исследователи народного творчества и, конечно, начинающие фолксингеры, потому что Иззи снабжал их музыкальным материалом, а еще – устраивал концерты, давая шанс новичкам...

Мы продолжаем рассказ о сингер-сонграйтерах, начатый в Четвертом томе с повествования о Ледбелли, Вуди Гатри и Пите Сигере, которых мы называли патриархами англо-американского Фолк-Возрождения... Кто же стал их продолжателями? Кого можно отнести к наиболее значительным фигурам англо-американской фолк-сцены шестидесятых? Ответом, хотя бы частичным, надеюсь, станет эта книга, но прежде – обратимся к двум важным фигурам шестидесятых, встреча с которыми станет своеобразным предисловием.

Встреча с Иззи Янгом и Самюэлем Чартерсом (вместо предисловия)

В одном из букинистических магазинов Стокгольма я выискивал книги о фолке и блюзе. Продавец – Харольд Хульт (Harald Hult) – принимал активное участие в поиске и предложил книгу Самюэля Чартерса, написанную в шестидесятые, но переизданную в Швеции. В эту книгу вошла ранее не публиковавшаяся глава. Пока я рассматривал это издание, Харольд сообщил, что Чартерс живет в Стокгольме... Я не поверил. Может, речь об однофамильце? Но Харольд уверял, что Самюэль Чартерс проживает в Стокгольме уже лет тридцать... Я пребывал в смятении: тот, кого я надеялся найти в Америке, проживает в городе, в котором я часто бываю! Но как с ним встретиться? Хульт взял толстую телефонную книгу и уже через минуту набирал номер Чартерса... Я замер. Послышался автоответчик, и мой благодетель надиктовал информацию о том, что некие русские пишут об американском фолке, хотели бы с ним встретиться и позвонят ему вечером... Так, вечером я уже разговаривал с человеком, о встрече с которым еще утром не мог даже мечтать!

Самюэль Чартерс родился в Питсбурге в августе 1929 года. Он учился в Сакраменто, затем переехал в Луизиану, в Новый Орлеан, и там на всю жизнь проникся афро-американским фольклором. Во второй половине пятидесятых Сэм настолько увлекся блюзом, что решил написать историю его возникновения. Он начал собирать материалы о Фолк-Возрождении двадцатых, о черных блюзменах, о самых ранних записях, пропадал в архивах и библиотеках. Чартерс – первый исследователь, который догадался о том, о чём, казалось, должны были знать все: великие черные блюзмены, которые записывались еще в двадцатых и чьи песни все чаще пели белые музыканты, могут быть еще живы!

Чартерс искал сведения о том или ином блюзмене и, если не находил некролога, считал, что он вполне может быть жив. Вслед за своим открытием он, подобно Ломаксам, занялся полевыми записями в Техасе, Луизиане, Миссисипи и даже на Багамах. Самюэль по многу раз встречался и записывал Фурри Льюиса, Роберта Пита Вильямса, Гас Кэннона, Слипи Джона Эстеса, Лайтнин Хопкинса... И не просто их записывал – он с ними дружил. В 1959 году вышла его книга «The Country Blues», одно из первых фундаментальных исследований подлинного блюза. С этого времени Самюэль Чартерс написал множество комментариев к изданиям Folkways и блюзовой серии этого лейбла RBF. Возьмите оригинальное издание RBF с кантри-блюзом – и обязательно прочтёте на конверте: «*Edited by Samuel B. Charters*»...

Его ценил Мозес Эш, с которым Сэм Чартерс был дружен многие годы. В шестидесятые он был продюсером Prestige Records, а затем и главным продюсером Vanguard, формировал издательскую политику этого уважаемого лейбла. Он и сам записывал выдающихся музыкантов Фолк-Возрождения. В его активе работа с Джоном Фэхеем, Сэнди Буллом (Sandy Bull), рок-группой Country Joe And The Fish и другими... Но Чартерс не только исследователь, писатель и издатель, он и сам – музыкант. В 1959 году вместе с Дэйвом Ван Ронком они создали джаз-бэнд Orange Blossom Jug Five, причем в его состав входила Энн Дэнберг (Anne Danberg) – будущая жена Чартерса и сподвижница во всей его деятельности. Еще через пять лет Самюэль входил в состав другой группы Ван Ронка – Ragtime Jug Stompers. Он был участником Ньюпортских фестивалей, куда привлекал своих героев – старых блюзменов, записывавшихся еще в двадцатые. Самюэль активно продвигал блюзы на Британских островах, когда, вместе с Алексисом Корнером (Alexis Korner), организовывал лондонские выступления, а затем и английские издания черных блюзменов. Чартерс тесно сотрудничал с Натом Джозефом (Nathan Joseph) и его лейблом Transatlantic, так что его деятельность простирается далеко за пределы Америки. С тех пор он написал множество книг, статей, очерков, и его слово всегда пользуется авторитетом... Не будет преувеличением сказать о Чартерсе, что он один из наиболее крупных исследователей кантри-блюза. Трудно вообразить, чтобы что-то могло происходить в мире блюза или фолка и каким-то образом прошло мимо Чартерса... О встрече с ним можно было только мечтать: ведь он ценен не только как исследователь, но и

как очевидец того, о чем я пытаюсь писать... И вот – он на проводе! Не в далекой Америке, а здесь, в близкой к нам Швеции...

Самюэль не удивился, что о нем знают в России, к которой у него и его жены особенный интерес: изучая поэзию Владимира Маяковского, они были в СССР и даже виделись с Лили Брик...¹⁸

Встретиться и ответить на мои вопросы он согласился сразу же, но предложил дожждаться, пока вернется из Америки Иззи Янг, который на пару недель ездил на какой-то фестиваль... «Он вам нужен больше, чем я, потому что Иззи – главный специалист по фолксингерам с Гринвич Вилледж», – произнес в трубку Самюэль.

Вот как! Оказалось, что и Иззи Янг живет в Стокгольме! И у него здесь есть Фольклорный центр, где мы и договорились встретиться недели через две...

В пятидесятые и шестидесятые Иззи Янг находился в центре всего, что происходило в Гринвич Вилледж, более того, до известной степени он и был этим центром, так как в феврале 1957 года открыл на McDougal Street Фольклорный центр. Это был своеобразный магазин-салон, в котором продавались пластинки, книги, ноты и куда приходили все фолксингеры Нью-Йорка и окрестностей. Адрес Фольклорного центра был почтовым ящиком всех тех, кто приезжал в Нью-Йорк и не имел постоянного адреса. Кажется, ни один герой американского Фолк-Возрождения не миновал Иззи Янга. Высокий, худощавый, в очках, Иззи представлял собой интеллектуала, готового оказать помощь всякому, кого интересовал американский фольклор, а особенно он поддерживал стремления молодых музыкантов. Так в его орбите оказался Дэйв Ван Ронк, Фред Нил (Fred Neil), а затем и Боб Дилан, который именно в Фольклорном центре дал свой первый концерт в Нью-Йорке... Вот отрывок из дилановских «Хроник»:

«...я начал околачиваться в “Фольклорном центре” – цитадели американской народной музыки. Центр тоже располагался на МакДугал-стрит, между Бликер и 3-й. В маленькую лавку нужно было подняться по лестнице, внутри царил изящество старины. Будто древняя часовня, будто институт в обувной коробке. “Фольклорный центр” торговал всем и извещал обо всем, что имело отношение к народной музыке. В широком окне были выставлены инструменты и пластинки.

Однажды днем я поднялся по лестнице и зашел внутрь. Осмотрелся и познакомился с хозяином – Иззи Янгом. Молодой фольклорный энтузиаст

старой школы, очень язвительный, в тяжелых роговых очках, он говорил на густом бруклинском диалекте, носил шерстяные брюки на тонком ремешке, рабочие башмаки, а галстук у него небрежно съезжал вбок. Голос его напоминал бульдозер, и как бы Иззи ни говорил, для крохотной комнаты выходило чересчур громко. Иззи постоянно бывал чем-то расстроен. Неряшливо добродушный человек, на самом деле – романтик. Для него народная музыка блистала, будто гора золота. Для меня – тоже. В “Центре” пересекались все дорожки фолка, какую ни назови, и там время от времени можно было увидеть настоящих упертых фолксингеров. Некоторым сюда приходила почта.

Янг иногда организовывал концерты неподдельных артистов фолка и блюза. Привозил их из других городов, и они играли в Ратуше или в каком-нибудь университете. В разное время я видел, как в центре появлялись Клэрэнс Эшли, Гас Кэннон, Мэнс Липском, Том Пэйли, Эрик Дарлинг. К тому же, там продавалась масса эзотерических фолковых пластинок, и все их мне хотелось послушать. Целые фолианты вымерших песен – матросских, Гражданской войны, ковбойских, погребальных, церковных, профсоюзных, песен против расизма. Древние тома народных сказок, дневники “уоббли” – членов организации “Индустриальные рабочие мира”, пропагандистские памфлеты касательно всего – от прав женщин до опасностей пьянства. Один был написан Даниэлем Дэфо, английским писателем, автором “Молль Флендерс”. Продавались и кое-какие инструменты – цимбалы, пятиструнные банджо, казу, свистульки, акустические гитары, мандолины. Если вас интересовало, что такое фолк-музыка, тут было самое место получать представление.

У Иззи была задняя комната, где стояла пузатая дровяная печь, криво висели картины и толпились хлипкие стулья. Портреты старых патриотов и героев на стенах, керамика с узорами, напоминающими ручные стежки, черные лакированные канделябры... Множество всяких ремесленных изделий. Вся комнатка была набита американскими народными пластинками, и в ней стоял фонограф. Иззи разрешал мне тут сидеть и слушать сколько влезет. Я даже перебирал допотопные валики с записями. Безумно усложненный современный мир мало меня привлекал. В нем не было значимости, не было веса. Он меня не соблазнял. Для меня свинговало, имело значение и было актуальным другое: крушение “Титаника”, Галвестонский потоп, Джон Генри, “вгоняющий сталь”, Джон Харди, застреливший человека на Западновиргинской линии. Все это оставалось современным, игралось открыто и публично. Над этими новостями я задумывался, за ними следил и охотился.

Что касается слежки и охоты, Иззи еще и вел дневник. Некая амбарная книга постоянно лежала открытой у него на столе. Он

расспрашивал меня: где я вырос, как заинтересовался фолк-музыкой, где ее для себя открыл – всякое такое. А после этого писал обо мне в своем дневнике. Ума не приложу, зачем. Вопросы его меня раздражали, но сам он мне нравился, потому что был со мною любезен, и я старался держаться тактично и приветливо. С посторонними я разговаривал очень осторожно, но Иззи был нормальный, поэтому я отвечал ему как есть.

Он расспрашивал о моей семье. Я рассказал о бабушке с материнской стороны – она жила с нами. Ее наполняли благородство и доброта, а однажды она сказала мне, что счастье не валяется на дороге. Счастье и есть дорога. А еще учила меня быть добрым, потому что все, с кем я встречу в жизни, ведут жестокий бой.

Я даже не представлял себе, какие бои ведет Иззи. Внутренние, внешние – кто знает? Янга заботили социальная несправедливость, голод, бездомность, и своей озабоченности он ни от кого не скрывал. Его героями были Авраам Линкольн (Abraham Lincoln) и Фредерик Дуглас (Frederick Douglas).¹⁹ “Моби Дик”, абсолютная рыбацкая байка, была его любимой сказкой. Янга постоянно осаждали сборщики платежей, заваливали предписания домовладельца. За ним все время гонялись кредиторы, но все это, похоже, его не смущало. Устойчивости к невзгодам ему было не занимать, он даже сражался с городской администрацией, чтобы фолк-музыку разрешили играть в парке Вашингтон-сквер. Все стояли за него.

Он вытаскивал мне пластинки. Дал мне запись the Country Gentlemen и велел послушать “Girl Behind the Bar”. Поставил мне “White House Blues” Чарли Пула и сказал, что мне это подойдет идеально, а также обратил мое внимание, что это – та самая версия, которую исполняют the Ramblers. И еще завел мне песню Биг Билла Брунзи “Somebody’s Got to Go”, которая тоже мне подходила. Мне нравилось тусоваться у Иззи. Огонь в печи потрескивал всегда...»²⁰

Но Иззи Янг не просто благодетель любителей фолка и музыкантов, он вдумчивый, скрупулезный исследователь... не столько фольклора, сколько самих музыкантов. Он фиксирует всё, что происходит или происходило, о чём написано или сказано, систематизирует и хранит в своих бесчисленных папках. Иззи Янг не пишет книг, не публикует научные труды, не раздает комментарии или характеристики. Он не поет, не играет и не пляшет, с тех пор как в юности входил в American Square Dance Group. Он не стремится быть на виду, не тянется и не тянулся к наградам или богатству, не заискивал ни перед кем... Он только слушал, читал, наблюдал, а затем всё записывал в блокнот, чтобы по прошествии многих лет, когда о том или ином событии все забывали, напомнить, что и как было на

самом деле... Он – наблюдающий за тем, что происходит в мире американского фолка, созерцатель процессов, носитель памяти о событиях, больших и малых, но одинаково значимых, так как всё однажды случившееся в мире – для него важно... Из-за этого Иззи Янга уважают и даже побаиваются. Ведь дотошный Иззи никому не даст ввести нас в заблуждение: в этом случае он сразу же получит от Иззи пинок, который подорвет репутацию. Мнением Иззи дорожат. И даже самые знаменитые фолк-музыканты почли бы за честь, если бы о них положительно отозвался создатель Фольклорного центра на улице МакДугал. Но Иззи Янг редко кого-то хвалит. Чаще – ругает. Он чуть ли не единственный, к чьему мнению прислушивается (и кого побаивается) Боб Дилан... Иззи отовсюду присылают свои книги, чтобы только он поставил их на свою полку: уже это – большая честь для всякого исследователя фолка. Оттого все стены Фольклорного центра, теперь уже в Стокгольме, занимают стеллажи с книгами... Это уникальная библиотека, которой, быть может, нет ни у кого в целом мире. А если учесть, что здесь еще находятся толстые папки, в которых собрано все, что когда-то писалось или говорилось о том или ином музыканте или самим этим музыкантом, – то можно догадаться, каков масштаб деятельности такого исследователя... И это несмотря на то что у самого Иззи пока нет ни одной книги... Завидное спокойствие! Необыкновенное благородство! Иной бы на такой информации и с такой биографией сделал бы капиталы, но нет – Иззи ничего этого не нужно... Он покинул Америку, обосновался в тихой Швеции, открыл здесь новый центр своего имени и пребывает в привычной роли, только не в Гринвич Вилледж, а в Стокгольме...

Итак, Самюэль Чартерс и Иззи Янг! Разве не удача – встреча с такими персонами?!

Трудность состояла в том, что разговаривать пришлось с двумя сразу, к тому же у моих собеседников был неподдельный интерес к России, а значит, предстояли встречные вопросы... Впрочем, к ответам на «вопросы о России» мы всегда готовы... В течение первого часа нашей встречи присутствовала еще и жена Самюэля Чартерса – Энн, некогда участница одной из первых скиффл-групп, а ныне преподавательница Стокгольмского университета, писатель, музыковед, ученый, автор книг о Джеке Керуаке (Jack Kerouac), Маяковском и других...

9-10 августа 2005 года, Стокгольм,
фольклорный центр Иззи Янга.

Мой первый вопрос собеседникам: видели ли они Хьюди Ледбеттера? И если да, то каков он был в жизни?

Самюэль Чартерс взял инициативу и признался, что никогда не видел Ледбелли, но вот сидящий напротив Иззи хорошо знал его, был на его последнем концерте, так что пусть отвечает.

– Весьма приятный человек, – сказал Иззи, – всегда элегантно одет, а особенно красивыми были его ботинки... К тому моменту, когда мы повстречались, он жил в Нью-Йорке уже долгое время. В крайне бедной квартире на 12th East Side Street. Я приходил туда пять или шесть раз... Он пел песни и рассказывал разные истории... Мы познакомились через коммунистов. Я иногда посещал Square Dances, популярные в Америке танцы, куда вход стоил 25 центов... Там часто бывали Джош Уайт, Пит Сигер... Мне было тогда лет пятнадцать или шестнадцать, и с этими людьми я узнавал новый мир. Ведь в то время я мог слушать только популярную музыку по радио. Слушал в основном «Топ Тен». (*Десятка наиболее популярных исполнителей – В.П.*) ...А ты слушал по радио «Топ Тен»? – обратился Иззи к Самюэлю Чартерсу, на что тот лишь многозначительно усмехнулся, с тем смыслом, что подобное не слушал, так как более разборчив. – А вот я слушал и каждый раз фиксировал «десятку» в своей записной книжке: один, два, три... Мне было пятнадцать, когда я повстречал Ледбелли. Это сейчас я старый: мне семьдесят семь!.. Я прожил в Нью-Йорке всю свою жизнь. В Бруклине, в Бронксе...

– Вы видели, как он пел? – торопил я Иззи, чтобы он не уходил в сторону и сказал хоть что-нибудь, что не было бы известно из книг.

– О да! Итак, я познакомился с ним, и он, конечно, мне понравился. А любимой моей песней стала «Goodnight, Irene»... На своем последнем концерте он был одет по-вечернему.

– Это было в Нью-Йорке, в сентябре 1949 года, он спел две песни, к тому же сидя... – быстро произнес я, и собеседники оценили мою попытку «поднять планку» разговора.

– Да, припоминаю, он пел сидя, в New York Times Hall... К тому времени он уже долго болел, – сказал Иззи Янг.

– Была ли с ним Марта Промис (Martha Promise)? – не давал я опомниться Иззи.²¹

– О да! Она всегда была рядом с ним... Последний номер этого концерта... Помню, Хьюди присел и начал играть на аккордеоне нечто, чего я еще не слышал, – мелодию, подслушанную им в Новом Орлеане через окно, у какой-то маленькой девочки, когда та играла на пианино... Звучание было таким, словно десятилетняя девочка играет классическое произведение. Очень красиво... Это главное, что я запомнил о том концерте. Потом об этом долго говорили.

– Но он же записал несколько вещей на аккордеоне, – добавил со знанием дела Чартерс...

– Знаю, но тогда я впервые видел его играющим на аккордеоне, – объяснил Иззи, обращаясь уже не ко мне, а к Самюэлю, после чего началось то, чего я поначалу опасался: разговор между моими собеседниками. Речь зашла о прозвище «Ледбелли» и откуда оно взялось. Инициативу вновь взял Чартерс:

– «Lead Belly» это сочетание слов «свинец» и «живот», то есть «Свинцовый Живот». Говорили, что его прозвали так, потому что Хьюди был настолько ленив, что не желал даже наклониться. Когда-то была опубликована моя статья в одном английском журнале, и потом было много споров: это одно слово или два.

Все рассмеялись, а Самюэль вспомнил Фредерика Рэмси.

– Когда Рэмси проводил свои исследования в Луизиане в 1953 году, то подвозил чернокожих хитчхайкеров. (*Hitch-hiker* – путешествующий на попутках – В.П.) Они сидели в тюрьме «Ангола» вместе с Хьюди, и Фред спросил, знают ли они Ледбелли. «Да, знаем! А что с ним? Он только и мог, что петь. Был самым ленивым из всех, кто когда-либо там сидел. Мы прозвали его “Ледбелли”, потому что он никогда не нагибался!»

Все вновь засмеялись, а я возразил, сказав, что Ледбелли был трудолюбив, прозвище своё странное получил еще до «Анголы», в тexasской тюрьме, что он был лучшим работником в лучшей трудовой бригаде, так называемой chain gang, в самом передовом лагере Техаса. Но мои «всезнающие» собеседники были убеждены в обратном.

– Вы это, наверное, вычитали из книги Ломакса (John Lomax)... О том, что Ледбелли в одиночку мог убрать хлопковое поле... – сказал Иззи, и Самюэль его поддержал:

– Ледбелли однажды заявил: «Я мог собрать тысячу фунтов хлопка в день!» (*1 фунт = 454 г, или 0,45 кг – В.П.*) И в книге о Ледбелли, Джон Ломакс написал, что ни один из ныне живущих или мертвых никогда бы не собрал тысячу фунтов хлопка за день.

О трудолюбии Ледбелли я знал лишь от его биографов, которые, в свою очередь, почерпнули знания о Хьюди у Джона Ломакса. Ну а Ломакс-старший всё знал «из первых рук», то есть от самого Ледбелли, который не стеснялся говорить то, чего от него ждут...

– Ледбелли, по-вашему, был чересчур хвастлив? – спросил я собеседников. Самюэль рассмеялся:

– Ха! То же касается и песен из его репертуара. Например, «Rock Island Line» была записана в исполнении другого заключенного в другой тюрьме, и Ледбелли разучивал её уже по той записи. А «Goodnight, Irene» – старая песня, известная еще с восьмидесятых годов позапрошлого века. Сам Ледбелли ничего не написал!..

– Боб Дилан владеет копирайтом на пару его фолк-песен, – добавил Иззи Янг.

– Боб Дилан обладает копирайтом на все фолк-песни, которые он исполняет, – уточнил Самюэль, и они с Иззи уже было вновь пустились в диалог, теперь о копирайтах, но я их удержал.

– Но все-таки... Он был могучим! – попытался я защитить бедного Хьюди, и Самюэль Чартерс, видя, сколь я обескуражен авторитетными нападками на Ледбелли, «остудил» ситуацию еще и критикой Ломакса-старшего.

– Известно, что Ледбелли снялся в кино в 1936-1937 годах, вместе с Джоном Ломаксом... Помните? Как он сидел в тюрьме, а Джон его нашел... Это чрезвычайно интересный фильм, потому что содержит также и репетиционные кадры. И мы видим Джона Ломакса, как он поучает Ледбелли, а тот только повторяет: «**Да, босс. Да, босс. Да, босс...**» Так что не будем лукавить, будто Джон Ломакс принимал чернокожих за равных себе, – ведь у нас есть этот фильм!²²

Пока Самюэль «разоблачал» Ломакса-старшего, Иззи извлек из папки фотографию Ледбелли, где тот запечатлен таким великаном и силачом, восседающим на горе из бочек и мешков.²³

– Эта фотография не реалистична, – серьезно произнес Иззи, передавая мне фотоснимок. – Она, конечно, настоящая, но таким я его никогда не видел. Никогда. Никогда.

Иззи говорил громко, на том самом «густом бруклинском диалекте», о котором упомянул Боб Дилан, и в это же самое время Самюэль продолжал рассказывать о фильме:

– ...Вы должны раздобыть этот фильм... Помню, в программе новостей горячо обсуждались два момента. Во-первых, фрагмент, где Ледбелли, стоя перед Ломаксом, повторяет: *«Да, босс. Да. Я буду вести себя хорошо. Я никому не причиню зла. Я буду послушным. Да, босс...»* Во-вторых, факт, что Ледбелли был убийцей. И поначалу Мо Эшу не удавалось продавать его пластинки, потому что критики повторяли: «Как можно продавать детские песни – это был его первый альбом – в исполнении убийцы?» Прошло некоторое время, прежде чем все смогли как-то успокоиться... Алан и Джон тоже признавались, что боялись его...

– Да, у них с Ледбелли был ужасный контракт, по которому Джон присваивал половину дохода Ледбелли, – включился в тему Иззи; а я «подсыпал перца» фольклористам, сказав, что в Нью-Йорке Ломаксы водили Хьюди по вечеринкам, по своим друзьям, а потом организовывали многочисленные выступления в летних лагерях...

– ...В коммунистических лагерях! В коммунистических!.. – прервал меня Иззи Янг.

– ...Ледбелли это не нравилось. Он не любил выступать подобным образом, когда становился чем-то вроде дрессированного медведя. Так? – спросил я, надеясь, наконец, найти согласие.

– Нет-нет! Это не так, – решительно ответил Иззи.

– Это сложно, потому что... – Самюэль Чартерс замялся.

– ...Потому что Ледбелли мог получить работу только благодаря коммунистической партии, – ответил за Самюэля Иззи Янг.

– Да. Это так, – подтвердил Чартерс.

– Может быть, он хотел петь для своего, черного, народа? – предположил я.

– Им было все равно: посещали они партийный митинг или конгресс – он получал по десять, двадцать или по пять долларов, – сказал Иззи....

– Вы читали одну хорошую биографию, написанную Джоном Ломаксом? – обратился ко мне Чартерс. – В ней изложена вся история

Ледбелли. В книге говорится о каждом их контракте, обо всем... Замечательная книга!..

Пока Самюэль говорил, Иззи Янг достал с полки знаменитую книгу Джона Ломакса «Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly», так что Чартерс рассказывал о книге, которую я уже держал в руках...

– ...Эта история связана с политикой и эксплуатацией. Мы видим имена Джона и Алана в качестве авторов под песнями, которые исполнял Ледбелли. За это Хьюди ужасно на них сердился. Вы обо всем этом можете прочитать в этой книге... Но в их совместных турах Алан тоже пел. Было так: сначала отец выступал с речью, потом Алан пел песни, которые разучил в тюрьме, и только затем пел Ледбелли. После концерта по кругу «пускали» шляпу, и все деньги «из шляпы» доставались Хьюди! То есть он зарабатывал, в то время как Ломаксы не брали ничего. А ведь это были времена Депрессии... Они считали, что поступают справедливо с Хьюди, поскольку тот забирал себе деньги, собранные в шляпу. А Ломаксы, конечно, имели доход от песен, но это были ничтожные деньги, так как негритянские песни в исполнении Ледбелли не продавались. На всё в черной музыке имеется копирайт... За свой копирайт на песни Ломаксы получали, вероятнее всего, наличные от издателя, а не гонорары за использование песен. Единственное, что в черной музыке Америки имело стоимость во все времена, – это копирайт. И вокруг него всегда кипели страсти. Копирайты на все выдающиеся песни черных принадлежат белым! На все!.. Но Ломаксы были не совсем прозорливы. Они подписывали песни своими именами: «Ледбелли», «Алан Ломакс», «Джон Ломакс». Но... Ральф Пир (Ralph Peer), который записывал Фурри Льюиса и других, создал «Southern Music Publishing Company», и это издательство брало половину денег, без упоминания его имени.²⁴ Это все чрезвычайно сложно. И нет правды ни в чем, что этого касается. Только черное и белое...

– Эту книгу трудно достать? – обратился я к Иззи, который уже забирал у меня труд Ломакса, чтобы вернуть на полку.

– Невозможно, – честно ответил он. – Последний раз я видел её за сто долларов, пять... или даже десять лет назад...²⁵

– Я вам расскажу что-то весьма смешное обо всем этом... – продолжил рассказ о правах и копирайтах Самюэль Чартерс. – В свое время фольклорист Лоренс Геллет (Lawrence Gellert, 1898-1979) опубликовал книгу «Negro Songs of Protest». (*Негритянские песни*

протеста – В.П.) Он проводил «полевые» записи песен черных в двадцатых и тридцатых годах в Северной и Южной Каролинах и в Джорджии. Якобы он пользовался особым доверием черной общины, обещая, что имена исполнителей песен протеста останутся в тайне. Начиная с тридцатых годов через своего брата, Хуго (Hugo Gellert), который участвовал в издании социалистического журнала «New Masses», Лоренс публиковал песни протеста, привлекая к ним всеобщее внимание. Затем, в сотрудничестве с композитором Эли Сигмейстер (Elie Siegmeister), Лоренс собрал песни в книгу «Negro Songs Of Protest».²⁶ Это крайне редкое издание. И конечно, вышла книга от имени Музыкальной лиги коммунистической партии, хотя говорилось просто: «Музыкальная лига». Так вот, все эти «песни протеста», с претензией на черный стиль, были написаны коммунистами! У нас есть один экземпляр, который принадлежал библиотеке Элеоноры Рузвельт (Eleonora Roosevelt), жены президента.

Пока Чартерс рассказывал о чёрных «песнях протеста», написанных коммунистами, Иззи Янг вынул из папки несколько рисунков на тему взаимоотношений Ледбелли и Ломаксов:

– Вот, полюбуйтесь этими сатирическими картинками из музыкального журнала... У Ледбелли была своя радиопередача, на нью-йоркской радиостанции WNYC, называлась, кажется, «Folksongs Of America». Не знаю, можно ли теперь достать записи этих передач. Возможно, что-то и записывалось... Я бывал на этом радио с одной группой, где все были членами компартии, кроме меня, – American Square Dance Group. Наша программа обычно транслировалась до программы Хьюди, так что я встречал его раз двадцать или тридцать.

Пока я рассматривал сатирические картинки, похожие на комиксы, Самюэль Чартерс продолжал развивать тему взаимоотношений белых и черных.

– Поймите, ни один из нас – ни Иззи, ни я, ни кто-либо другой из белых американцев – на самом деле не сможет проникнуть в душу черного человека. Боль и обида сидят в них глубоко. И они испытывают её много сотен лет... И что для меня было важным – для меня, отдавшего шестьдесят лет музыке черных, – так это их гнев, тот момент, когда они в конце концов рассердились. В прежние времена они играли всё еще красиво, ещё делали вид, что если будут послушными, то белые смогут их принять... Но в середине шестидесятых они сказали: «Пошло все к черту! Вы, негодяи, никогда

нас не примите! Теперь мы будем плохими!» Понимаете? Для меня это был примечательный момент. Большинство считало совсем наоборот, а я был очень рад этой перемене...

– Когда Ледбелли умер, – перехватил тему Иззи, – Алан Ломакс организовал концерт в память о нем. В марте или в феврале 1950 года. Точно не помню. Все там были. Вуди Гатри играл с Томом Пэйли... Юби Блэйк (Eubie Blake) был, Лайонел Хэмптон (Lionel Hampton) и... (*Иззи почему-то громко засмеялся*)... еще, вероятно, около двадцати других известных имен. Так вот, было нечто, чего я никак не мог понять: как Ледбелли умудрялся сближаться с такими разными музыкантами: фолковыми, блюзовыми, джазовыми?

– Да, – согласился Чартерс, – он был всюду и со всеми... Он играл и с джаз-бэндом Банка Джонсона (Bunk Johnson) в 1947 году...²⁷

– И Мо Эш, конечно, выполнял крайне важную роль, – добавил Иззи, и Чартерс тотчас «перешел» на разговор о создателе Folkways.

– Мо Эш был, как у вас в России говорят, «меньшевиком». А его партнерша, Мэриан Дистлер (Marian Distler), троцкистской. Фактически она была владельцем Folkways после банкротства компании. Между ними шла бесконечная борьба: Мэриан считала, что во всем нужны революционные методы, а «меньшевик» Мо поступал так, как и должен поступать сын очень глубокого еврейского писателя Шолема Эша (Sholem Asch)... Дистлер была несчастна в личных отношениях с Мо и покончила с собой в 1964 году.

Сказав это, Самюэль с грустью вздохнул: он поддерживал с Дистлер добрые отношения.

– Но все-таки каково было значение Ледбелли? – старался я перевести разговор о Хьюди в завершающую стадию. Самюэль предоставил возможность отвечать Иззи, но тот ушел от ответа, сказав, что никогда особенно не анализировал эту тему.

– Ну все-таки? – настаивал Чартерс, и было видно, что ему небезынтересно, что скажет Иззи.

– Понимаете, это было ново для меня. И мне нравилось. В то же время были блюзмены – и они мне тоже нравились... Во многом благодаря коммунистам эти блюзмены играли на севере, в основном для левых евреев...

Видя, что Иззи Янг не решается на обобщения, Самюэль вновь перехватил инициативу:

– Да, это так... Большинство из нас, приблизительно в середине сороковых, с появлением Ледбелли попытались проникнуть в мир черных. В то время наши миры были так далеки. Мы ничего не знали друг о друге... И каждая из этих попыток убеждала нас, что это мир людей таких же, как и мы. Ледбелли стал мостом между нашими мирами... Для нас, любивших блюз, он не был блюзменом... И рабочие песни он большей частью перенял из репертуара других заключенных... Но он был вполне профессиональным фолксингером! Он хотел им быть! Ломаксы поняли, что музыка Ледбелли с самого начала была посредине: она не была ни черной, ни белой. То есть она была достаточно белой, чтобы исполнять такие песни, как «Pick a Bale of Cotton» и другие, которые не являются уж совсем черными. Скорее белыми. И «Goodnight, Irene» – вовсе не черная! Ледбелли учился разговаривать и обращаться в манере, которую такие, как я и Иззи, могли бы легко понимать. В то время как другие, например Сэм Лайтнин Хопкинс, всегда были сердитыми. А кто-то, например Фурри Льюис, не понимал вообще, что делают белые. Он только говорил всегда «*да*». А другой великий музыкант, из Мемфиса, Гас Кэннон, всегда обращался ко мне «*white folk*» (белые люди – В.П.), чтобы я не подумал, будто он претендует хоть на какое-то сближение со мной. Между нами была такая пропасть!.. В Северной Каролине, в Эшвиле, проводился известный фолк-фестиваль, хозяином которого был белый банджоист Баском Ламар Лансфорд. Он пел черные песни и много записывался для Folkways. На одном из таких фестивалей появился Пит Сигер с группой: «Здравствуйте! Мы из Нью-Йорка!» Баском Ламар спросил их: «Вы евреи?» – «Нет», – ответил Пит. «Коммунисты?» – «Нет». – «Ну тогда о`кей, можете петь»...²⁸

Когда слово «еврей» прозвучало уже в десятый раз, я понял, что здесь без «еврейской темы» не обойтись, и задал вопрос об антисемитизме в США.

– Я еврей, но никогда ничего особенного не ощущал по отношению к себе, – решительно произнес Иззи Янг.

– Иззи жил в Нью-Йорке, – с явным возражением сказал Самюэль Чартерс. – Моя жена, Энн, – еврейка. У её отца был небольшой бизнес в Лос-Анджелесе, и всю жизнь он терпел выпады в свой адрес. Когда я рос, антисемитизм был в Америке повсюду. В определенных местах евреи просто не могли жить...

– Нью-йоркское Фолк-Возрождение – это главным образом дело рук евреев. На девяносто пять процентов! – подчеркнул создатель фолк-центра на улице МакДугал, а я, в поддержку его тезиса, начал перечислять:

– Мозес Эш – еврей. Соломоны из Vanguard Records – тоже...

– Да, – прервал меня Самюэль. – Я был в течение многих лет их продюсером. Они – родные братья – Мэйнард и Сеймур... А в Prestige Records был Роберт Вейнсток (Robert Weinstock), тоже еврей. А в Elektra – Джек Хольцман. И у каждого была своя еврейская программа: все они выпускали пластинки для еврейского рынка... Однажды, уже в 1983 году, Мо сказал мне (*Самюэль перешел на низкий хриплый голос, чтобы походить на Мо Эша*): «Вот пластинка, которую ты должен послушать!» Это были записи старика, у которого уже не было голоса. Но он был единственным выжившим узником одного из лагерей смерти, который помнил песни. В музыкальном аспекте это была не самая важная пластинка, но для Мозеса Эша издание на его лейбле песен в исполнении этого еврея стало большим событием...

– А «Самюэль» – это ведь еврейское имя? У вас тоже еврейские корни? – спросил я Чартерса.

– Нет. У меня шотландское происхождение. А вот мать моей жены Энн происходит из Польши, а отец – из Днепропетровска. В 1905 году, после погрома, её бабушка очутилась в Америке.

– И мои родители приехали из Польши. Отец прибыл в Америку тоже в 1905 году. Многие тогда приехали... – сказал Иззи Янг.

– После того как русские проиграли войну с японцами, – уточнил Самюэль Чартерс.

Оставив «еврейскую тему», я вернулся к своим героям и спросил, можно ли считать Вуди Гатри, Пита Сигера, Almanac Singers и Weavers наследниками Ледбелли? Самюэль тотчас возразил.

– Нет. Просто все они жили в одно время... Ледбелли взошел на сцену, которую уже подготовили для него. Он не был первым. А что произошло в тридцатых? Рабочие тогда организовали Congress of Industrial Organizations (CIO)... Есть отличный фильм о жизни Вуди Гатри «Bound for Glory». Невероятный! Его снял Хескел Векслер (Haskell Wexler). Фильм переносит нас в тридцатые и в точности отображает, как Вуди боролся за объединение рабочих. Боролся, чтобы им помочь. Улицы были в крови, солдаты убивали людей. Это

было сражение за профсоюзы. В фильме можно увидеть, как Вуди куда-то приходит, поёт одну из профсоюзных песен, но его гитару ломают, а самого избивают... Такое случалось много раз... Но произошли огромные перемены. Борьба за права была поначалу сутью движения рабочих, а потом стала чем-то популярным. И сразу же кто-то нашел способ на этом заработать.

Я спросил у Чартерса, видел ли он Вуди Гатри. Самюэль ответил, что не видел, поскольку жил сначала в Калифорнии, потом в Новом Орлеане, а вот Иззи сказал, что встречал Вуди.

– Да, такой небольшой, худощавый...

Мне показалось, что собеседники неохотно говорят о Вуди. Пытаясь «вытянуть» из них хоть что-то, я сослался на «Хроники» Боба Дилана, где тот пишет о влиянии на него Вуди Гатри... В ответ Самюэль и Иззи громко рассмеялись. Они явно испытывали облегчение, оттого что тема перешла от Вуди, о котором им нечего было сказать, к Бобу Дилану, о котором они говорили охотно.

– Дилан приехал в Нью-Йорк зарабатывать, делать карьеру, становиться преуспевающим, – сказал Чартерс. – Он был крайне амбициозным... Иззи разговаривал с Тони Гловером (Tony Glover), с которым Боб играл в Миннесоте, еще до отъезда в Нью-Йорк...

– Все это будет в новом фильме. Он пока не вышел, но выйдет в октябре...²⁹ Тони – старый друг Дилана... – сказал Иззи.

– И всех нас... – с ревностью добавил Чартерс.

– Когда Боб Дилан говорит, что встречался в Техасе с Мэнсом Липскомом и учился у него, – продолжил Иззи, – то на самом деле эти «встречи» с Липскомом и с другими происходили «по пластинкам» всех этих музыкантов, которые Дилан слушал у Тони Гловера... Тони говорит: «Когда я знал Боба Дилана, он пел рокабилли, рок-н-ролл и песни Элвиса Пресли (Elvis Presley)». Ну а потом он прибыл в Нью-Йорк...

– ...И начал петь песни Ледбелли, Пита Сигера, которых никогда прежде не слышал, – завершил фразу Самюэль Чартерс, а Иззи Янг протянул мне несколько листков с текстом.

– Вот первое интервью Боба Дилана. Оно было сделано в сентябре-октябре 1961 года. Читаем: «...Я не знал термина “фолк-музыка” до приезда в Нью-Йорк... Я никогда не видел банджо, никогда не видел гитары...» Есть там и о том, как он повстречался с известными музыкантами, – так он сочинял о себе истории! Сравним

теперь с апрелем-мартом 1962 года: «Я никогда не учился песням у Рэмблин Джека Эллиота» или «Пластинка Каролин Хестер (Carolyn Hester) была записана за три месяца до моей, а моя выходит – раньше...» – вот это уже был настоящий Боб Дилан!³⁰

Иззи был явно доволен тем, что в очередной раз «прищучил» Дилана. А тот в своих «Хрониках» задавался вопросом: «Ума не приложу, зачем это Иззи всё расспрашивает, а потом записывает в свою амбарную книгу?» А затем чтобы вот так, спустя сорок пять лет, в разговоре с кем-то подловить «искажающего правду»...

Чартерс тоже не отставал.

– Я расскажу забавный случай, связанный с Диланом. Как-то ночью, накануне его выступления в средней школе, я встретил его в Folk City. И всю ночь мы там провели в размышлениях: о чем же Боб расскажет школьникам? И знаете, что мы решили к утру? Он конечно же расскажет им о... Роберте Джонсоне!.. *(Смеется.)* С Бобом Диланом было нелегко уживаться. Он был слишком амбициозен.³¹

Слово вновь взял Иззи Янг, чтобы продолжить о Дилане.

– Мое самое первое интервью относится к 1961 году, хотя я вел свою деятельность уже много лет. И я спрашиваю себя: почему же я никогда не взял интервью у Реверенда Гэрри Дэвиса или у Ледбелли? Потому что когда я встречал этих черных музыкантов, то не чувствовал, что должен написать о них. А Боб Дилан был первой действительно новой для меня фигурой в фолк-музыке. Это невозможно объяснить...

– Вы поддерживаете отношения с Диланом? – спросил я Иззи.

– О да! Особенно с его офисом... *(В голосе Иззи сквозит ирония.)* Он всё еще выступает, очень занят... Он очень занят... *(Опять ирония!)* Я сказал ему, что пора остановиться. Он уже не получает удовольствия от игры. Ему не нравится публичность. У него нет контактов с другими музыкантами... А вы, наверное, думаете, что Боб Дилан – это революция?

– Я так не думаю, но так получается... И я вообще не хочу о нем писать... – признался я, и этому невероятно обрадовались Иззи и Самюэль: они даже заплодировали!

– Отлично! Мы уже так устали от Боба Дилана! – сказал Чартерс.

– Но тем не менее, – возразил я, – чего ни коснись – всюду Дилан, Дилан, Дилан...

Чартерс немного сжалился над Бобби.

– Он изменил всё. Мы все знали его, и он был частью нашего мира... После выхода его первой пластинки мы не думали, что будет вторая... А когда появилась вторая, то уже ничто не было прежним... Каждый молодой музыкант слушал его второй альбом...³²

– Да, – согласился Иззи. – Когда вышла первая пластинка, то все подумали, что ему пора остановиться.

– Она продавалась плохо... – уточнил Самюэль. – А потом вышла вторая... Он начал сочинять, и это было для нас ново...

– Вы знаете, что Дилан в своё время был в Лондоне, где посещал кафе Troubadour и многое почерпнул от Мартина Карти (Martin Carthy)? – поделился я своими знаниями.³³

– Да. Он многое взял у Мартина... – согласился Иззи.

– Это совершенная правда... – поддержал Чартерс и рассказал историю, как в составе Ragtime Jug Stompers Дэйва Ван Ронка они пели в Ньюпорте, на фолк-фестивале 1963 года:

– На большом заключительном концерте воскресным вечером мы выступали перед Одеттой (Odetta Holmes-Felious). А перед нами пела Джоан Баэз. У нее были тогда отношения с Бобом Диланом, и она позвала его к себе на сцену, чтобы петь вместе. А по регламенту они могли спеть только две песни... Так, когда мы вышли на сцену после них, зал гудел и выражал недовольство всё время, пока мы пытались петь: они хотели слушать только Боба Дилана и Джоан Баэз!.. Потом с джаг-бэндом Дэйва Ван Ронка у нас была первая большая работа в клубе Village Vanguard... Это был знаменитый клуб... Мы выступали там, но прямо перед нами сидели Джоан Баэз с Бобом Диланом и что-то там делали друг другу под столом... Из-за этого никто не обращал на нас внимания: публику занимала только эта пара...

– После выхода фильма «Don't Look Back» в 1967 году, – говорит Иззи, – я был единственным, кто говорил и писал, что Джоан Баэз ему больше была не нужна. Он и не смотрит в её сторону. Не зовет с собой на сцену... Он был не вполне честен с нею...

Чартерс в принципе согласился с Иззи Янгом, но, обращаясь ко мне, тут же пошел на попятную.

– Но без Дилана вы не сможете понять американскую рок-музыку: без того, что он сделал, персонифицировав свою песню. Это не была фолк-песня, а была песня Боба Дилана... Он был близок с нами, потому что Энн и я писали о Джеке Керуаке, Аллене Гинзберге

(Allen Ginsberg) и Грегори Корсо (Gregory Corso). И единственной персоной, о которой Дилан во время наших с ним бесед говорил с нотками зависти в голосе, был Корсо, большой поэт. И Дилан много проводил времени в путешествиях с Гинзбергом, и каждый раз, когда мы встречались с Алленом, он нам рассказывал, где они побывали...

Я обратил внимание Иззи Янга и Самюэля Чартерса на то, что они совсем ничего не сказали о Вуди Гатри, словно отмахнулись от него. Много говорили о Ледбелли, еще больше о Дилане, который сразу вызвал столько эмоций, но Вуди... Он оставил их безучастными... Почему?

– Что важно в Вуди... – начал было что-то говорить Чартерс, но почему-то остановился... – Понимаете, – продолжил он после паузы, – Вуди довольно сложная фигура. В Калифорнии он уже вёл свою радиопрограмму: крутил записи и пел сам... И когда приехал в Нью-Йорк, то за его плечами уже были годы деятельности... Он был тщеславным. Мо Эш вспоминал, что Вуди никогда не садился на стул в его офисе, а располагался на полу и так с ним разговаривал... Он написал множество песен, вполне хороших, просто великих. И люди связывают его с большой фолк-музыкой, но забывают, что «Dust Bowl Ballads» были в первую очередь записаны для RCA Victor, то есть для крупной коммерческой компании. И только когда они плохо продавались, договорился об издании их у Мо Эша... Вуди был крайне сложным. И все осложнялось его болезнью. Он становился непредсказуем... У него нарушалась координация, он мог уронить гитару, забывал тексты песен... Джек Эллиот и Пит Сигер были с ним в его последней поездке по штатам, они ехали вдвоем в одной машине... Вуди был труднопереносим, и в конце концов Сигер и Эллиот оставили его в палатке под деревом в калифорнийской долине. Не хотели его больше видеть... Потом Вуди написал Эллиоту письмо: «Дорогой Джек! Пошел ты на ...! Вуди Гатри».

Все рассмеялись, а Иззи признался, что до сих пор не слышал об этом эпизоде... Мне стало ясно, что о Вуди Гатри мои собеседники ничего определенного сказать не могут, и я спросил, кого же они считают наиболее выдающимся фолксингером эпохи? Самюэль, не долго думая, ответил:

– Когда вышла вторая пластинка Боба Дилана, то этой фигурой стал он... Я работал тогда в сфере звукозаписи и получал сотни пленок молодых исполнителей, желавших записаться. До выхода второго

альбома Дилана это были сплошь традиционные песни, а после... После все уже писали собственные песни, хотели звучать, как Боб Дилан... И надо было придумывать новый термин: их уже нельзя было называть «фолксингерами», а их песни «фолк-музыкой». Тогда стали говорить – «*singer-songwriters*», и это было правильнее, чем «исполнитель фолк-песни», потому что эти музыканты пели о себе.

– Значит, вы, Самюэль, считаете Боба Дилана самой выдающейся фигурой той эпохи? – спросил я прямо Чартерса, с некоторым удивлением, поскольку до сих пор он и Иззи Янг довольно критично высказывались о фолксингере.

– В одном из музыкальных журналов в Америке проходили масштабные опросы на тему: «что было наиболее важным в музыке?» и «какие перемены в музыке имели наибольшее значение?». Все музыканты и любители музыки участвовали в опросе – сотни тысяч людей. И они выбрали «Like A Rolling Stone» Боба Дилана. Он стал соединяющим мостом в музыке... Вы должны помнить, что роман «On The Road» Керуака вышел в 1957 году, а поэма «Howl» Аллена Гинзберга – в 1956. И молодое поколение уже предвкушало что-то новое... Но как можно было петь с высоты «On The Road» и «Howl»? А Дилан достиг обоих берегов. К тому же – в начале он был сильно политизирован. Так, он смог это все в себе соединить: фолк-музыку, новое сознание и политику...

– Так как же о нем не писать? – спросил я.

– Это и есть проблема, – произнес с улыбкой Иззи Янг. – Просто скажите обо всём этом – и двигайтесь дальше. Потому что о Дилане написано слишком много. Ведь происходило много чего другого... После несчастного случая с Диланом... (*Иззи всем видом показал, что сомневается, будто таковой имел место*) Я видел его в Вудстоке после катастрофы, и он был в неважном состоянии... Была ли авария?.. Есть разные версии. Говорят, что на мотоцикле не было ни царапины...

– Я не знаю... – сказал Самюэль Чартерс. – Но после этого происшествия он практически исчез... Став в один миг таким знаменитым, он вдруг оказался вне сцены. Мы его перестали видеть, он не ездил в туры. Он больше не был частью той сцены. А потом был Сан-Франциско, Beatles... Вы ведь помните, какую важную роль играли английские группы...

Пользуясь случаем, я спросил, как Самюэль и Иззи относятся к битлам, и Чартерс, в глазах которого вспыхнул огонек, сразу ответил:

– В свое время я был директором направления фолк-музыки для Prestige Records, офис которого располагался в Нью-Джерси. И я записывал всех фолк-музыкантов... Дилан постоянно приходил в студию... Лайтнин Хопкинс... да и все остальные. Помню, я ехал в машине в офис, включил радио и услышал: «*She loves you, yeah, yeah, yeah...*» И я остановил машину сразу, как только смог. Я понял: моя работа закончилась! Все то, что я делаю, вскоре умрет... А когда я начал продюсировать рок-н-рольные пластинки, Иззи много меня критиковал... Он написал, что «я распродаюсь».

Чартерс засмеялся, глядя с добрым укором на Иззи, от которого в свое время «получил», а тот с такой же доброй улыбкой отшутился... Я же вспомнил, что и Боб Дилан впервые услышал битлов по радио в своем автомобиле и понял, что происходит что-то крайне важное...

– Это правда, – уже серьезно сказал Иззи Янг, – мы тогда все так подумали...

– А мне рассказал о Beatles Мозес Эш, – заметил Чартерс. – Он впервые услышал их в Лондоне и сказал, что это нечто новое, что поглотит все остальное...

Иззи вспомнил, как известный американский критик Роберт Шелтон (Robert Shelton) из «New York Times» сказал, что мы, американцы, «должны слушать достойную музыку, настоящую музыку американцев», и назвал... Kingston Trio!..

После упоминания трио из Кингстона Иззи Янг и Самюэль Чартерс залились гомерическим смехом!

– Я написал тогда, – продолжил со смехом Иззи, – что если Beatles могут уничтожить американскую музыку, то это не их беда, а наша! – и все рассмеялись еще сильнее.

– Это действительно было так... – произнес Чартерс. – Но потом битлы слышали Боба Дилана – и всё изменилось...

Иззи и Самюэль вновь залились смехом, а почему – можно только гадать...

– Но я где-то прочел, будто Боб Дилан сначала не произвел никакого впечатления на битлов, – вспомнил я высказывание Джона Леннона (John Lennon).³⁴

– Такая же реакция была и у Алана Ломакса, – сказал Иззи Янг.

– Первая пластинка Боба была очень плохой... – подтвердил Чартерс, а я, сообразив, что разговор вновь уходит к Дилану, попытался переключить их на что-то другое:

– А сцена Greenwich Village? Дэйв Ван Ронк... В России о нем мало знают...

– В Швеции о нем тоже знают не многие... – среагировал Иззи.

– Он был великолепным... – с грустью отозвался Самюэль. – Он был моим ближайшим другом. Когда Дэйв умер, я тяжело переживал... Вместе мы переиграли всю музыку. Мы были дружны с 1958 года, когда сделали вместе свою первую запись. Мы сделали лонгплей! Дэйв и я организовали наш джаг-бэнд... У Дэйва была тогда довольно ревнивая девушка, которая однажды заперла его в своей спальне. Так мы и репетировали: я стоял на улице под окном этой спальни, а Дэйв пел из окна... Я тогда играл на гитаре, трумпете, стиральной доске, написал несколько песен...

Я заметил, что трудно найти хоть какие-нибудь записи того первого джаг-бэнда Дэйва Ван Ронка...³⁵ Самюэль сказал, что он это знает, и продолжил о Ван Ронке.

– Дэйв приютил Боба Дилана, который спал у него на полу... Куда бы мы ни пошли – всюду там оказывался Дилан... Было сложно... Дэйву Дилан нравился, но Дэйв чувствовал, что тот его использует. Мы все были близкими друзьями. Девушкой Боба была Сюзен Ротоло (Susan Rotolo)... Но когда Дилан получил контракт с Columbia, он купил ей бутылку дешевого вина, платье за шесть долларов и сказал «Goodbye!»... Иззи, – Чартерс обратился к Янгу, – ты говоришь, что видел Сюзен пару месяцев назад?

– Я видел её две... нет, три недели назад, – ответил Иззи.

– Она замечательная... Вы поговорили? По-моему, она не хочет рассказывать о том времени? – вопросы Иззи Янгу задаю уже не я, а Самюэль Чартерс. Это неплохо!

– После сорока лет она готова рассказать кое-что об их отношениях с Диланом, – отвечает Иззи. – Он сильно ранил её. Сейчас она пытается это объяснить так: «Я была молода, он был молод...» Кое-что важное произошло в Сиэтле в прошлом ноябре.³⁶ Там была Сюзен Ротоло. Она выступала... Я выступал... Там был Брюс Лэнгхорн (Bruce Langhorn)...³⁷ И она только в последнюю секунду решилась говорить с нами... Она все еще пытается быть политической...³⁸

Вновь всплыл Дилан... Чтобы увести собеседников, я задаю им вопрос о другом герое Гринвич Вилледж – Фреде Ниле.

– Он потрясающий певец... – говорит Чартерс. – Но я хочу рассказать еще о Ван Ронке... Мы с ним сделали много-много пластинок вместе. И он был одним из артистов моей компании звукозаписи. И последнее, что мы сделали, это набор из двух компакт-дисков, где он исполняет песни всех фолксингеров, которых когда-либо любил. Это песни Дилана, Фреда Нила, Джека Эллиота, Тома Пэкстона... Работа над этим изданием заняла два с половиной года. На это ушли все мои деньги. И я очень горд этой работой... Называется альбом «To All My Friends In Far-Flung Places» – это послание всем, кого он повстречал на своем пути...³⁹

Я сказал о том, что сейчас многие музыканты уходят из жизни, и иногда узнаю об этом во время написания своей книги... Пишу о Ледбелли, Вуди Гатри, Пите Сигере; собираюсь написать о Ван Ронке, Фреде Ниле, Филе Оксе (Phil Ochs), Тиме Хардине (Tim Hardin), Тиме Бакли (Tim Buckley), Дэвиде Эклзе (David Ackles)... Из них только Пит Сигер жив... На это Чартерс ответил:

– Когда я писал книгу о кантри-блюзе, то не было еще книг о блюзе, и я создавал его историю сам. Все остальные только повторяют эту историю. А если бы я написал другую историю, то они бы переписывали её... В своей книге вы можете говорить все, что хотите.

Иззи согласился с этим утверждением, добавив, что с семидесятых вообще перестал покупать книги, так как все они об одном и том же, повторяют то, что уже было написано. Не такие уж интересные события и в мире фолк-музыки.

– Большие компании звукозаписи больше не нуждаются в умных людях возраста пятидесяти пяти – шестидесяти лет... Многие мои друзья были уволены... На их места пришли молодые...

Я объяснил, что, прежде чем писать о музыкантах, я стараюсь побывать в их родных местах...

– Конечно, – согласился Чартерс. – Именно поэтому я был в Бразилии, на Ямайке... Вам обязательно надо ощутить те же запахи, попробовать их пищу...

– Я вам могу сказать вам только одно: оставьте нам Сэнди Булла, – смеясь, добавил Иззи Янг, намекая, что этот музыкант не стоит внимания. Чартерс категорически не согласился:

– Я так не считаю, потому что Сэнди записал важнейшую пластинку с длинными импровизациями. Да, очень важную для других гитаристов!..⁴⁰

– Мне Сэнди Булл не особенно нравится... – оставался при своем Иззи Янг. – Вот Джон Фэхей – другое дело! Действительно важная фигура...

– Да, – продолжал возражать Самюэль, – но Валерий говорит о тех, кто умер... Недавно одна шведская компания звукозаписи попросила меня перезаписать джазовые записи, которые я сделал в семидесятые. Таких музыкантов как Диззи Гиллеспи... Я все сделал, собрал материал... А на вечере меня попросили выступить с речью, и я сказал: «Знаете, джазовые музыканты не просят нас о многом. Они только хотят, чтобы мы сохраняли тишину во время их выступления... Но послушайте, из всех этих музыкантов, чьи записи я сделал тридцать лет назад, только двое еще живы... Я хочу сейчас произнести имена тех, кто умер... И хочу, чтобы вы просто подумали о звуках, аккордах, гармониях, которые сыграны ими»... Мы все живем в мире, главные фигуры которого уже ушли...

Неплохо сказал Самюэль, и я, вторя ему, сообщил, что спешу еще кого-то увидеть, поймать, уловить...

– Пятьдесят лет назад... – вспомнил Чартерс, – после выхода моей первой книги многие университеты приглашали меня преподавать, предлагали хорошую должность, твердый оклад. Но... Тогда музыканты умирали один за другим... Я понимал, что, пока буду обучать студентов в аудиториях, тот, с кем мне надо успеть встретиться, умрет... Я видел свою основную работу в попытках еще что-нибудь сохранить. И если кто-то другой уже исследует что-то, то я там не нужен. Я пытался найти такие области, где бы оставалась работа для меня... А сейчас не очень-то много такого осталось: почти все прежнее поколение уже умерло... В Миссисипи остался только один старый блюзмен, ему 89 лет, – Дэвид «Ханибой» Эдвардс (David «Honeyboy» Edwards). Он знал Роберта Джонсона. И все еще поет...

Я заметил, что Джон Хэммонд-младший (John Hammond Jr.) снял фильм о Джонсоне с участием Эдвардса, и напомнил, что Вазари писал историю Возрождения, потому что спешил «уловить» его героев...⁴¹ Я и сам тоже хочу успеть кого-то потрогать – хотя бы Самюэля Чартерса с Иззи Янгом. На это Иззи ответил, что надо бы мне встретиться с Питом Сигером, и его поддержал Самюэль, сказав,

что это последний великий сингер... А я им отвечаю, что звоню иногда Питу и он даже знает о нашей встрече...⁴²

– О Боже! – произнес со смехом Иззи Янг.

– У нас были проблемы с Питом Сигером, – говорит Чартерс. – Мы провели много политических демонстраций, протестуя против бойкотирования его на телевидении. И Пит уверял нас, что не был членом коммунистической партии, но он был им... Мы пытались ему помочь, а он нам говорил неправду. Вот такая неприятная история...

Я рассказал об истории создания песни «Where Have All The Flowers Gone», идею которой Пит почерпнул из романа Шолохова «Тихий Дон», а теперь считает, что должен отдать часть своего гонорара за эту песню в какой-нибудь русский фольклорный архив. Иззи Янг на это сказал, что Пит Сигер недавно выплатил пять тысяч долларов в качестве гонорара за песню «Turn! Turn! Turn!»...

– Случайно не Экклезиасту? – спросил я.⁴³

Иззи сказал, что кому-то из Израиля... Затем он достал папку и показал мне свою переписку с Питом Сигером, добавив, что Пит аккуратно отвечает на каждое письмо и в этом остается уникальным, что я подтвердил...

Наша беседа подходила к концу. Иззи обещал встретиться с нами на следующий день, и я не возражал, так как разговор сразу с двумя собеседниками дался с трудом. Идеально было бы их «развести» – но как, если Самюэль Чартерс был уверен, что для моей книги больше полезен не он, а Иззи Янг?..

Мы вышли из Фольклорного центра, сфотографировались, и Иззи вернулся в свой офис. Можно было видеть его в окно, разговаривающим по телефону... Но поскольку мы с Чартерсом не отходили от дверей Фолк-центра, Иззи Янга интересовало, о чем мы говорим без него. Мне показалось, он лучше бы постоял еще немного в нашей компании, чем звонил по делам... Между тем надо было «разговорить» Чартерса, у которого еще оставалось время. Впрочем, он и без того охотно отвечал на вопросы... Я спросил, почему он живет в Стокгольме, а не где-нибудь в Миссисипи, где бы должен жить исследователь блюзов.

– Я большую часть времени живу в Стокгольме, но бываю подолгу и в США. А уехал оттуда из-за вьетнамской войны... У меня также были неприятности с маккартистами, еще в 1952 году. Я находился под политическим подозрением, вместе с Folkways Records.

За нами постоянно наблюдало ФБР. Одно время я был в туре с певцом и гитаристом Дэнни Кальбом (Danny Calb). Он в то время был членом небольшой группы «Друзья Кубы», куда также входил Ли Харви Освальд (Lee Harvey Oswald). После убийства Кеннеди внимание спецслужб особенно ощущалось нами...⁴⁴ В моем лице, а также в лице Иззи Янга вы разговариваете с двумя весьма политизированными людьми... Я сейчас скажу еще что-то, о чем вам надо написать... Лонгплеи с американской фолк-музыкой на Folkways, изданные в 1952 году, были сделаны уникальным экспериментатором, безумцем и эксцентричным фильм-мэйкером Гэрри Смитом, вместе с Мо Эшем. Эти шесть альбомов знакомили каждого с музыкой кэджун, хиллбилли, госпелом, черным блюзом... – всё было там представлено. Гэрри Смит подготовил толстый буклет с совершенно сумасшедшими комментариями. Все записи были так чудесно систематизированы! Мы с Энни, конечно, купили эти шесть пластинок. Там были и белые и черные музыканты – все. И все молодые люди, такие как Дилан, – и вообще каждый музыкант слушал их! Я пошел в армию в 1951 году, тогда еще не было «Антологии» Гэрри Смита. А когда вернулся в 1953-м, то у всех уже были эти записи! Все – малые и взрослые – учились играть на гитарах и банджо и пели эти песни. Это собрание сейчас снова выходит, на компакт-дисках, и не дорого стоит. Если бы вы только могли достать эти записи... Если бы вы только могли начать с этого! Потому что все с этого начинали: «Anthology Of American Folk Music», Folkways Records...

Я сказал Самюэлю, что именно так и поступил несколько лет назад, когда после тщетных поисков оригинальных альбомов купил CD. На это Чартерс заметил, что оригинальные пластинки достать невозможно, даже переиздание, выполненное в шестидесятых, найти сложно.⁴⁵ Также я сказал, что с тех времен, когда вышла «Антология», то есть с 1952 года, многие из музыкантов, представленных на этом издании, были затем не раз записаны и изданы в гораздо большем формате и ко многим из этих альбомов Чартерс написал обширные комментарии. А если к американским лейблам, специализирующимся на издании фольклора, добавить английские, например Topic, да к ним – европейские, которые с семидесятых переиздавали (и переиздают) блюзовые пластинки двадцатых годов, то очевидно: нынешние исследователи и музыканты снабжены первоисточниками во много раз лучше, чем поколение Самюэля в юности, когда за каждой пластинкой

выстраивалась очередь и тот же Дилан бегал к Иззи в Фольклорный центр, чтобы послушать кого-нибудь из старых фолксингеров или блюзменов... Чартерс согласился со сказанным, а также с тем, что оригинальные пластинки Folkways сами по себе несут удивительную и ни с чем не сравнимую информацию о прошлом...

Я знал, что Самюэль – разносторонний в своих пристрастиях, любит и ценит не только фольклор, но и джаз, и популярную музыку, и, конечно, блюз, в то время как Иззи Янг изучает только фолк, а об остальном прямо говорит, что не любит... Кроме того, Чартерс сочетал исследовательскую работу с игрой в одном из популярных джаг-бэндс... С конца пятидесятых Самюэль постоянно писал комментарии к альбомам Folkways и к блюзовой серии этого лейбла – RBF. А затем Самюэль стал главным продюсером Vanguard. Он издал одного из моих героев – Джона Фэхея, работал с ним над двумя альбомами... Так что, пока Самюэль не ушел от нас по стокгольмским улицам, я спросил его о Фэхее...

– Он совершенно сумасшедший, – быстро ответил Самюэль, тотчас добавив, – и абсолютно гениальный! Джон прислал мне свою первую пластинку еще в конце пятидесятых. Он издавался на своей Takoma Records, выпускал по сто копий, потом по триста, по пятьсот, так что их нельзя было достать, но мне высылал всегда... А в 1967 году мы с ним встретились, и я предложил издать его на Vanguard. Помню, ему постоянно нужна была кока-кола и виски... Горы банок из-под этой кока-колы... Мы записывали сначала альбом «Requía», потом «The Yellow Princess», и были постоянные проблемы, потому что он все время куда-то исчезал...

Пока Самюэль говорил, я вспомнил, как в одном из последних интервью – Фэхей дал его Стефану Гроссману (Stefan Grossman) – Джон рассказывал, что его самый первый диск, вышедший в 1959 году, никем не был понят, и даже Самюэль Чартерс, которому он переслал альбом, в ответном письме посоветовал Фэхею учиться у Рэмблин Джека Эллиота... «Он (*Чартерс* – *В.П.*) совершенно неверно истолковал то, что я пробовал делать. Ну и хорошо! Я и без этого понял, что и как надо делать», – решил тогда Джон Фэхей и, как видим, оказался прав...

Я не стал напоминать об этом Самюэлю, лишь сказал, что Фэхей – герой моего Первого тома, что он тот музыкант, все работы которого мне интересны, а изданные на Vanguard любопытны особенно,

поскольку в них столько разных замыслов, которые Джон Фэхей называл коллажами... На это Самюэль ответил, что многие из тех коллажей ему пришлось придумывать самому, поскольку Джон куда-то исчез, а треки надо было дописывать к сроку.

– Мы долго возились с его альбомами, а он только звонил и спрашивал, когда будут деньги. Видимо, ему их не хватало на выпивку... Совершенно сумасшедший, – Чартерс перешел почти на шепот, – просто совершенно... Помню, как его однажды попросили сыграть. Он вышел на сцену, молча выкурил сигарету... И все смотрели на него, пока он курил... Помню, пошли с ним в клуб, ему понравилась какая-то девушка, и он тут же грозился покончить с собой из-за неё, и покончил бы, если бы не мы... Но ведь как он играл! Он просто рисовал картины своей гитарой!.. Он отыскал Букку Уайта, поехал за ним в Мемфис... А в последние годы был алкоголиком, жил в какой-то хибаре... Но абсолютный гений!

Я успел спросить Чартерса о его работе с Country Joe And The Fish. Все-таки он записал с ними несколько альбомов, лучших у этой группы. Самюэль рассказал, что с ними работать было одно удовольствие, хотя и трудно; а вот на вопрос, были ли у него предложения работать с какой-нибудь поп-группой, ответил, что никогда бы этим не стал заниматься, ни за какие деньги, поскольку подобная работа требует постоянного включения, она изматывает...

– Самое счастливое время, – сказал Чартерс, – это моя работа с блюзменами: с Фурри Льюисом, Лайтнин Хопкинсом, Гас Кэнноном... Вот что незабываемо!..

Самюэль Чартерс говорил негромко, почти шепотом, но в его голосе было торжество, понимание того, что он все же не зря жил на этом свете, он видел и принимал участие в чем-то самом главном, в чем уже никому больше участвовать не придется...

– Я видел их, слышал, разговаривал с ними вот так же, как сейчас с вами!.. Мы с женой были в Миссисипи, в Техасе, застали живых музыкантов... Не поверите, моя жена была первой белой женщиной, на которую поднял глаза Слип Джеймс... Им ведь даже это не позволялось... А в Ньюпорте, в середине шестидесятых... Это были счастливые дни... На одной сцене, в одной комнате, рядом, находились Слип Джеймс, Слипи Джон Эстес, Сан Хаус, Букка Уайт, Лайтнин Хопкинс, Миссисипи Джон Хёрт, Хаулин Вулф... Такое никогда не повторится... Никто такое уже не увидит...

Самюэль Чартерс стоял рядом и говорил с явным ко мне сочувствием, потому что мне уже никогда не увидеть ничего подобного... При этом сам он был явно в другом месте и почти не смотрел на меня, пытаясь рассказать о чем-то таком, чего никто никогда уже не поймет... Он был участником поистине легендарных событий. Таких, о масштабности которых люди только-только начинают узнавать... Все эти блюзмены хорошо знали его, называли своим другом, приезжали к нему в гости, он брал у них интервью, записывал на пленку, издавал... А еще – писал о них статьи и книги тогда, когда о блюзменах никто из белых еще ничего не знал. И его книги читали, по ним изучали культуру черной Америки...

– Да, я видел почти всех их! Вот так, рядом...

Мы помолчали, понимая, что самые важные события в жизни Самюэля остались в пятидесятых и шестидесятых, но эти события столь грандиозные, что ему стоит позавидовать, в чем я и признался.

Мы попрощались, и Самюэль Чартерс размашистой походкой, какую шагают лишь в добром расположении духа, направился по своим делам...

На следующий день точно в назначенное время мы вновь встречались с Иззи Янгом в его Фольклорном центре. Теперь Иззи был один, и ничто не мешало ему говорить длинными фразами. Иззи приготовил для меня материалы, которые касаются его исследовательской деятельности: копии вырезок из газет и журналов, рекламы и прочее, что может понадобиться в работе над книгой. Затем он подвел нас со Светланой Брезицкой к своему письменному столу и показал особо ценные бумаги: объявление о концерте Боба Дилана под эгидой его Фольклорного центра – это был первый концерт Боба Дилана в Нью-Йорке – и рукопись песни Дилана о Фольклорном центре. Раньше рукопись висела на стене, но затем Иззи её убрал, потому что ценность документа могла стать для кого-нибудь соблазном... Конечно же разговор вновь зашел о Бобе Дилане, хотя меня больше интересовал сам Иззи Янг, да только что я мог поделать, если Иззи хотел говорить о том, что его больше всего беспокоит.

– К моменту, когда я повстречал Боба Дилана в Стокгольме в октябре 2003 года, мы не виделись уже тридцать лет... Все шведские «эксперты» по жизни и творчеству Дилана спрашивали: «А когда вы в последний раз виделись с Диланом?» Это единственное, в чем они

могли меня поддеть. Потому что в Швеции эти специалисты меня не любят. Да и в Америке тоже. Это неприятно, но я стал понимать это только сейчас. В понедельник, прямо перед возвращением в Стокгольм, я встречался с десятком таких экспертов. Все эти «знатоки» Дилана, читающие буквально все книги о нем, не в состоянии сами сказать ни слова, составить о нем собственное мнение: он для них – Бог! Но ведь он не Бог, он – человек! Даже Пушкин – и тот человек! И, кстати, Пушкина – убили!..

– Пушкина долго ругали. Прошло сто лет, пока заговорили в добром тоне. По крайней мере, пятьдесят со дня смерти, когда Достоевский сказал о нём речь на открытии памятника... – тут уж я показал Иззи Янгу, что не меньший «пушкинист», чем он.

– Я этого не знал... В любом случае, люди, которые пишут о Бобе Дилане, несвободны. Они не могут с ним разговаривать, не имеют возможности написать ему. Нет диалога... Он не может ходить по улице... Когда Пит Сигер приезжал в Швецию – он оставался здесь около недели, – то мы с ним все вокруг исходили. Он привечал людей на улицах, его узнавали, брали автографы...

– Давно это было?

– В 1974 году... Он приехал с двумя концертами в мою поддержку. Он знал, что у меня не было денег... К тому же здесь был Аллен Гинзберг... В 1983 году. Он оставался со мной четыре дня. Мы с ним тоже всюду побывали. Аллен провел два вечера поэзии в большом Доме культуры. Читал стихи. Что-то наподобие официальной поэзии. Все было слишком церемонно, чинно, серьезно. Стихотворение – аплодисменты... Потом я сказал Аллену: «Тебе надо читать стихи для детей, молодежи». И он решил прочитать стихи анархистам, троцкистам, левой молодежи. В центре билет на вечер поэзии стоил сто крон, а здесь – только двадцать, почти бесплатно! Юношеская программа вышла намного интереснее той, что состоялась в ДК. Ведь здесь Аллен мог позволить себе некоторые «грязные» словца. Говорил о гомосексуализме...

– Так что же Дилан? Что было, когда он приехал в 2003 году? Вы встретились? – торопил я Иззи.

– Я его не узнал. Он выглядел как-то нездорово, всклокоченные волосы, какой-то весь серый. Я, совсем как еврейского мальчика из Нью-Йорка, обнял его. Я не знал, что делать. Если мне кто-то нравится, то я обычно этого человека обнимаю. Боб выглядел

смущенным... Шведы, кстати, не любят обниматься. Это в России люди обнимаются при встрече. Но не в Швеции... Когда я его обнял, то охранники подступили ко мне со всех сторон, посчитав, вероятно, что я хочу его убить или что-то в этом роде. Они переполошились... Боб сказал: «Иzzi, я пишу о тебе главу в своей книге». Я ответил: «О, нет-нет!» Смотрите...

Скруплезный, и даже дотошный Иззи извлёк из папки заранее приготовленный лист, чтобы показать его мне, а я призываю читателя быть внимательным, потому что, анализируя «Хроники» Дилана, Иззи Янг предстаёт во всей красе.

– Второе июля 1962 года... Это история моей прогулки по Нью-Йорку. Вам она понравится. Ведь, гуляя по городу, иногда не видишь ничего, а иногда подмечаешь абсолютно всё... Так вот, я увидел всё. А вот... (*Иззи указал на фрагмент из текста.*) ...я написал здесь о Бобе Дилане: «...только вчера Боб сказал, что посвящает мне главу в своей новой книге, и это означает, что я должен продолжать заниматься магазином (*Фольклорным центром – В.П.*) по крайней мере до тех пор, пока не выйдет книга, чтобы не повредить имидж, ведь я даже не знаю, что это такое – “имидж”...» Важно то, что это я пишу еще в 1962 году, сорок лет назад, и что я не знаю, что значит «имидж». А это означает, что сам Дилан играет с публикой в игры посредством своего имиджа: «он – бог» или «не бог»? Это означает также, что он писал свою книгу сорок лет! А десять лет назад он начал практику обещания выхода книги «в следующем году»... Итак, это доказательство того, что, будучи еще совсем молодым и неизвестным, Боб Дилан планировал стать «великим». Потому что обычно бедный двадцатилетний юноша не затевает книгу о своей жизни...

Почти счастливый, Иззи выжидательно посмотрел на нас. Только что он разоблачил шпиона и теперь ждал нашей реакции: вот только способны ли мы понять всю значимость этих разоблачений?.. Мы, конечно, изобразили восхищение его неутомимостью, словно сказали: «Ай-да Иззи, в свои-то семьдесят семь!»... Получив от нас немое, но красноречивое «добро», он продолжил:

– Я люблю бумагу, все стараюсь на ней фиксировать. Основа моих настоящих суждений – это мои же статьи, заметки, написанные в прошлом. Таким образом, я имею полную документальную хронику развития события, цепь фактов. Сегодня процветает так называемая «устная история», когда кто-нибудь рассказывает о том, что

происходило тридцать, сорок или пятьдесят лет назад. При этом он ничего не помнит... Но утверждает: «О да! Он был очень хорош! Она была так хороша!» – и тому подобное...

Я заметил, что в этом, как никто другой, хорош Самюэль Чартерс, который великолепно владеет устной историей. И память у него отличная, и выдумывает не много...

– Да, он хорош в этом, – согласился Иззи, – но он всегда помещает себя в центр повествования. А я чаще выступаю в роли стороннего наблюдателя. Я писал в свое время нелицеприятные вещи о Самюэле... И он не может ответить, так как не может сказать правду. Он всегда должен был работать на большие компании. А я работаю вот так! – Иззи развел руками, показывая свою лабораторию, после чего с гордостью произнес: – У меня есть свобода, которой нет у него.

– Вы работаете системно, как настоящий ученый, – отпустил я комплимент, как выпускник истфака Казанского университета.

– Я не ученый! – смутился Иззи Янг. – Я работаю для себя и не знаю никаких систем. Моё я – и есть моя система! Однажды я что-нибудь замечаю. Потом наблюдаю за тем же спустя десять лет и говорю: «Постойте! Это же отличается от того, что было прежде!» Но ученые не могут этого сделать. И журналисты не способны... Все эти книги... (*Иззи указал на забитые книжные полки.*) Авторы время от времени их переиздают. Кто-нибудь приходит ко мне за книгой, но не хочет её брать. Спрашиваю: «Почему?» Оказывается, ему надо второе издание. Потому что второе издание изменено в соответствии с...

Тут Иззи поднес свой палец к языку, затем указал им в потолок, демонстрируя известный приём, коим определяют направление ветра.

– Знаете, что это означает? Это очень глубокомысленный жест...

Уличив момент, когда Иззи взял недолгую паузу, я решил спросить о нем самом, о детстве, о родителях... Но, оказалось, рано: Иззи еще не договорил.

– Я сначала закончу... Ничего из того, что я пишу, я никогда не должен буду изменять. Вот почему мои труды получают признание в будущем. Мне не заплатят за них, но мне нравится так писать...

Говоря это, Иззи перебирал ворох информационных писем, заметок, статей, фрагментов из своих записных книжек, дневников...

– Я пишу на отдельных листочках, – перебирая бумаги, приговаривал Иззи. – Мне давали деньги для написания книги, но если я буду писать большую книгу, то в ней я смогу рассказать только о

пяти, а не о двадцати музыкантах... Вот это был когда-то маленький журнал, и он пытался быть прогрессивным...

Иzzi, наконец, извлек из кучи бумаг текст своего телефонного интервью для журнала «John Doe» и продолжил:

– Они застали меня по телефону лет пять назад. И я говорил с ними о старых и новых временах... Тут разные мои мысли, но вы всегда можете мне написать по этому поводу...

Я обратил внимание на то, что Иззи всегда говорит «они». Кто эти «они»? Это бесчисленные журналисты, писаки, писатели, критики, биографы и прочая пишущая братия, которая пишет примерно о том же, о чем пишет и сам Иззи Янг, но только пишет неверно, неправильно, необъективно... Это и сами музыканты вроде Дилана, которые насоздавали о себе мифов, убедили всех в их подлинности и морочат головы... Но Иззи не проведешь! Он на всех найдет управу! И всем им вместе взятым – он еще покажет «кузькину мать»! Я вспомнил недоумение Дилана: *«Я даже не представлял себе, какие бои ведет Иззи. Внутренние, внешние – кто знает?»* Но вот теперь я вижу, какие бои ведет Иззи Янг, только не видно, с кем именно, не видно этих самых *«они»*, о которых без конца говорит Иззи, но уже чувствую, что сам скорее всего принадлежу к *ним*. И пока я размышлял о нешуточных «боях» Иззи, он спросил, прочёл ли я статью «A Bob Dylan Story...», которую он дал мне вчера. Я уверенно кивнул, и это означало, что со мной стоит продолжать разговор...

– Я каким-то образом всегда чувствую ложь... Мне было очевидно, что Боб Дилан говорит неправду: это не был кто-то другой, кто не узнал его... Здесь я пытаюсь подчеркнуть, что он еврей. И не хочет говорить об этом. Но я-то могу об этом говорить. Вот почему я называю данную ситуацию «еврейским фольклором»...

– В России есть вечный вопрос: «еврей в России». Потому что русские считают себя народом божьим. Был Великий Рим, потом Византия, Константинополь, а после – Москва... И есть Иерусалим, – попытался я вмешаться в «еврейский вопрос»...

– А сейчас Папа пытается всех помирить, – перебил меня Иззи, но тут я заметил, что Иззи Янг поворачивается к окну, как только в нём мелькнет проходящая мимо женщина... Иззи перехватил взглядом мои догадки и с евреев переключился на женщин.

– Швеция – не Америка! Женщины здесь выглядят здоровее и счастливее. Так как я только что вернулся из США, то особенно замечаю это. И получаю удовольствие... Я себе налью еще кофе...

Когда Иззи вернулся, я вновь спросил его о родителях, но это было лишь еще одним поводом продолжить разговор о... Бобе Дилане.

– Итак,– Иззи отпил кофе,– я его повстречал в 2003 году... В своей книге, а она тогда еще не вышла, Дилан написал: *«Единственным человеком, которому я говорил правду, был Иззи Янг»*. Он написал это в книге! Это большой комплимент. Я не имел с ним никакого контакта, он написал это сам. И когда он писал песню, посвященную Фольклорному центру,⁴⁶ он понимал меня. Он заметил, что я всегда нахожусь в одном месте, в то время как люди входят и выходят... Он понял идею моего центра лучше, чем все, кто только в нём бывал. Те, кто написал обо мне во всех этих книгах – Иззи вновь указал на книжные полки, – ничего обо мне не знают, а Боб увидел самую суть, самое главное... Итак, он сказал мне при встрече: «И зачем я все это делаю?...» Совсем как еврей!..

Говоря это, Иззи смеется, характерно разводит руками, повторяя фразу: «Я не знаю, зачем...»

– Русские тоже часто разводят руками и пожимают плечами... – продолжил Иззи Янг. – Так вот, я спросил Дилана: «О чем это ты?» В ответ послышалось: «Я должен бы заботиться о своих внуках, а не продолжать всё это...» И это все он говорит мне! То, что я сделал после этого, не поддается объяснению... Я никогда не делал этого ни одному взрослому человеку, только детям. Вот так...

Иззи обеими руками слегка ущипнул за щеки сидящую рядом Светлану, как это он проделал с Диланом...

– И Боб засмеялся! Он был так счастлив! Ведь никто не может к нему прикоснуться! Я это не сразу понял... Он сам вдруг стал ребенком! Но охранники сразу же подступили со всех сторон и попытались отстранить меня от Дилана. Наверное, думали, что я хочу его задушить... Потом я заговорил о фильме, который только вышел.⁴⁷ Боб ответил, что это все пустое... Ведь он потратил кучу денег, снимая меня, Аллена Гинзберга и Пита Сигера, но так и не смог сделать фильм. И я чувствовал, что Боб Дилан не сделает его. Он этого просто не умеет делать... Боб потратил пять миллионов долларов на свой фильм – и фильм не получился хорошим. Ему не дано видеть, как разворачиваются события... Однажды я и сам попытался сделать

фильм. Снял ленту об одной юной леди – только её улыбка, четыре минуты. Без проб, с одного раза. И это тоже было ужасно плохо. Кто-то делал одно, кто-то другое, но фильм не получился. Мне стоило пять тысяч крон, чтобы понять: фильмы я снимать не способен... А Боб потратил пять миллионов долларов и не понял, что не может это осуществить. Фильм вышел ужасный. И он и я можем видеть только то, что происходит перед камерой...

– Так что же Дилан? – попытался я вернуть Иззи Янга от фильма к его встрече с Бобом Диланом.

– Потом он сказал: «Я бы хотел куда-нибудь поехать... Мне скучно находиться там, где живу. Неинтересно...» У него дом в Лондоне, куда ему не интересно съездить; у него дом в Нью-Йорке, и там ему тоже скучно, хочется уехать; у него ферма в Миннесоте – но и там ему надоело, он стремится прочь; у него есть дом где-то в Калифорнии, но и там тоже скука наваливается... Так, он живет в пяти разных местах – и всюду только скука и скука. А у меня есть только вот это место. И иногда мне скучно, а иногда – потрясающе интересно! В год я встречаюсь с тысячей потрясающих людей – я вижу их больше, чем кто-либо другой. Все мои друзья ревнуют меня. Они просят, чтобы я приглашал их к себе, когда здесь происходит что-то интересное... Но! Я знаю, что не всегда бывает интересно! Потому что это просто невозможно, чтобы все было красивым и совершенным...

– И что же было дальше? – поторопил я Иззи.

– Потом Дилан спросил, есть ли у меня земля, дом... Наверное, имел в виду, есть ли у меня пони, собаки, садик, маленький домик для прислуги... Я сказал тогда ему: «Боб! Ты не понимаешь: я занимался всем этим не для денег, а для себя. Это мой способ познания мира – того, что происходит вокруг. Здесь я встречаю людей...» Некая дама все это время стояла неподалеку от Дилана, чтобы накинуть на него плащ и проводить в автобус... У Дилана большой автобус, где он спит на металлической кровати, а его музыканты спят на таких же кроватях в другом автобусе. Я знаю его музыкантов. И они знают меня. Они смотрели на меня с удивлением: «Иззи разговаривает с Бобом Диланом! Мы с ним говорить не можем!» Понимаете? Дилан мыслит, как Лев Толстой, у которого огромное имение и всё вращается только вокруг него... Итак, дама ждала Дилана, чтобы накинуть на него легкий плащ...

Я подумал тогда о пьесе Стриндберга (August Strindberg) «Мисс Джули», где женщина говорит мужчине, что он не является отцом их ребенка. В конце концов тот лишается рассудка, и на него надевают смирительную рубашку. Совсем как та дама, накинувшая на Боба Дилана плащ... Он отвернулся от меня, вошел в автобус... А я думал о пьесе Стриндберга... Дилан сошел с ума! Ведь это несвобода! Он играет на сцене в Стокгольме до одиннадцати вечера, а в следующий полдень уже дает концерт в трех часах езды отсюда. Ку-Ку! Он – миллионер, он богат. Даже я не стал бы так разъезжать...

– А что потом?

– А неделю спустя из Нью-Йорка мне звонит менеджер Боба Дилана: «Иzzi! Я тебе что-то скажу... Боб Дилан только что звонил из Германии и сказал, что просто отлично провел с тобой время в Стокгольме!» Я ответил: «Не понимаю...» Менеджер продолжал заверять: «Иzzi! Он действительно получил массу удовольствия!»

– Сколько времени вы проговорили с Бобом Диланом?

– Минут двенадцать-пятнадцать. И все это время люди Дилана окружали нас в состоянии готовности. Я даже не хотел выходить на улицу, но Боб попросил... Итак, менеджер Дилана заверял, что Боб великолепно провел со мной время! Я ответил, что он так же хорошо мог провести время и в Париже, и в Нью-Йорке, и в Хельсинки, и в Йокогаме, и в Берлине... А музыканты говорили, что не видели никогда Дилана таким счастливым. Через пару недель он прислал мне чек на три тысячи долларов...

После того как Иззи рассказал о своей последней встрече с Диланом и о странном «резонансе», который вызвала эта встреча в стане фолксингера, Иззи начал наконец говорить о себе.

– Я родился в Нью-Йорке, в еврейских трущобах, куда отец прибыл из Польши в 1905 году. Так как в школу он ходил в Польше, то там он изучил русский язык. Польским овладел на улице, а идиш постигал дома. Он также знал немецкий, благодаря существовавшему некоторому торговому обмену между немцами и поляками... Отец знал шесть языков! Помню, я полагал, что все евреи умны: ведь они говорят на стольких языках! Но это вовсе не потому, что они умны: просто у них не было выбора... Знаете, почему отец покинул Польшу? Он не хотел идти в русскую армию. Начались погромы, и они отправились в Америку за свободой... Там отец попал в американскую армию. И первым местом, куда его занесло, стала Мексика, где он

преследовал Панчо Виллу (Pancho Villa).⁴⁸ Мой отец!!! В первую мировую он служил еще и во Франции. Потом женился, но жена вскоре умерла от рака. Он вернулся в Польшу в 1926 году и там повстречался с моей мамой... Итак, я родился в Нью-Йорке. Мои родители разговаривали между собой на идише. Если возникали какие-то проблемы, скажем, со мной, то они переходили на польский. Ребенком, я знал: если родители говорят на польском – происходит что-то нехорошее, а если на идише – то все нормально... У меня не было сложностей с изучением английского. Мой брат и я подрабатывали на улице, мы смущались своих родителей, не хотели работать с ними. ...В Швеции, если у ребенка родители поляки, то он получает бесплатное образование на польском языке. Или на английском, или на греческом, если родители англичане или греки. Такое не во многих странах практикуют... Итак, я рос, как типичный американский мальчик: слушал популярную музыку по радио, интересовался бейсболом, футболом. Я пел религиозные песни в школе и однажды попал на небольшую вечеринку, организованную коммунистами. Я тогда ничего не знал о коммунизме. И там я встретил Ледбелли, Пита Сигера, Джоша Уайта, Фрэнка Уорнера, Джин Ритчи... И они мне понравились. Среди них я чувствовал себя как дома. И я сказал себе тогда, что хочу быть их частью. Я вообще никогда не желал лидерства, хотел быть лишь частью чего-то и принял идею солидарности, которая была у коммунистов. Но коммунисты в то время уже становились капиталистами. Они говорили, что победить капитализм можно только в том случае, если у тебя есть деньги. И они стали регистрировать копирайты точно так же, как это делают капиталисты. Я не понимал тогда суть происходящего, но навсегда заразился идеей солидарности. Я не открывал магазин до 1957 года, хотя начал деятельность уже в 1942 году. И открыл его в центре Гринвич Вилледж, на улице МакДугал. Я был там первым, но не сделал это, чтобы заработать. Я вообще не брал денег с посетителей. У меня были все книги, пластинки, журналы, старые и новые, научные и другие, – у меня было всё. С первого дня я оказался плохим бизнесменом (*смеется*). Когда открылся, было пять или шесть групп фолк-музыкантов, из разных районов города. И все они приходили в мой магазин. Я этого не планировал – просто так было. За два месяца или за три недели до открытия я так оценивал сложившуюся ситуацию: «О Боже мой! Слишком поздно! Все уже закончилось!» –

это я о Фолк-Возрождении. «Уже слишком поздно!», – считал я. И это в 1957 году!

Я сказал Иззи, что в этом же году я родился, и спросил, помнит ли он день или хотя бы месяц, когда открылся Фольклорный центр?

– В марте 1957 года... А когда вы родились? – спросил Иззи.

– В сентябре, – сказал я.

– Вы безумец! Для меня дата не важна. Вы же, как эксперт, придаете этому большое значение. Люди приходят ко мне и говорят: «Первый организованный вами концерт Боба Дилана состоялся 4 ноября 1961 года». Они сообщают мне детали, которые для меня не имеют большого смысла... Я вам сейчас кое-что скажу. Один молодой человек из Гарварда написал что-то об американской музыке, где главный смысл, что без евреев не было бы фолк-музыки...

Я согласился, что без евреев не было бы и мира, потому что и Адам – еврей. Иззи засмеялся и сказал, что Иисус Христос тоже был евреем, но добавил, что это еврейская проблема, а не христианская...

– ...Итак, я вырос в еврейской колонии. Там были главным образом люди из рабочего класса, но вполне образованные и культурные. В начале века в Нью-Йорке было пятьдесят еврейских и пятьдесят немецких театров! Они играли произведения Стриндберга и многих других авторов. И было, быть может, два американских театра, где ставили драму. Главным образом музыкальные спектакли. Мои родители знали всех писателей, могли многое рассказать о каждом. Им было хорошо знаком мир продюсеров, художников, музыкантов. Я ходил в театр, когда был ребенком. ...Раньше евреи были лучше образованы, все они посещали театр. Сегодня только смотрят телевизор и уже всего этого не знают... Мои родители читали еврейские газеты. А по воскресеньям следили за циклом передач «Истории Шолема Эша»; ребенком, я их тоже слушал. Я всё еще помню один случай... Моя мама родом из Лодзи – второго по величине города Польши. А Шолем Эш затрагивал проблему проституции в Лодзи. Мой отец сказал тогда: «Шолем Эш говорит неправду!» Моя мама сразу же отправила нас, детей, вверх. Она-то знала, что в Лодзи существовала проституция, а отец не желал это признавать, он хотел видеть розовую картинку. А Шолем Эш был прав, понимаете?... В детстве я видел игру великих еврейских актеров. Но с 1952 года перестал бывать в еврейском театре, потому что он был слишком...

Пока Иззи Янг искал нужное слово, зазвонил телефон. После короткого разговора на шведском Иззи вернулся к нам, и я напомнил, на чем прервалась наша беседа.

– ...Так вот, я не мог больше принимать игру актеров, выражавшуюся только в том, чтобы владеть своим телом. Но это стиль, на котором я вырос... Тем не менее я оставался самым настоящим евреем и закрывал свой магазин по еврейским праздникам. В Гринвич Вилледж больше никто не закрывался в эти дни. И большинство людей, с которыми я работал, были евреями. Однажды мы устраивали концерт балканской этнической музыки. Я сказал тогда: «А почему бы нам не устраивать концерты еврейской музыки?» Тогда со всех сторон слышалось: «Еврейская музыка? Еврейская музыка? Еврейская? Еврейская?..» – все, кто меня окружал, были евреи. Я пригласил свою маму на один из концертов. И она увидела представление... Понимаете, все знали тогда, что евреи пишут песни, но не хотели их слушать. Испанская музыка – хорошо, негритянская – хорошо, пуэрториканская – тоже, но еврейская... Была там группа из семи девушек-коммунисток, которые исполняли балканскую музыку. Они умоляли: «Иззи, пожалуйста, не говори, что мы поем еврейские песни!» Но потом еврейская музыка стала популярной. Сейчас даже есть специальные курсы еврейской песни, и кто-то на них зарабатывает, а тогда об этом даже не задумывались... Но я не изменился. Я все так же устраиваю концерты еврейской музыки в Швеции, в Америке... Организовываю также концерты польской и другой, самой разной, музыки...

Иззи отвлекся на посетителя, который пришёл к нему по какому-то делу. Перебросившись с ним несколькими фразами, указав на нас и объяснив, что он еще занят, Иззи усадил пришедшего чуть в стороне, чтобы тот не мешал нашему разговору, но и не чувствовал себя безучастным. После этого Иззи вернулся к нам и дал понять, что у него для нас осталось не так много времени... Я спросил его о войне, о том, как она его коснулась.

– Я был слишком молод... А вот мой отец отправился на войну добровольцем... Он был пекарем. Еврейским пекарем. Но еврейский хлеб – это польский хлеб, варшавский, немецкий, но только не еврейский на самом деле... Когда началась война, в Америке каждый мог на ней заработать много денег. Только не мой отец. Он отправился работать на правительство на Гавайях, практически бесплатно, на

возведении домов. Отец получал сорок долларов в месяц, в то время как я зарабатывал двести. Потом отец пытался попасть на корейскую войну. Невероятно! Сбежать от русского погрома, чтобы... Вот что происходит с евреями в Америке! Они всё очень быстро забывают. Эта проблема существует и в Швеции. Здесь люди даже не знают, что они евреи. Они не хотят быть евреями. Если кто-то в Америке по моей внешности догадывается, что я еврей, то сразу начинает мне что-то рассказывать... В Нью-Йорке в любое время кто-то мог прийти в мой магазин, чтобы что-нибудь мне продать: конверты для пластинок или что-то другое. Смекнув, что я еврей, он светился счастьем. Он показывал мне фото своей еврейской жены, тем самым давал понять, что знает, что я еврей. Поэтому я должен был что-то у него купить: ведь он – еврей! Но подобное не происходит в Швеции... Я как-то был в Нью-Йорке и столкнулся с религиозным евреем: с пейсами, в большой шляпе... Он посмотрел на меня, и в его взгляде сверкала ненависть. Моя дочь, выросшая в Швеции, спросила: «Почему он так на тебя смотрит?» Я ответил: «Он ненавидит мою распутную жизнь в Гринвич Вилледж тридцатилетней давности». Дочь опять спросила: «Откуда он может о ней знать?» Я ответил: «Он видит это по моему лицу». По лицу человека, живущего уже много лет в Швеции! И вот он выходит из вагона метро, двери закрываются, и он плюет на меня... Плюет!.. Это ужасно! Дочь спрашивает: «Почему он плюет на тебя?» Я отвечаю: «Потому что я еврей». Дочь: «Как он узнал, что ты – еврей?!» ...Шведы не такие расисты, как американцы... Помню, в Стокгольме приехал чернокожий из Миссисипи. Он жил в Германии и был менеджером группы Delta Blues Band. Он пришел ко мне домой, я позвал друзей. А моя дочь еще не видела ни одного черного в своей жизни. Я тогда молил Бога: «Пожалуйста, сделай так, чтобы моя дочь ничего не сказала, когда он войдет!» ...Когда в Нью-Йорке черный появлялся в доме еврейской семьи из среднего класса, дети в ужасе кричали. А родители были вынуждены объясняться: «Наш ребенок непривычен к незнакомым». ...Итак, он вошел. Я говорил про себя: «Господи! Пожалуйста, пусть только моя дочь не кричит!» Гость тоже весь напрягся, ожидая, что вот-вот что-нибудь произойдет: моя дочь закричит, и я буду оправдываться... Но она вышла к нему и принялась играть его галстуком... Гость произнес: «О! Она очень общительная!» ...Вот вам разница между Швецией и Америкой. Я сам видел кричащих детей в Америке...

Иzzi Янг рассказывал бы еще и еще, но его влекли другие дела. Он все чаще стал демонстрировать нам свою занятость, и, наконец, мы простились... Иззи обнял меня и Светлану, которую еще и потрепал по щекам своими мягкими руками, как это он проделал с Диланом, и вышел вслед за нами на порог своего офиса... Так же Иззи Янг когда-то выходил на крыльцо Фольклорного центра на улице МакДугал и стоял неподвижно, оглядывая прохожих и высматривая в них кого-то из своих приятелей... Уже давно нет того исторического магазина, а в помещении, где он располагался, уже много раз сменились хозяева. Нет и полуподвального кафе Gaslight, как нет и Village Vanguard и прочих, некогда знаменитых клубов, баров и кофехаузов Гринвич Вилледж... И сам Иззи Янг, счастливо подбирающийся к тому, чтобы разменять девятый десяток, давно уже живет на другом материке, в тихой северной стране... Но он до сих пор убежден, что его роль – стоять на крыльце своего Фольклорного центра и наблюдать за тем, что происходит вокруг...

Я добрался до центрального Нью-Йорка,
Вышел и бродил кругами; где-то на 62-ой улице
Вдруг возник «коп», при исполнении.
Говорит, мол, волосы у меня слишком длинные,
Говорит, ботинки у меня чересчур грязные,
И еще, говорит, шляпа моя – неамериканская,
Сказал, что за решетку меня упрячет.

Так что я кинулся в метро; присел;
Вышел на 42-ой улице.
Там напоролся на типа, по имени Долорес, –
И как принялся он щупать меня за волосы –
Тут я быстро смекнул: что-то не так...
И метнулся через десять лотков с хот-догами,
 мимо четырех кинотеатров
И пары танцевальных студий – обратно в подземку.

Ветер гнал меня на север и на юг
И забросил в кофехауз.
Познакомился с одним парнем
 в солнцезащитных очках.

Тот рассказал, что поет фолк-песни, –
Я поверил, потому что на нем были темные очки...

Он спел «Scarlet Ribbons» раз десять, может и больше,
Исполнил «Michael Row The Boat Ashore».
Спел «Where Do All The Flowers Go?».
Нет такой фолк-песни, которой бы он не знал, –
Те, что были ему незнакомы, в любом случае,
ему не нравились.

На МакДугал-стрит я заметил квадратный проем –
Вошел – лишь бы прочь с холода.
Выяснилось, уже внутри,
Что местечко называется Фольклорный центр,
Хозяин – Иззи Янг.
Он всегда на заднем плане
Или в центре.

У них там настоящие пластинки и настоящие книги,
Каждый может войти и посмотреть.
Тебе не нужен Кадиллак
Или гитара за 952 доллара –
Просто делай так, как поступает большинство:
Входи –
Пройдись –
И на выход.

Но все не так, как тебе представляется, –
А должно быть совсем по-другому:
Единственно верное отношение –
Не считать, что это «манна небесная»,
Данность, что будет здесь вечно.

Езжай туда и купи пластинку или книгу,
А не просто ходи да заглядывай:
Это ты можешь делать и в другом месте.
Оказавшись здесь, ты ступил на простую землю –
На землю простых людей –
Землю людей простой гитары –
И нам нужен каждый ее клочок!⁴⁹

глава первая

Рэмблин Джек Эллиот

*Когда некоторые выясняют, что
Джек, со своими ковбойскими шляпой и
ботинками, грубоватым жаргоном и
искусной игрой на гитаре, –
родом из Бруклина, их первая реакция:
«Да он фальшивка!»
Они глубоко заблуждаются.
Джек переродился в Оклахоме. Он не
просто разучил несколько новых песен.
Он изменил весь свой образ жизни*

Пит Сигер, 1972

В ряду фолксингеров Рэмблин Джек Эллиот стоит особо. Казалось бы, Джек, друг Вуди Гатри и Сиско Хьюстона, играющий и поющий в их манере и стиле, принадлежит к старшему поколению фолк-музыкантов. Его творчество, репертуар и внешний образ обращены в пятидесятые, сороковые или даже в тридцатые годы. Вместе с тем Джек Эллиот настолько связан с шестидесятыми и новым поколением фолксингеров, что отнести его к представителям ушедшей эпохи никак нельзя. Он, будучи совсем юным, странным образом объявился в стане патриархов фолк-движения и прижился там, но спустя десятилетие смог «затесаться» в ряды новой генерации музыкантов и быть своим уже среди них. О нем правильнее сказать, что он ни с теми ни с другими, а *посередине*. Рэмблин Джек Эллиот – связующая ткань между прошлым и новым, важное звено в славной цепи англо-американских фолксингеров, соединяющей сороковые-пятидесятые с шестидесятыми.

Джек родился в Бруклине (Нью-Йорк) 1 августа 1931 года в семье потомственных врачей. Его настоящее имя – Эллиот Чарльз Эднопоз (Elliott Charles Adnopoz). Он не пошел по стопам отца, предпочитая медицине родео и ковбойские песни. Под впечатлением популярных кинофильмов о Диком западе Джек начал петь под гитару, как это делали известные ковбои. В девятилетнем возрасте он избрал псевдоним «Бак Эллиот» (Buck Elliott), надел ковбойскую одежду, а о том, что он сын доктора из Бруклина, предпочитал умалчивать. В шестнадцать Джек сбежал из дому и два месяца обитал в среде настоящих ковбоев, пока полиция не вернула его в семью. По окончании средней школы в Бруклине, Эллиот поступил в Университет штата Коннектикут (University of Connecticut), а затем перевелся в нью-йоркский колледж (Adelphi College). В это время он увлекся песнями Джимми Роджерса, Эрнеста Табба (Ernest Tubb), Джина Отри (Gene Autry), а также обучился игре на банджо, наиболее популярном инструменте у фолксингеров сороковых.

В самом начале пятидесятых произошли события, которые заставили Джека отодвинуть не только учебу, но и банджо, и песни ковбоев, и даже Джимми Роджерса. В то время в Нью-Йорке зазвучали новые песни и ритмы. Джек был обречен на то, чтобы оказаться в гуще событий, которые мы называем Фолк-Возрождением. На фолк-сцене Гринвич Вилледж в то время царили Weavers и Пит Сигер, а интеллектуальную среду «деревни» формировали Аллен Гинзберг, Грегори Корсо, Джек Керуак, но больше других Эллиота захватил Вуди Гатри, которого он впервые услышал в радиопередаче Оскара Брэнда. Вскоре Джек увидел Вуди в одном из сборных концертов, так называемых hootenanny. Образ странствующего сингера из Оклахомы, поющего баллады о жизни простых американцев, потряс двадцатилетнего Джека, и он тотчас пополнил ряды истовых поклонников Вуди. Он еще раз, уже навсегда, изменил свой псевдоним, став «Бродягой» (Ramblin') Эллиотом, и принялся искать встречи со своим кумиром. Джек преследовал Вуди по пятам, сутками околачивался возле его дома, наконец добился встречи, когда Гатри лежал в госпитале с аппендицитом.

Вуди поначалу отмахивался от навязчивого поклонника в ковбойской шляпе, но Джек настойчиво доказывал справедливость своих претензий на особенное к себе отношение и в конце концов достиг своего. Вуди Гатри был покорен тем, что молодой человек один

к одному имитирует его голос, манеры, знает репертуар. С этого времени Вуди и Джек стали друзьями, да такими, что знаменитый фолксингер пригласил молодого друга пожить в своем доме на Кони Айленд (Coney Island). У восприимчивого Эллиота появилась идеальная возможность овладеть техникой игры Вуди, обучиться его манерам и стилю поведения. Ему это настолько удалось, что их с Гатри невозможно было различить. Вот как описывает эту забавную ситуацию биограф Вуди Гатри:

«Он [Вуди] был озадачен парнем. Ему это льстило, но и пугало. Рэмблин Джек Эллиот столь умело ему подражал, что начинал воспроизводить признаки разрушения Вуди: шатающуюся походку, невнятную речь, будто прорывающуюся после значительного усилия, легкие потрясывания и неустойчивость, некоторую отстраненность, затуманенность... Глядя на Джека, Вуди мог видеть увядающего себя. Он пил, чтобы избежать мысли об этом, но алкоголь вредил еще больше, а Джек, словно зеркало, отражал еще и это. Тогда Вуди сердился, высмеивал Джека, унижал, говорил, чтобы тот исчез, но парень был очень настойчив».⁵⁰

Разумеется, при отсутствии самобытности трудно рассчитывать на успешную карьеру, но в начале пятидесятых Джек Эллиот думал только о том, чтобы остаться рядом с Вуди. В начале 1954 года он отправился за Гатри и его семейством в местечко Топанга-каньон (Topanga Canyon) под Лос-Анджелесом, где участвовал в театрализованных представлениях. Там Джек познакомился с артистами и музыкантами, в том числе с Дэрролом Адамсом, банджоистом и сингером из Портленда, и актрисой Джуной Хаммерштейн (Juna Hummerstein). Оба сыграют огромную роль в жизни Джека. С Дэрролом они составят дуэт, который прославится в Европе, а Джуна станет его женой, менеджером, помощницей и спутницей в бесконечных переездах и творческих поисках. Именно Джуна убедила Эллиота отправиться в Европу, прежде всего в Англию, где, по её убеждению, созрела почва для успешных выступлений американских фолксингеров.

На Британских островах гитара в середине пятидесятых была еще в диковинку. Подрастающее поколение обратилось к гитаре только с пришествием модного стиля *скиффл*. Этот же стиль привлек внимание и к ритму. Но среди молодежи нашлись те, кто стремился к

чему-то большему, чем примитивные рифы модного стиля. Благодаря изданиям Folkways, они уже слышали Вуди Гатри, более того, ожидали его появления в Лондоне, наряду с черными блюзменами, которые с середины пятидесятых выступали в клубах Англии и Шотландии.⁵¹ Так что приезд Рэмблин Джека Эллиота был своевременен...

Авторы статей о Джеке да и сам фолксингер не без гордости вспоминают, как он сыграл «решающую» роль в судьбе Мика Джэггера (Mick Jagger), будущего лидера Rolling Stones. Будто бы на одной из бесчисленных лондонских станций юный Мик, вместе с другими учениками, ждал поезда, чтобы отправиться на занятия в школу, и вдруг увидел, как на противоположной платформе настоящий ковбой в черной шляпе играет нечто такое, чего подросток еще не слышивал. Происшедшее настолько повлияло на Мика, что он в тот же день выпросил у родителей денег на покупку гитары – самой первой в своей жизни!.. Об этом, спустя много лет, Джеку рассказал сам Джэггер. И фолксингер даже вспомнил, как однажды играл на лондонской железнодорожной платформе, в то время как шумная группа школьников ждала своего поезда. Но вот худощавого губастого мальчугана он тогда не заметил...

Легенда чудная и вполне правдоподобная: в то время в Англии на каждую подростковую ватагу было по одному Мику Джэггеру... А то и по два! Но все же действительная роль Джека Эллиота состоит в гораздо большем. Он открыл целому поколению британских сингеров подлинные американские баллады и технику их исполнения: вокальную и инструментальную. Джек выступал в клубах Лондона, Манчестера, Бирмингема, в том числе в таких известных заведениях как Roundhouse, Blue Angel, Troubadour, где его ждала уже подготовленная аудитория. Среди самых внимательных слушателей – Дэйви Грэм (Davey Graham), Виз Джонс (Wizz Jones), Ширли Коллинз, Мартин Карти...⁵² Все они – будущие герои британского Фолк-Возрождения, музыканты, которые изменили фолк-сцену Британии.⁵³ Джек Эллиот, наверное, первым привнес в их среду живое (не в граммофонной записи) исполнение олд-таймов, американских баллад и ковбойских песен старых времен, продемонстрировал (следовательно, научил) особенную технику игры на гитаре, пополнив багаж знаний будущих британских фолксингеров. Не остались в стороне и английские издатели. Именно специалисты из Topic –

важнейшего фолкового лейбла Британии – первыми записали и издали Джека Эллиота, положив начало его огромной дискографии.

Джеку посчастливилось быть изданным еще на пластинках на 78 оборотов. В 1954-1955 годах вышли три таких диска с песнями «Talking Miner Blues», «Pretty Boy Floyd» (TRC 98); «Old Blue» и «Ramblin Blues» (TRC 103); «The Streets Of Laredo» и «The Boll Weevil» (TRC 104). В 1955 году на Topic был записан и издан первый лонгплей «Woody Guthrie Blues» (10' Topic, T5). В альбом включены песни Вуди Гатри «Talking Columbia Blues», «Talking Dustbowl Blues», «1913 Massacre», «Hard Travelling», «Ludlow Massacre» и «Talking Sailor Blues».⁵⁴

Примерно в то же время были изданы еще две пластинки на малоизвестном лейбле «77» – «Jack Elliott Sings» в двух частях. (Вторая пластинка – сорокапятка.) Краткий комментарий к этому изданию написал Алексис Корнер, пользовавшийся в Лондоне огромным влиянием среди молодых белых блюзменов.

В тот день один бродяга приходил, Лазарь,
Тот, который прилег под калиткой богача.
Что ж, умолял он богача о крохах со стола, –
Но они оставили его умирать, как бродягу, на улице.

Припев:

Был он своей матери дорогим, своей матери сыном,
Когда-то прекрасным, когда-то молодым.
И мать укачивала его, свою кровинку, ко сну, –
Но они оставили его умирать, как бродягу, на улице.

Если случилось бы Иисусу прийти и постучать в дверь твою,
Позволил бы Ему войти и взять из твоих запасов?
Прогнал бы Его прочь, ничего не дав поесть?
Оставил бы Его умирать, как бродягу, на улице?

Припев:

Он был дорогим Марии, Он был Господа
избранным Сыном,
Когда-то прекрасным, когда-то молодым.
И Мария баюкала Его, свою кровинку, ко сну, –
Но они оставили Его умирать, как бродягу, на улице.

Иисус, он умер на Голгофе –
Гвозди в Его руках, гвозди в Его ногах.
Отдал свою кровь и жизнь за тебя и меня,
Но они оставили Его умирать, как бродягу, на улице.⁵⁵

Как и Вуди, Джек Эллиот никогда не сидел подолгу на одном месте. Вместе с Джуной они исколесили всю Европу, время от времени возвращаясь в Англию, где у Джека было много поклонников. С 1956 года к Джеку Эллиоту часто присоединялся его друг Дэррол Адамс, проживавший в то время в Бельгии. Свой дуэт они называли *Ramblin' Boys*. Джек и Дэррол стремились воссоздать образ классических дуэтов тридцатых годов, во множестве существовавших в Оклахоме, Арканзасе, Техасе, и, конечно, они напоминали своих знаменитых соотечественников – Вуди Гатри и Сиско Хьюстона. Лучшее представление как о дуэте, так и о самом Джеке Эллиоте дают изданные на Topic альбомы – «*Jack Elliott & Derroll Adams: The Rambling Boys*» (1957, 10 T14) и «*Jack Takes The Floor*» (1958, 10 T15). На них уже не только песни Вуди Гатри, но и других грандов американского фолка – Ледбелли, семейства Картеров, Клэренса Эшли, Баскома Ламара Лансфорда, Роя Экафа (Roy Acuff). Вошли в альбомы и аранжировки традиционных американских песен.

Пластинки раскупались, молодые британские гитаристы старались копировать довольно сложную технику игры Джека, а когда дуэт *Ramblin' Boys* объявлялся в том или ином городе – мчались на их выступление. Во время таких концертов к Эллиоту и Адамсу иногда подключались другие музыканты, в частности Алексис Корнер:

«В течение некоторого времени мне посчастливилось работать с ними, играя на мандолине. В этом случае мы выступали уже как трио. За несколько недель я научился большому, чем постиг за годы основательных попыток овладеть навыками игры».⁵⁶

К концу пятидесятых Эллиот уже был опытным фолксингером, настоящим мастером, у которого учились и за которым охотились более молодые британские музыканты. Джек стал для них примерно тем же, чем для него самого еще совсем недавно был Вуди Гатри.⁵⁷

Джек Эллиот и Дэррол Адамс постоянно перемещались по Европе. Они пели на улицах и площадях, на рыболовных судах,

ярмарках и даже перед очередями в кинотеатры, поддерживая легенды о поющих странствующих ковбоях с дикого Запада. В 1957 году они путешествовали по Италии, и в Милане записано одно из их выступлений. Спустя десять лет часть «миланских» записей издали в Англии – альбом «Roll On Buddy» (Bounty, BY 6036).

Шесть из четырнадцати песен, вошедших в этот альбом, традиционные; авторство двух принадлежит Вуди Гатри; по одной – Элизабет Коттен, Джесси Фуллеру (Jesse Fuller) и Джимми Роджерсу. Песня «Portland Town» – авторская, сочиненная и грубовато спетая Дэрролом Адамсом. Кроме них, на пластинке есть и две оригинальные аранжировки, права на которые Джек и Дэррол присвоили себе. Песни Коттен, Фуллера и Роджерса Джек Эллиот пел один, а Адамс подыгрывал на банджо и гармонике. При этом Джек старался достичь сходства с оригиналом. В песне «Danville Girl» Джимми Роджерса это ему удалось лишь отчасти. Много большего он достиг в «Freight Train»: песня Элизабет Коттен только недавно вышла на Folkways, а Джек уже мог её петь, имитируя по-детски нежный, чуть дрожащий голос «Либбы».⁵⁸ А вот с Джесси Фуллером все было сложнее, так как вокал и драйв этого человека-оркестра (one man band) скопировать едва ли возможно.⁵⁹

Что касается сыгранности Джека Эллиота и Дэррола Адамса, то в этом они уступают дуэту Вуди Гатри и Сиско Хьюстон, съевшему вместе не один пуд соли. Тем более Джека и Дэррола нельзя сравнивать с такими грандами музыки блюграсс как Флэтт и Скраггс, Братья Монро или братья Стенли (Stanley Brothers). Но ведь «дело» происходило не в Нэшвиле или в Мемфисе, а в Европе, где именно Джек Эллиот и Дэррол Адамс открывали европейцам фольклор Нового света. Как бы то ни было, известный продюсер Джо Бойд (Joe Boyd) считает миланские записи лучшими у дуэта Ramblin' Boys:

«Я считаю, что Джек и Дэррол остаются самыми великими, единственными *“citybillies”*, которые когда-либо действительно стояли в одном ряду с подлинниками; единственными отпрысками среднего класса, заслуживающими упоминания о себе наряду с Ледбелли, Вуди, Джимми Роджерсом и другими».⁶⁰

Между тем в самой Америке Эллиота и Адамса знал лишь ограниченный круг специалистов, да и то главным образом благодаря английским изданиям, которые в мизерных количествах оказывались в США. Любопытны воспоминания Дилана о том, как он «открыл» для

себя Джека Эллиота. Боб Дилан впервые услышал его у знатока фолк-музыки, некоего Джона Пэнкейка (John Pankake).

«Он вытащил и поставил мне пластинку “Jack Takes The Floor”, выпущенную на лондонском лейбле Topic, – импортную пластинку, почти совсем неизвестную. Во всех США, наверное, этих дисков набрался бы десяток, а может, у Пэнкейка одна-единственная в стране и была. Не знаю. Если бы Пэнкейк мне ее не поставил, я бы ее так никогда и не услышал. Пластинка завертелась, и в комнату ворвался голос Джека. “San Francisco Bay Blues”, “Oi’ Riley” и “Bed Bug Blues” пролетели молнией. Черт, думал я, да этот парень просто великий. Звучит совсем как Вуди Гатри, только прогонистее, подлее, а поет не те же песни Гатри, другие. Меня будто ввергли в какую-то внезапную преисподнюю.

Джек умело дразнил музыкальными трюками. Конверт пластинки был загадочен, но не зловещ. На нем персонаж вроде как беззаботный и легкий, на вид – беспутный, эдакий симпатичный бродяга седла. Одет ковбоем. Голос резкий, бьет в одну точку. Он растягивает слова и так уверен в себе, что становится тошно. Помимо этого, он играет на гитаре без усилий, беглым отработанным перебором. Голос лениво скачет по комнате и взрывается, когда захочет. Слышно, что стиль Вуди Гатри он освоил – и даже больше. И вот что: он блистательный актер-развлекатель, а фолксингеры обычно таким не заморачиваются. Большинство фолк-музыкантов ждут, когда ты к ним придешь. А Джек шел к тебе сам и хватал тебя. Эллиот, на десять лет меня старше, действительно ездил вместе с Гатри, учился его песням и стиль из первых рук и полностью ими овладел. Пэнкейк был прав. Эллиот недосыгаем... ..Пэнкейк давал мне слушать эту пластинку много раз. Она поднимала настроение, но в то же время швыряла меня вниз. Чуть раньше Пэнкейк обмолвился, что Джек – король фолксингеров, городских уж точно. И слушая его, не приходилось в этом сомневаться...»⁶¹

Как видим, к началу шестидесятых некоторые специалисты уже считали Джека Эллиота «королем фолксингеров», а подающая надежды молодежь с этим соглашалась. Но то были все же единичные случаи. У себя на родине Джек так и не стал фолк-музыкантом первой величины, как это было в Англии.

Во-первых, до начала шестидесятых он редко бывал в США и появился на Ньюпортском фолк-фестивале только в 1963 году, когда интерес публики уже перемещался в сторону молодых фолксингеров, а сами они больше интересовались черными блюзменами; во-вторых, на американской фолк-сцене олд-таймы, блюграсс и кантри представляли такие гиганты как Эрл Скраггс, Док Уотсон, Бил Монро, братья Стенли, а также их талантливые последователи из New Lost City Ramblers, которых продвигал Мо Эш; в-третьих, активно издавали и переиздавали Вуди Гатри, Ледбелли, Джимми Роджерса и других старых музыкантов, чей репертуар лежал в основе творчества Джека Эллиота, в то время как сам он песен не сочинял; наконец, политика его американских издателей была провальной: Джека записывали и выпускали в США только с 1960 года, к тому же первые пластинки, изданные на Prestige и Folkways, были с песнями Вуди Гатри: «Jack Elliott Sings The Songs Of Woody Guthrie» (Prestige/Folklore, 14011), «Songs To Grow On By Woody Guthrie, Sung By Jack Elliott» (Folkways, FC 7501). Альбомы эти не стали событием, потому что в то же самое время на Folkways издавали и самого Вуди Гатри...

Словом, американские издания Джека Эллиота не вызвали такого резонанса в США, какой имели пластинки, изданные пятью годами ранее в Европе. Также не становились сенсацией его «живые» выступления. И несмотря на то что Джек расширил репертуар, а в технике игры на гитаре превосходил многих современников, в Америке он оставался всего лишь тенью Вуди Гатри. Его альбом 1962 года – «Ramblin' Jack Elliott» (Prestige/Folklore, 14014) – включает набор самых разнообразных стилей и направлений американского фольклора от Джимми Роджерса и Джесси Фуллера до Реверенда Гэрри Дэвиса и Элизабет Коттен. В записи четырех треков приняли участие известные музыканты Ральф Ринзлер, игравший на мандолине, и гитарист Джон Геральд (John Herald). Альбом получился отменный и, появившись он на лет семь раньше, наверное, вызвал бы бурю восторгов. Но к 1963 году американская публика, благодаря фолк-фестивалям, а также изданиям нового материала и переизданиям старого, уже «открыла» подлинники народной музыкальной культуры и узнала имена её носителей. А молодежь, уважительно глядя в сторону Джека Эллиота, ждала чего-то нового...⁶²

Как покажет ближайшее будущее, новому поколению нужны были свой язык и своя философия, а Джек песен не сочинял,

разговаривал словами других, и это был голос уходящей эпохи. Кроме того, в Америке, тем более в Нью-Йорке, не могла существовать красивая легенда о странствующем ковбое с гитарой, которая с легкостью принималась в Англии. В Гринвич Вилледж было хорошо известно, откуда родом Джек. Многие знали, что он никакой не ковбой из Оклахомы, а Чарльз Эднопоз, выходец из интеллигентной еврейской семьи из Бруклина, сын известного хирурга, – и с иронией относились к его фолк-притязаниям. Особенно щепетильной на этот счет была молодежь. Наступало время, когда надо было петь собственные песни. И когда трубадуры шестидесятых, о которых речь в последующих главах, заявили о себе, подарив нам множество самобытных песен, отношение фолксингеров и музыкальных критиков к Джеку Эллиоту стало еще более ироничным, так что Пит Сигер даже был вынужден на это ответить в одной из своих статей:

«Эллиот – человек, сотворивший себя сам... Когда некоторые выясняют, что Джек, со своими ковбойскими шляпой и ботинками, грубоватым жаргоном и искусной игрой на гитаре, – родом из Бруклина, их первая реакция: “Да он фальшивка!” Они глубоко заблуждаются. Джек переродился в Оклахоме. Он не просто разучил несколько новых песен. Он изменил весь свой образ жизни... Конечно, нам привычнее обратное, когда какой-нибудь деревенский парнишка отправляется в колледж, а затем окунается в городской бизнес. И когда он едет проводить ферму, то живущие в округе с трудом его узнают из-за замысловатости речи и причудливого одеяния. Но подобная перемена случается с таким большим числом людей, что никто не считает их ненормальными, никто не называет их подделкой.

Всегда найдутся молодые люди, которые, в силу той или иной причины, почувствуют, что должны резко, радикально измениться. Революция личности! Они сбросят старую, ненавистную им маску и перестроят себя на новом фундаменте».⁶³

Рэмблин Джек Эллиот, несомненно, одаренный музыкант, но еще – «блистательный актер-развлекатель», как справедливо заметил о нем Боб Дилан. Джек с раннего детства стремился копировать своих кумиров: одеждой, манерами, поведением и, конечно, творчеством. Так было с героями детства и юности, так случилось и позже, когда он стремился воплотить в себе образ Вуди Гатри. Со временем Джек расширял круг интересов, разучивая песни других авторов... Но он

всегда принимал форму того, чей материал исполнял: когда пел «O! Riley», в нем отчетливо слышался Хьюди Ледбеттер; когда исполнял «Freight Train» – тотчас представала Элизабет Коттен; а если напевал «I Belong To Glasgow», то превращался в кондового шотландца, безупречно выговаривающего «р-р-р». Выбраться из этого замкнутого круга Джеку удавалось, лишь когда он пел с Дэрролом Адамсом, но это происходило только в Европе в середине пятидесятих.

Вышесказанное вовсе не значит, что Джеку «не повезло». Напротив, он может считаться счастливым: повторим – он был и остается *посередине*, он принадлежал (и принадлежит) и к *«тем»* и к *«этим»*! Он был другом Вуди Гатри, застал уходящую эпоху и оказал влияние на молодых музыкантов, которые затем составили славу эпохи новой. И он все еще здоровствует, все еще играет перед публикой и о многом может рассказать.⁶⁴

Трудны скитания были мои – я надеялся, ты знаешь...
Тяжелы скитания мои на путях-дорогах.
Тяжелы были скитания мои, лишения и мытарства.
Мои скитания так тяжки, Господи, Боже мой.

Я ездил на быстрых, грохочущих поездах –
я надеялся, ты видишь...
Я ездил в плоских фургонах по путям-дорогам.
Ездил пассажирскими, с конечными станциями, –
и копоть столбом подымалась.
Мои скитания были тяжелы, Господи, Боже мой.

Я вкалывал в угольных шахтах – думал, ты это знаешь...
Налегал на отбойный молоток, на своих путях-дорогах.
Размахивал молотом, управлялся с насосом, –
шесть футов грязи –
Отваливал породу, врубаясь в гору.
И скитания мои были тяжелы, Господи, Боже мой.

Я вкалывал на сборе урожая – думал, ты видишь...
От Северной Дакоты до Канзас-сити, на путях-дорогах.
Снимая пшеницу, скидывая сено, стараясь заработать
хоть доллар в день.
И скитания мои были тяжелы, Господи, Боже мой.

Я плавил питсбургскую сталь – считал, что ты знаешь...
Сваливал раскаленный докрасна шлак,
на своих путях-дорогах.
Взрывал, поджигал и лил кипящее красное железо.
Мои скитания были тяжелы, Господи, Боже мой.

И побывал в каменной тюрьме – думал я, ты знаешь...
Я отдал ей девяносто дней, на своих путях-дорогах.
Проклятый старый судья объявил мне:
«За бродяжничество девяносто суток полагается».
И скитания мои были тяжелы, Господи, Боже мой.

Я исходил Линкольн-хайвэй – думал, тебе известно...
Измерил шагами хайвэй 66 и много других путей-дорог.
С тяжелой ношей и взволнованной душой,
в поисках женщины, которую так трудно найти, –
Мои скитания были тяжелы, Господи, Боже мой.⁶⁵

глава вторая

Дэйв Ван Ронк

*Каждую народную песню он
превращал в сюрреалистическую
мелодраму, в театральную постановку—
напряжение поддерживалось вплоть до
последней минуты.
Дэйв во всем докапывался до сути.
Будто у него имелся неограниченный
запас яда, которого мне хотелось
отхлебнуть, — и без него никак.*

Боб Дилан

В своих «Хрониках» Дилан называет Ван Ронка «королем улицы», добавляя, что тот «правил абсолютно». Сама ситуация, когда «королем улицы» считается не предводитель местной шпаны, а музыкант, говорит о многом, и прежде всего о том, *кто* был в цене у молодых фолксингеров Гринвич Вилледж. «Царствование» Ван Ронка было недолгим — примерно с 1959 по 1964 год, — но след и влияние, оставленные им, столь заметны, что, когда музыкант умер, его именем назвали улицу в Нью-Йорке. Дэйв одним из первых белых музыкантов нового поколения попытался привнести оригинальное звучание кантри-блюза в городскую среду. Сегодня, когда без труда можно достать записи старых блюзменов, включая тех, кого не мечтал услышать в свое время Ван Ронк, заслуга его не выглядит столь значительной. И все же многие будущие музыканты и просто любители пришли к блюзу благодаря Дэйву и его альбомам, вышедшим в первой половине шестидесятых. Через аранжировки Дэйва они постигали народные баллады, рэгтаймы и блюзы, прежде чем открылись первоисточники. Даже в Советском Союзе Ван Ронк

незримо присутствовал, так как не было в нашей стране подростка, который бы не брэнчал на гитаре его версию «House Of The Rising Sun», некогда популярную в каждой подворотне бывшего СССР.

Дэйв Ван Ронк родился 30 июня 1936 года в Бруклине – одном из районов Большого Нью-Йорка. В этом мегаполисе Дэйв впервые услышал старых мастеров джаза и блюза, здесь познакомился с англо-американским фольклором, научился играть на гитаре и банджо, записал первые пластинки и стал знаменитым, так что Дэйв Ван Ронк – сугубо нью-йоркское явление. Также важно знать, что он был выходцем из рабочей среды с ирландскими корнями.

Родители разошлись, когда Дэйв был младенцем, поэтому его воспитывала мать, с которой они в 1945 году переехали в другой район Нью-Йорка – Квинс. В автобиографической книге «The Mayor Of MacDougal Street» Ван Ронк сообщает, что его первые музыкальные впечатления – это Дюк Эллингтон (Duke Ellington), Каунт Бейси (Count Basie), Луи Армстронг, Бенни Гудмен (Benny Goodman), которых он часто слышал по радио, но больше других ему запомнился Фэтс Уоллер (Fats Waller).⁶⁶ Дедушка Дэйва еще в начале века играл на фортепиано рэгтаймы Скота Джоплина (Scott Joplin). Житейские заботы вытеснили увлечения молодости, но все же Дэйв помнил, как дед иногда играл на пианино, которое затем было заброшено, поскольку в американскую жизнь вторглось радио – главный источник постижения музыкальной культуры сороковых-пятидесятых. Ван Ронк упоминает и еще об одном влиянии:

«Моя бабушка была бруклинской ирландкой, и время для неё остановилось где-то в 1910 году. Она была неутомимой певицей и великой рассказчицей, с невероятной памятью на детали. Она прекращала петь, лишь когда говорила или во время еды... У неё не было выдающегося голоса, но, Боже, каким же громким он был: она сводила с ума соседей! Большую часть репертуара она переняла у своей матери в Ирландии, и я научился у неё номерам ирландского мюзик-холла, повстанческим песням, народным балладам, песням менестрелей и tearjerkers...⁶⁷ Я разучил версии ирландских мелодий с припевами на гэльском (Gaelic), хотя никто в моей семье не говорил на этом языке в течение сотен лет...»⁶⁸

Видя, что сын увлечен музыкой, мать определила его в музыкальную школу по классу фортепиано. Но Дэйву претила нотная грамота. Промучившись некоторое время, он оставил школу и в течение последующих двух десятков лет к нотам и клавишам не прикасался. Он вознамерился стать музыкантом-самоучкой, и первым инструментом, который освоил Дэйв, был укулеле (ukulele).⁶⁹ Примерно в это же время дядя научил его играть на гармонике. В четырнадцать Дэйв приобрел свою первую гитару... В те дни в Нью-Йорке, кроме джаза, были модными вокальные группы, так называемые barbershop quartets, признанными лидерами которых считались Mills Brothers. Также всюду гремела слава Ледбелли, а чуть позже стали знаменитыми и Weavers.

Своим первым и главным учителем Ван Ронк считал Джека Нортон (Jack Norton), старого музыканта, который некогда играл в знаменитых джаз-бэндах, знал Бикса Байдербека (Bix Beiderbeck) и Эдди Лэнга (Eddie Lang).⁷⁰ Нортон жил в Квинсе и по субботам давал уроки местным подросткам. Он учил не только игре, но и принципам подхода к музыке, учил её *слушать*. Ван Ронк усвоил уроки старого джазмена и пронес их через всю жизнь.

«До последних дней я продолжаю использовать то, чему научился от Джелли Ролл Мортон, Дюка Эллингтона, от некоторых stride-пианистов⁷¹ – Джеймса Пита Джонсона (James Pete Johnson), Фэтса Уоллера, Вилли “Лайон” Смита (Willie “the Lion” Smith), – это стало моим фундаментом и подготовило ко всей музыке, которую я впитал от Ледбелли, Джоша Уайта, Креппер Блэкуэла и Фурри Льюиса – каждый из которых был чудесным аранжировщиком. Джек учил меня: *«меньше – лучше, чем больше»*. Как и Джимми Янси (Jimmy Yancy),⁷² который советовал не использовать два звука, когда достаточен один, и не использовать даже одного, если достаточно тишины. Сущность музыки – тишина, в которой расставлены знаки препинания».⁷³

«Открытие» Ван Ронком нью-йоркской фолк-сцены произошло, когда ему было пятнадцать. С конца сороковых на площади Вашингтона в Гринвич Вилледж по воскресеньям собирались самодеятельные музыканты с гитарами и банджо, пели народные песни и пробовали сочинять собственные или просто общались между собой. Судя по воспоминаниям Ван Ронка, он без энтузиазма воспринял странных людей с гитарами. Гораздо больше его увлекал

джаз. В то время в клубах и кофехаузах рождался новый стиль – бибоп, можно было слушать Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи, Телониуса Монка, Джона Колтрейна и других, участвовать в бесконечных спорах о том, действительно ли прогрессивны новые формы или лучше оставаться на нью-орлеанских позициях...

В семнадцать Ван Ронк взялся за освоение банджо, полагая, что сможет играть в традиционном джаз-бэнде, обеспечивая ритм. Он вращался вокруг старых джазменов, участвовал в их концертах, проникал даже в студии звукозаписи. Так он наблюдал за игрой старейшего пианиста Юби Блэйка, великих тенор-саксофонистов Колмена Хокинса (Coleman Hawkins) и Бена Уэбстера (Ben Webster), слушал великолепного джазового певца Джимми Рашинга (Jimmy Rushing), но больше всего его впечатлил старый пианист из Нового Орлеана Клэрэнс Вильямс (Clarence Williams), еще с начала двадцатых ставший ключевой фигурой нью-йоркского джаза.⁷⁴ Клэрэнс, кроме того что играл и сочинял музыку, помогал музыкантам, устраивал им ангажемент и звукозаписывающие сессии... Когда-то он играл в одном бэнде с Луи Армстронгом, Сиднием Беше (Sidney Bechet), Колменом Хокинсом... Да с кем он только не поиграл! А еще – «вытащил» в студию звукозаписи великую Бесси Смит! Он аккомпанировал ей, сочинял для неё песни... Ван Ронк часто приходил к Вильямсу, слушал, как тот играет, а особенно восхищался его дуэтами с Питом Джонсоном или с Вилли «Лайон» Смитом. Хотя Дэйву было всего семнадцать, он осознавал, насколько ему повезло...

Так, отвергнув академическую учебу игры на фортепиано, Дэйв Ван Ронк с энтузиазмом получал «живые» уроки непосредственно от музыкантов. А ведь были еще и пластинки!..

Уже несколько лет Дэйв слушал мастеров джаза на пластинках на 78 оборотов, но с началом пятидесятых появились первые десятиинчевые (10") диски, на которых переиздавались старые блюзмены. Затем пришла очередь «Антологии» Гэрри Смита, с шестью лонгплеями, а с нею – знакомство с настоящим фольклором Америки. Ван Ронк, как и многие другие музыканты, считал это издание настольным и выучил досконально. Он открыл для себя Блайнд Вилли Джонсона, Миссисипи Джона Хёрта, Блайнд Лемон Джефферсона, а также старых белых музыкантов вроде Анкла Дэйва Мейкона, услышал оригинальное звучание олд-таймов, блюграсса и кантри, узнал Джимми Роджерса, Билла Монро, Флэтта и Скраггса и

других. Но Дэйв был не только слушателем, но и музыкантом. Он, как мог, копировал услышанное и пытался трактовать его по-своему.

...Мы столь подробно останавливаемся на детских и юношеских годах Дэйва Ван Ронка, чтобы обратить внимание на среду, в которой формировался его талант, а также для того чтобы читатель хоть в какой-то мере ощутил необыкновенный мир послевоенного Нью-Йорка. Также мы обращаем внимание на огромное значение, которое придавал Ван Ронк учебе у старых музыкантов, прежде чем приступил к записи собственных песен.

...С середины пятидесятых Дэйв Ван Ронк все чаще приходил на площадь Вашингтона, где появилась группа молодых талантливых музыкантов. Там Дэйв познакомился с Томом Пэйли, Джоном Коэном, Барри Корнфилдом (Barry Kornfield), Полом Клэйтоном, Диком Розмини (Dick Rosmini), Фредом Джелачем. Все они вскоре станут известными далеко за пределами Гринвич Вилледж. А наибольшее влияние на Ван Ронка оказал Том Пэйли, блистательный гитарист, будущий участник New Lost City Ramblers. Именно Пэйли первым показал Дэйву достоинства стиля *fingerpicking*. Что касается представителей старшего поколения фолксингеров, таких как Теодор Бикель, Синтия Гудинг, Сюзен Рид, Ричард Дайер-Беннет, Оскар Брэнд, – то Ван Ронку их подход к фолку казался театрализованным, рафинированным, следовательно, фальшивым. И неудивительно: у Дэйва и его коллег, молодых фолксингеров, теперь была «Антология» Гэрри Смита – эталон подлинной народной песни, так что им было на кого равняться и с чем сравнивать...

Свою роль в становлении Ван Ронка сыграла талантливая темнокожая певица Одетта. Она родилась в канун 1931 года в Бирмингеме, штат Алабама, закончила музыкальную школу в Лос-Анджелесе, пела в хоре, готовилась к академической карьере, но увлеклась фолком, овладела игрой на гитаре, разучила народные песни и с середины пятидесятых пела в клубах Сан-Франциско, Чикаго и Нью-Йорка. Тем не менее её творчество с натяжкой можно причислить к фолковому. Хотя в репертуар Одетты неизменно входили песни Ледбелли, в музыкальном отношении она была скорее последовательницей Гэрри Белафонте. В 1956 году на лейбле Tradition вышел её первый лонгплей – «Odetta Sings Ballads And Blues» (TLP 1010). С августа 1957 года Одетта выступала в кафе Bizarre, где её впервые и увидел Дэйв Ван Ронк:

«Она произвела невероятное впечатление на нас. Её присутствие придавало программе артистичность и художественность, которые в то время – по крайней мере, мы так считали – ни один другой исполнитель не мог бы привнести, за исключением, пожалуй, Пита Сигера». ⁷⁵

Осенью 1957 года именно в кафе Bizarre состоялось первое выступление Дэйва Ван Ронка, и он заслужил похвальное слово присутствовавшей там Одетты. Она даже взялась передать кассету с его песнями известному продюсеру Альберту Гроссману (Albert Grossman), в то время владельцу чикагского клуба Gate of Horn. Но тогда до издания дело не дошло. ⁷⁶

А выход пластинки для Ван Ронка значил очень многое. Это открывало возможность заниматься музыкой профессионально. Дэйв тогда работал на торговом корабле и песнями лишь подрабатывал. Он всегда нуждался в деньгах, добывал их с трудом и не разбогател даже тогда, когда стал известным... С 1957 года Ван Ронк постоянно посещал Фольклорный центр Иззи Янга на МакДугал-стрит. Там для него нашлось много ценного и интересного, а прежде всего – сам Иззи, который мог дать дельный совет, познакомить с нужными людьми, даже устроить концерт, и, кстати, Ван Ронк несколько раз выступал под эгидой Фольклорного центра. Именно там он познакомился с Мо Эшем – издателем своих первых альбомов.

Самые первые записи Дэйва вышли в 1958 году на сборнике Elektra «Our Singing Heritage. Vol.1» (EKL-151). Туда вошли блюзовая «Nobody Knows You When You're Down And Out» – в своё время её исполняла Бесси Смит – и старая рождественская песенка «Mary, What You Call That Pretty Little Baby». В сборник включены малоизвестные музыканты, за исключением Пегги Сигер и Пола Клэйтона. Последний и предложил Ван Ронку участвовать в записи старинных морских песен для Folkways.

Клэйтон владел голосом, каким пели старые английские и шотландские сингеры, играл на гитаре и дульцимере и знал огромное количество народных песен. По сути, он был фольклористом и совершил несколько уникальных находок: в частности, в 1950 году он нашел и записал блюзмена из Южной Каролины – Пинк Андерсона (Pink Anderson). ⁷⁷ Морским балладам Пол обучался еще у своего деда и с тех пор был к ним неравнодушен. Клэйтона интересовало аутентичное звучание, поэтому он изучал полевые сессии (BBC field

recordings), и в 1956 году известный фольклорист Кеннет Голдштейн (Kenneth S. Goldstein) записал в его исполнении цикл песен китобоев.⁷⁸ Спустя два года он же предложил Полу Клэйтону записать морские песни и баллады – shanties and forecassle songs.⁷⁹

Поскольку аутентичное исполнение требовало многоголосия, Полу предстояло собрать компаньонов, и Дэйв Ван Ронк, с грубоватым голосом матроса, был кстати. Кроме него в основанную для записи альбома группу Foc'sle Singers были приглашены философ и исследователь фольклора Роджер Абрамс (Roger Abrahams), молодой блюзовый сингер Боб Брилл (Bob Brill) и банджоист из Greenbriar Boys – Боб Йеллин (Bob Yellin). Осенью 1958 года Кеннет Голдштейн произвел запись, и спустя несколько месяцев появилась пластинка «Foc'sle Songs And Shanties» (FA 2429), которую Дэйв Ван Ронк считал своей первой серьезной работой. Он солировал в песнях «Haul On The Bowline», «Leave Her Johnny» и «Santy Anno», и его грубоватый вокал добавлял морской теме колорит и естественность. Альбом «Foc'sle Songs And Shanties» выделялся из всего, что записывалось в Америке, и был характерным скорее для Британских островов, где подобную продукцию издавали на Topic Records. Может, поэтому альбом не пользовался успехом и не принес дохода его создателям, хотя Дэйв Ван Ронк гордился им всю жизнь. Иное отношение было у него к другой своей работе, также относящейся к 1958 году.

В том году при непосредственном участии Дэйва была записана и издана пластинка «Skiffle In Stereo» (Lyrichord, LLST 773). Дэйв находился на распутье. Он был «своим» в Гринвич Вилледж, играл в кофехаузах и барах, в сборных концертах-хутенанни и в том же районе снимал квартиру вместе с Самюэлем Чартерсом, его новым приятелем, занимавшимся исследованием кантри-блюза.⁸⁰ Самюэль не был чужд и практики – играл на гитаре и, как всякий новоорлеанец, на корнете. Вместе со своей будущей женой Энн Дэнберг они играли нечто относящееся к двадцатым годам, и к ним иногда подключались приятели, благо каких-то особенных качеств и профессионализма джаг-бэнд не требовал... В то время с Британских островов нагрянул скиффл в лице Лонни Донегана (Lonnie Donegan): вероятно, это было предвестием «Британского вторжения» (British Invasion) середины шестидесятых. Оказалось, ритмичные песенки в примитивном исполнении Донегана, а прежде всего «Rock Island Line» Ледбелли, побудили взяться за гитары, кувшины (джаг) и стиральные доски не

только хулиганистых подростков из глухих британских провинций, но и солидную публику с Гринвич Вилледж, выросшую на Луи Армстронге и Лонни Джонсоне (Lonnie Johnson)!.. Признаюсь, для меня это было неожиданностью.

Итак, Дэйв Ван Ронк был «втянут» в скиффл-группу Orange Blossom Jug Five. Кроме него и Чартерса, в группу входили Рассел Глин (Russel Glynn) – джаг, Лен Кунстадт (Len Kunstadt) – казу и Энн Дэнберг – стиральная доска. В наши дни пластинка «Skiffle In Stereo» числится среди наиболее труднодоставаемых и, кажется, еще не переиздавалась, но Ван Ронк предпочитал говорить о ней с иронией: «Я все еще считаю, что мы были неплохой группой, но по той пластинке этого никто так и не понял».⁸¹

Участие в джазовых бэндах, исполнение кантри-блюза, запись морских песен, игра в скиффл-группе – всё это говорит о том, что к 1959 году Дэйв Ван Ронк еще не определился с собственным творчеством, хотя и считал, что готов к записи альбома. Он убеждал в этом и Кеннета Голдштейна, хотя тот советовал не торопиться... Всё же Кеннет поддался на уговоры, посадил Ван Ронка перед микрофоном в своей домашней студии, и тот за пару дней спел два или три десятка песен. Полученный материал был передан Мо Эшу, и, видимо, он оказался не так плох, потому что спустя несколько месяцев, Дэйв, находившийся в то время в Калифорнии, получил посылку со своим первым лонгплеем... Благодаря воспоминаниям фолксингера, у нас есть редкая возможность разделить с ним восторг:

«Настал великий день, когда я получил посылку в форме пластинки, с обратным адресом, обозначенным как Folkways Records. Моя работа, проведенная в подвале Кенни Голдштейна, в конце концов принесла плоды, и я с восторгом разрывал оберточную бумагу, приготовившись впервые взглянуть на свой по-настоящему собственный альбом. Конверт на какое-то мгновение меня озадачил: это был один из великих старых двухцветных конвертов Folkways, с изображением множества труб и сосудов, напоминавшим бойлерное помещение Роберта И.Ли. Потребовалось несколько секунд, прежде чем изображение себя развенчало, после чего его уже нельзя было принять ни за что иное, кроме того, чем оно действительно являлось: аппарата для приготовления эспрессо. Я буквально спятил, и, если бы у меня оказались деньги вернуться в Нью-Йорк прямо в ту же секунду, я бы бросил всё и отправился туда, чтобы только урвать парочку

копий этой пластинки через голову Мо Эша. Я так возбудился, что успокоился только через несколько дней, после чего заметил, что мое имя на лейбле написано V-O-N Ronk». ⁸²

Пластинка «Dave Van Ronk: Sings Ballads, Blues & A Spiritual» (FS 3818) представляет собой набор традиционных блюзов и баллад, заимствованных в основном у старых мастеров – Фурри Льюиса, Ледбелли и Кинга Соломона Хилла (King Solomon Hill). ⁸³ Дэйв старался приблизиться к оригиналу, что лишило его самобытности. Но об этом мы можем судить сейчас, а в 1959 году, когда подлинное звучание кантри-блюза еще не было широко известно, все спетое Ван Ронком могло сойти (и сходило) за откровение, и иные критики, прослушав альбом, вообще относили Дэйва к черным блюзменам... При записи своей первой пластинки он явно осторожничал, был скован ответственностью, авторитетом Голдштейна и страхом перед Мо Эшем. Хотя фолксингер стремился достичь простоты и естественности кантри-блюза, чувствуется влияние Джоша Уайта, к которому Дэйв всегда был неравнодушен. Отсюда нарочитая чувственность в некоторых песнях, излишняя мелодичность, красивый аккомпанемент – словом, все те сентиментальные краски, которых не может и не должно быть в кантри-блюзе. Ситуацию в какой-то мере спас голос Ван Ронка, но и он еще не был «поставлен» и нередко «хрипел» поддельно... На радикальные аранжировки Дэйв также не решился, хотя «K.C. Moan», «Gambler's Blues» и «John Henry» звучат свежо, а последняя вещь альбома – «How Long» – и вовсе хороша. Техникoй игры он удивить не мог, и это так и не станет его козырем: Ван Ронк был левшой, но на гитаре играл, как правша – плод долгого, упорного, подчас насильственного переучивания, на которое его обрекли еще в детстве. Таким образом, правая кисть не была способна на изысканный пикинг, но ритмом Дэйв Ван Ронк владел отменно.

Итак, молодой белый фолксингер стрался спеть и сыграть традиционную музыку черных, еще мало известную городской белой публике. В конце пятидесятых этого было достаточно, чтобы иметь успех. Но для Дэйва Ван Ронка удача была уже в том, что он был издан на Folkways Records! Это не приносило больших доходов, но давало нечто большее – открывало дорогу в будущее. Теперь перед Дэйвом отворялись двери самых престижных фолк-клубов, его также приглашали на фолк-фестивали, где он мог петь наравне с известными

фолксингерами, а это, в свою очередь, давало шанс вновь записываться. Шутка ли – его издал сам Мо Эш!

Последующий год Ван Ронк не сидел сложа руки. Он учился, расширял поиск, постоянно играл перед аудиторией и, как показал следующий альбом «Van Ronk Sings» (FA 2383), стремительно рос... Таким его застал в 1961 году Боб Дилан, который, прежде чем познакомиться с «королем улицы», слушал его записи.

«На пластинках он звучал изумительно, но лично оказался еще прекраснее. Ван Ронк был из Бруклина, у него имелся паспорт моряка, большие моржовые усы, длинные каштановые волосы, прямо спадавшие на половину лица. Каждую народную песню он превращал в сюрреальную мелодраму, в театральную постановку – напряжение поддерживалось вплоть до последней минуты. Дэйв во всем докапывался до сути. Будто у него имелся неограниченный запас яда, которого мне хотелось отхлебнуть, – и без него никак. Ван Ронк виделся мне древним, проверенным в бою. Каждый вечер я словно сидел у подножия обветшалого монумента. Дэйв пел народные песни, джазовые стандарты, диксиленды и блюзовые баллады – беспорядочно, однако по верхам не скакал. В его репертуаре песни были нежные, открытые, личные, исторические или изысканные – какие угодно. Он все складывал в шляпу и – пожалуйста – вытаскивал на свет что-нибудь новенькое. На меня Дэйв повлиял как мало кто. Позднее, когда я записывал свой первый альбом, половиной треков на нем стали перепевы того, что делал Ван Ронк. Не то чтобы я это планировал, просто так случилось. Подсознательно я доверял его материалу больше, чем своему».⁸⁴

В признаниях Дилана – впечатления, производимые Ван Ронком на начинающих фолксингеров. Подсознательно они доверяли Дэйву и через него постигали традиционную музыку черных. Ван Ронк был почти сверстник, он был своим и потому более понятным и доступным, чем таинственные черные музыканты Реверенд Гэрри Дэвис или Фурри Льюис...

В альбоме «Van Ronk Sings» уже есть оригинальные аранжировки, появились стиль, так называемый творческий почерк. Это относится к таким вещам как «Tell Old Bill», «Dink's Song», «Just A Closer Walk With Thee», «Standing By My Window». Отметим и песню «Spike Driver's Moan», которую Дэйв заимствовал у Миссисипи

Джона Хёрта.⁸⁵ Некоторые из этих песен в то время записывались другими белыми музыкантами, в частности, «Tell Old Bill» (по-другому «This Morning, This Evening, So Soon») исполняли Гай Караван, Боб Гибсон, Kingston Trio, Chad Mitchell Trio... Но версия Ван Ронка представляется наилучшей. Часто исполнялась и «Dink's Song» (или «Fare Thee Well»), и сам Ван Ронк её запишет еще раз в 1968 году вместе с группой Hudson Dusters, но это уже будет красивая и отточенная лирическая песня...

Наличие двух альбомов позволило Дэйву выступать с сольными номерами в клубах Village Voice, Folk City и Gaslight, находящихся на МакДугал-стрит, а также выезжать в другие города, где он был уже известным и ожидаемым фолксингером... В конце шестидесятых Ван Ронк написал песню о своей работе в те дни:

Еще один ужасный день, о заberi его!
Я вовремя выступить должен.
Бренчать на гитаре, быть звездой,
Отрабатывая свои пяти- и десятицентовые...
Скучная чертова каторга сводит меня с ума,
Я безумец, если здесь остался...
Бросай жену и захвати свой нож,
Если ты работаешь в кафе Митчелла.

Мне приснилось, будто в Gaslight – чистота!
И всех крыс прогнали прочь оттуда.
Кофе – великолепный, а официантки – чинны,
И Пэтрик Скай из города убрался.
Тут не баловались «пушкой», а Дилан играл Баха,
А песни Окса – все до одной рифмовались...
Я поднялся с кровати, задрал нос и –
Сколотил рок-н-рольный бэнд.

Крошка, крошка, изволь-ка лечь пониже!
Сводники, проститутки, грязь – на полу,
И прекраснейшее шоу в городе...
Прилавки с хот-догами, и скиффл-бэнды,
И Пого, бродящий кругами.
Не много света тут, но часты потасовки –
Когда поёшь в дыре, проделанной в земле.⁸⁶

Но не все было таким мрачным. В фолк-клубах Дэйв Ван Ронк самостоятельно формировал программы, следовательно, мог привлекать тех, кого считал нужным. Так, в кафе Village Voice он приглашал Реверенда Гэрри Дэвиса, великого черного сингера.

Дэвису уже перевалило за шестьдесят, родом он был из Калифорнии, но переехал в Нью-Йорк еще в начале пятидесятых и в то время был одним из немногих представителей старой школы сингеров и блюзменов, которые всё еще играли на углах улиц больших городов. «Открытие» кантри-блюза и появление блюзменов Дельты на Ньюпортском фестивале относится к началу шестидесятых, а до этого о них почти ничего не знали.⁸⁷ Гэрри Дэвис был слепым и зарабатывал игрой на одной из улиц в Гарлеме. Бывший священник не решался публично исполнять блюзы, с их фривольным содержанием, хотя знал их множество, и поэтому играл рэгтаймы. Его техника была уникальной, а голос – неподражаем. Молодые белые сингеры ходили за ним по пятам, часто выполняя функции поводыря, за что Гэрри Дэвис «расплачивался» бесплатными уроками...

В своей книге Ван Ронк уделяет Гэрри Дэвису несколько страниц, называет его гениальным и признаётся, что обязан слепому сингеру больше, чем кому бы то ни было. В 1961 году Дэйв сменил свою гитару (Gibson J-45 на Gibson J-200) только потому, что на такой же играл Гэрри Дэвис, но главное: благодаря урокам, полученным у черного сингера, он значительно усилил технику. Рэгтаймы были близки Ван Ронку еще со времён, когда он заслушивался пианистами Питом Джонсоном, Вилли «Лайон» Смитом и Юби Блэйком, а Реверенд Гэрри Дэвис играл те же рэгтаймы, только на гитаре. Этой же дорогой шел и Ван Ронк... Что касается блюзов, то, как пишет Дэйв, Гэрри Дэвис пел их, лишь когда выпивал, и только речитативом – ему казалось, что так менее грешно... Таким образом, Ван Ронк включал в свой репертуар песни Гэрри Дэвиса, которые тот публично не исполнял. В начале шестидесятых влияние слепого музыканта на молодых белых фолксингеров из Гринвич Вилледж было огромным.

В 1962 году Ван Ронк подписал контракт с Prestige Records на запись двух альбомов. Шеф лейбла – Боб Вейнсток – специализировался на джазе, но был не прочь издать и блюзменов. Лейбл высоко котиrowался среди молодого поколения, а в коммерческом отношении считался ступенью по отношению к

небольшому и малоодоходному Folkways. Когда Вейнсток решил издать кого-то из фолксингеров, его выбор (не без рекомендации Чартерса) пал на Дэйва Ван Ронка. Первая пластинка на Prestige – «Folksinger» (PR 7527) – вышла в 1963 году, и Дэйв считает, что именно с неё началась его серьезная творческая жизнь.

Действительно, всего три года назад он мечтал записать лонгплей, а теперь в аннотации к «Folksinger» о нем сказано: «Этим альбомом Дэйв Ван Ронк заявляет о себе как об одном из лучших фолк-блюзовых сингеров сегодняшней Америки...»⁸⁸

Это было правдой. Ван Ронк уже не старался на кого-то походить, не копировал чей-то почерк и не следовал чужой дорогой, хотя влияние Реверенда Гэрри Дэвиса скрыть трудно. Прежде всего оно сказалось в значительном усилении игры на гитаре, хотя Ван Ронк не стал виртуозом. Кроме того, он включил в альбом одну из песен Дэвиса – «Cocaine Blues». Сам бывший реверенд её не записывал из-за двусмысленного содержания, но иногда пел речитативом, и к такой же форме прибег Ван Ронк.⁸⁹ «Cocaine Blues» стала одной из самых известных песен Дэйва, а некоторые считали, будто он её и сочинил, благо на пластинке не указан автор. Но в альбоме «Folksinger», на мой взгляд, есть и более удачные вещи, в которых музыкант выложился на все сто: это «Motherless Children» и «Poor Lazarus». Лишь «Chicken Is Nice» и «Mr.Noah» выбиваются из контекста. Возможно, ими Дэйв Ван Ронк демонстрировал свою исполнительскую эрудицию...

В альбом «Folksinger» должна была войти аранжировка новоорлеанской песни «House Of The Rising Sun». Дэйв часто исполнял её в клубах и был готов внести в альбом, но незадолго до звукозаписывающей сессии узнал, что его версию без разрешения записал Боб Дилан для своего дебютного альбома на Columbia Records. Между фолксингерами, состоящими в дружеских отношениях, возник конфликт. В итоге Дэйв отказался от записи «House Of The Rising Sun» для Prestige, так что песня ассоциировалась сначала с Диланом, а затем с Аланом Прайсом (Alan Price) и английской рок-группой Animals, которые записали её в 1964 году. По воспоминаниям Ван Ронка, его злило, когда несведущая публика просила, чтобы он спел «*ту песню Дилана*», но, после того как «House Of The Rising Sun» стала всемирно известным хитом и уже самого Дилана просили спеть «*ту песню Animals*», – он успокоился.⁹⁰ Отношения между фолксингерами были улажены: вместо «House Of

The Rising Sun» Дэйв Ван Ронк включил в альбом песню «He Was A Friend Of Mine» и таким образом стал одним из первых исполнителей песен Боба Дилана.

Хотя к 1963 году Ван Ронк имел славу ведущего фолксингера Гринвич Вилледж, он не оставался равнодушным к своим ранним джазовым опытам, а те, в свою очередь, были связаны с Новым Орлеаном и временем, когда джаз был молодым. В музыкальных воззрениях Дэйв слыл консерватором, считая настоящим только новоорлеанский джаз, относящийся к началу XX века, ко временам Кинга Оливера. Остальное, полагал он, – производное от этого «настоящего джаза», накрепко связанного с блюзом и афро-американской музыкальной традицией. Консерватизм обеспечил Дэйву безупречный вкус и устойчивость при выборе материала, но в то же время препятствовал его развитию, так как вызывал недоверие ко всякому экспериментаторству. Можно сказать, что Ван Ронк был повернут лицом в прошлое. В частности, этот консерватизм не позволил ему в свое время по-настоящему оценить Роберта Джонсона, о чем пишет Дилан в «Хрониках», сообщая о реакции Ван Ронка на первое прослушивание пластинки этого великого блюзмена:

«Голос и гитара Джонсона звенели в комнате, и я запутался в этих звуках. Да и как можно было ими не проникнуться? А вот Дэйв не проникся. Все время отмечал: вот эта песня произошла от другой, а вот эта – точная копия третьей. Для него Джонсон был не слишком оригинальным. Я понимал, о чем он, но убежден был как раз в обратном. Я считал, что Джонсон донельзя оригинален, и не стоит ни с чем сравнивать ни его самого, ни его песни. Дэйв чуть позже поставил мне стороны Лероя Карра, Скип Джеймса и Генри Томаса и спросил:

– Видишь, о чем я?

Я видел, о чем он, но и Вуди много чего позаимствовал из старых песен the Carter Family, только закрутил их по-своему, поэтому тем, что имел в виду Дэйв, я особенно заморачиваться не стал. Он считал Джонсона нормальным исполнителем, парнем мощным, но вторичным».⁹¹

Причины недооценки великого блюзового новатора, каким был и остается Роберт Джонсон, кроются в трепетном, почти религиозном отношении Дэйва Ван Ронка к первоисточникам джаза и блюза, привитом ему такими учителями как Клэрэнс Вильямс и Реверенд

Гэрри Дэвис: эти старики ревностно относились ко всякого рода новациям, тем более к экспериментам. Следуя их заветам, Ван Ронк на протяжении всей карьеры возвращался к истокам, словно боясь потерять почву под ногами. В 1963 году, уже став одним из ведущих фолксингеров нового поколения, он сошелся с музыкантами старой новоорлеанской традиции, чтобы записать с ними альбом.

Речь о сотрудничестве Ван Ронка с Red Onion Jazz Band, лидером которого был барабанщик Роберт Томпсон (Robert L. Thompson). Судя по всему, Дэйв решил испытать себя как джазового вокалиста – напомним, что когда-то он слушал воочию Джимми Рашинга... Дэйв солировал с бэндом на шести треках из двенадцати, а в остальных предстал в обычном для себя качестве фолксингера, в итоге пластинка «In The Tradition» (Prestige/Folklore, 14001) получилась неровной, неоднородной и успехом не пользовалась, хотя, если верить Дэйву, публике нравился простенький инструментальный рэгтайм «St. Louis Tickle». Несмотря на то что Ван Ронку удалось аранжировка «Death Letter Blues» и песня Ледбелли «Whoa Back Buck», остальной материал квалифицировался как ретроградный, что отчасти соответствует действительности. А сомнительнее всего звучит песня Дилана «If I Had To Do It All Over Again, I'd Do It All Over You», слова которой утонули в ритме веселого бэнда.⁹² Что ж, именно такого звучания и добивался Дэйв, приглашая в компаньоны мастеров диксиленда, от которого в середине шестидесятых шарахалась городская молодежь.

О, река длинна, глубока и широка.
Девушка, которую люблю, – на другом берегу...
Я собираюсь переехать в Канзас-сити,
Перебраться в Канзас-сити.
Я поеду, крошка моя,
Туда, мое золотце, где тебя никто не любит...

Хотел бы быть я сомом и плавать глубоко в море,
И чтобы хорошая женщина плыла прямо за мною...
И я перееду в Канзас-сити,
Знаешь, переберусь в Канзас-сити.
Знаешь, переберусь в Канзас-сити, крошка,
Где, милая, никто тебя не любит.

А сейчас я расскажу, чего делать
ты никогда не должен:
Никогда не позволяй женщине говорить,
что она тебя любит;
Она назовет тебя «сладкий», назовет «пирожком» –
А потом пойдет, запрыгнет на полном ходу
в товарняк
И уедет в Канзас-сити.
Знаешь, уедет в Канзас-сити.
Знаешь, направится в Канзас-сити, милая,
Туда, детка, где никто тебя не любит.

Я прыгнул в реку, пошел ко дну,
Подумал о своей любимой – и снова всплыл:
Хочу переехать в Канзас-сити.
Переберусь-ка я в Канзас-сити.
Я поеду туда, моя милая крошка,
Где тебя никто не любит...

О, река длинна, глубока и широка.
Девушка, которую люблю, – на другом берегу...
Я собираюсь переехать в Канзас-сити,
Перебраться в Канзас-сити.
Я поеду, крошка моя,
Туда, мое золотце, где тебя никто не любит.⁹³

Хотя контракт с Prestige на запись и издание двух альбомов был закончен и с фолксингером уже сотрудничала фирма Mercury, Вейнсток уговорил Ван Ронка записать еще одну пластинку. Так, «на скорую руку» был записан один из лучших его альбомов – «Inside» (PR 7716). Но прежде чем перейти к этой пластинке, отметим еще одно событие: участие Дэйва в Ньюпортском фолк-фестивале 1963 года.

Приглашение на фестиваль – уже признание, а в данном случае фолксингер участвовал в одной программе со своими кумирами Реверендом Гэрри Дэвисом, Сонни Терри и Брауни МакГи, Миссисипи Джоном Хёртом и Джоном Ли Хукером. Олд-таймы и блюграсс исполняли Мэйбил Картер (Maybelle Carter), Клэрэнс Эшли, Док Уотсон и Док Боггс... Британская певческая традиция была

представлена высокоголосым нортумберландцем Бобом Дэвенпортом (Bob Davenport),⁹⁴ да и молодежь подобралась достойная – Джоан Баэз, Том Пэкстон, Боб Дилан, Фил Окс, New Lost City Ramblers... Это означало, что обратить на себя внимание исполнением блюзов или олд-таймов было невозможно, тем более что Дэйв Ван Ронк не был виртуозом и не сочинял актуальных песен протеста. Хотя он старался и свою программу представил достойно, ему было трудно сфокусировать внимание публики. Дэйв привык к небольшим клубным помещениям, где бы его голос не пропадал, а внимание публики не рассеивалось.⁹⁵ Быть может, поэтому он не любил выступать на фестивалях. Зато в Ньюпорте он познакомился с великими блюзменами, которые словно воскресли из небытия...

Что касается альбома «Inside», вышедшего летом 1964 года, то представленный в нем материал Дэйв Ван Ронк пел только в узком кругу. Это были в основном песни и баллады, которые он услышал от своей бабушки. И что же?

Оказалось, этот простоватый увалень-анархист, с повадками и хрипотцой раненого медведя, может быть нежным и утонченным, и, возможно, не громогласные блюзы, тем более не диксиленды, а тихие лиричные песни «Sprig Of Thyme», «I Bued Me A Little Dog» и «Fair and Tender Ladies» являются высшим творческим достижением Дэйва Ван Ронка. Не без стеснения он пел их только близким друзьям, под аккомпанемент банджо, автоарфы или дульцимера, а, поскольку не считал себя мастером игры на этих инструментах, о записи этих песен не могло быть и речи. Тем не менее Вейнсток убедил Дэйва, что всё не так плохо, и мы должны благодарить шефа Prestige за появление одного из самых лучших альбомов фолк-сцены Гринвич Вилледж.

Между тем Ван Ронка влекло иное. Он по-прежнему грезил рэгтаймами. То же испытывал и его старый приятель Самюэль Чартерс, находившийся под влиянием Гаса Кэннона и Memphis Jug Band. Идею поиграть в джаг-бэнде поддержали Барри Корнфилд, Дэнни Кальб и Арти Роуз (Artie Rose), а заказ на издание пластинки уже давно был у Ван Ронка: шеф Mercury испытывал ревность от успеха Vanguard, издавшего Jim Kweskin Jug Band, в то время как другой конкурент – Elektra – продвигал Even Dozen Jug Band... Так соединились интересы музыкантов и издателя. В итоге весной 1964 года вышел альбом «Ragtime Jug Stompers» (SR 60864).

Ван Ронк и его друзья без конца репетировали, а с концертами выступали в основном в клубе Village Vanguard, так что это была вполне профессиональная и сыгранная группа, с учетом того что музыканты досконально знали оригинальный материал. Просуществовали Ragtime Jug Stompers полгода, поскольку неожиданно возникшая мода на джаг-бэнды столь же быстро угасла, а Ван Ронк и Чартерс, которым уже было под тридцать и больше, удовлетворились тем, чего недополучили в пятидесятые, когда создали Orange Blossom Jug Five.

В том же 1964 году вышел второй лонгплей, изданный на Mercury, – «Just Dave Van Ronk» (SR 60908). Фолксингер записал его в одиночестве и, видимо, не в лучшем расположении духа, поскольку в интонациях сквозят меланхолия и усталость. Это лучшее настроение, для того чтобы исполнять версию «God Bless The Child» Билли Холидей, но не лучшее для «Pastures Of Plenty» Вуди Гатри, которая звучит излишне монотонно. Альбом примечателен тем, что Дэйв наконец представил свою версию «House Of The Rising Sun». Он старался петь медленно, растягивая звуки и пытаясь, насколько возможно, изменить песню, чтобы не напомнить всем известное клише «от Animals», но в то же время Дэйв боялся деформировать свою собственную версию. Очевидно, что Ван Ронк совсем по-другому исполнял эту песню два года назад...

Середина шестидесятых – время неотвратимых перемен в Гринвич Вилледж и на всей фолк-сцене Америки. Фолксингеры не могли не считаться с вторгшимся роком, уведшим за собой молодую публику. Вчерашние властители дум вмиг оказались на обочине. Надо было реагировать, меняться, в конце концов, надо было зарабатывать. Дэйв Ван Ронк был профессиональным музыкантом, и его благополучие напрямую зависело от продаж пластинок и от посещаемости концертов. У него на глазах происходил фантастический успех Боба Дилана, который пошел на радикальные перемены и покорила не только Америку, но и «свингующий Лондон» и всю Британию... Дэйв понимал, что случилось это не только потому, что Бобби взял электрогитару и встал во главе блюз-роковой группы. Он никогда не считал действия Дилана изменой фолк-движению. Просто пришли новые времена, и оставаться прежним было нельзя. Ван Ронк мог убедиться в этом, когда вместе с Майком Сигером они

отправились в тур по Англии. В отличие от исторических дилановских туров, о его пребывании в Британии почти ничего не известно.⁹⁶

Отголоски перемен слышатся в двух последних альбомах Ван Ронка, записанных им в шестидесятые. И хорошо, что лишь отголоски, ведь его ревущий вокал лучше всего подходил под стандарты рока: он вполне мог стать одним из лучших рок-вокалистов, но тогда бы мы лишились знаменитого фолксингера... Первый из упомянутых альбомов – «No Dirty Names» (Verve/Folkways, FTS-3009) – записан в конце 1966 года; второй – «Dave Van Ronk And The Hudson Dusters» (Verve/Forecast, FTS-3041) – весной 1968.

Некоторые песни из «No Dirty Names», например «Freddie» Мэнса Липскома или «Blues Chante» Диззи Гиллеспи, записаны с группой, но это уже не диксиленд, а акустический ритм-энд-блюз с мощным вокалом. Да и гитара Дэйва Вудса (Dave Woods) довольно активна: отсюда рукой подать до «электричества»... Но тягаться с набравшим силу роком – фолксингер, трепетавший перед старой джазовой традицией, не желал, да и не мог. Он лишь позволил себе записать «Alabama Song» Курта Вайля (Kurt Weill), не обращая внимания на то, что недавно вышел дебютный альбом группы Doors с этой же вещью...

И все же в 1967 году Ван Ронк и Вудс собрали рок-группу, в которую также вошли клавишник Фил «Пот» Нэмэнворт («Pot» Phil Namanworth), басист Эд Грегори (Ed Gregory) и барабанщик Рик Хендерсон (Rick Henderson). Ван Ронк и Hudson Dusters издали всего один альбом, но им сильно гордился Дэйв, считая опыт удавшимся. Пластинка осталась практически незамеченной, хотя поклонникам Дэйва Ван Ронка она по-своему дорога. В любом случае, его версия (и исполнение!) песни Джони Митчелл (Joni Mitchell) «Both Sides Now» пробуждает добрые чувства: это действительно прекрасная песня, и Дэйв одним из первых её оценил.⁹⁷

Когда завершилась славная эпоха, Ван Ронк не стал приспосабливаться и искать (скорее придумывать!) в себе Продолжение. Он по-прежнему играл для узкой аудитории и изредка записывал пластинки. Жизнь не всегда была к нему благосклонна. Он развелся со своей первой женой и помощницей во всех начинаниях – Терри Тел (Terri Thal), – долгое время пребывал в нужде, пил, страдал от забвения... В конце концов встретил Андрею Вуоколо (Andrea Vuocolo), женился и обрел поддержку. Он вновь начал выступать и

даже побывал с концертами в Европе, Японии и Австралии, где у него нашлись почитатели. Он записывал альбомы и был полон творческих замыслов. К фолк-сцене Гринвич Вилледж и лично к нему вновь возник интерес, и тотчас стали переиздавать его ранние альбомы, теперь уже на CD... Повезло Ван Ронку и в том, что ему встретился молодой человек Илия Волд (Elijah Wald), сообразивший, что грузный седеющий хрипеголосый музыкант, дающий ему уроки игры на гитаре, – знаменитый фолксингер, некогда «король» улицы МакДугал, а значит, обладатель уникальных знаний об ушедшей эпохе. Волд убедил Ван Ронка написать книгу, и тот, следуя советам молодого приятеля, принялся надиктовывать или записывать свои воспоминания.

К великому сожалению, болезнь лишь частично позволила воплотиться замыслу. После смерти Ван Ронка в 2002 году, Волд дорабатывал книгу в одиночестве, и она далека от первоначального замысла.⁹⁸ И все же автобиография «The Mayor Of MacDougal Street», вместе с десятком альбомов Дэйва Ван Ронка, дает живое представление об одном из главных героев англо-американского Фолк-Возрождения пятидесятих и шестидесятих годов.

Ван Ронк причислял себя к анархистам, но на вопрос, читал ли он Бакунина, Кропоткина или Нечаева, – отвечал отрицательно.⁹⁹ Он с удивлением воспринял, что надо бы еще что-то прочесть, чтобы стать анархистом...¹⁰⁰ Он был анархистом «по жизни», открываясь всем ветрам, которые дули со всех сторон. Дэйв Ван Ронк – впечатляющая противоположность его многолетнему приятелю и товарищу по фолк-сцене Бобу Дилану, наглухо закрытому ото всех и вся. Дэйву хватило рассудка понять, что «исторический» дебют Дилана на разогреве у Greenbriar Boys в клубе Folk City в музыкальном отношении не шел ни в какое сравнение с выступлениями Ареты Фрэнклин или Джона Колтрейна в соседнем Village Gate. В то же время Ван Ронк уважал успех Дилана, советуя его завистникам, прежде чем претендовать на славу и деньги, написать нечто похожее на «A Hard Rain's A-Gonna Fall»... К себе Дэйв Ван Ронк всегда относился с иронией, а с годами эта самоирония перешла и на всё Фолк-Возрождение, значение которого он не переоценивал. Дэйв даже употреблял термин «фолк-паника». Зная великих черных блюзменов, записывая их песни, он отдавал отчет в том, что воспроизводит лишь суррогат. Ван Ронк

осознавал непреодолимую пропасть между ними и собой, считая, что имеет гораздо больше общего с Пегги Ли (Peggy Lee),¹⁰¹ чем с Миссисипи Джоном Хёртом или Реверендом Гэрри Дэвисом. Признание, достойное уважения.

«Оглядываясь на тот период, становится ясно, что очень немного из записанного в то время имеет вечную ценность. Действительно, случился настоящий художественный импульс, но парадигмы имели изъяны, и если вы сравните его с тем, что происходило на Бродвее в тридцатые, то та сцена была беспредельно более творческой и гораздо важнее, чем наша. Формы, принятые как части фолк-матрицы, были слишком ограничены – и в техническом смысле, и в своей способности к выживанию, – а идеология сцены допускала много безответственности, когда никто не должен был себя ничем обязывать. Большинство сочинителей писали ниже своего уровня, а те, кто мог разучивать и использовать более сложные гармонии и структуры аккордов, приговорили себя к перебору 1-4-5. Некоторые заключали в себе невероятный талант, но были подобны талантливому боксеру, который во время боя держит одну руку за спиной. В результате мы произвели какого-то Боба Дилана, Тома Пэкстона, Фила Окса, чуть позже – Джони Митчелл, но мы не создали ни Иоганна Себастьяна Баха, ни Дюка Эллингтона. Несколько вполне хороших песен вышло из этого периода и несколько очень хороших артистов, но в истории человечества не было периода, когда бы не было хороших песен и хороших артистов».¹⁰²

Дэйв Ван Ронк прав – не было в истории периода, когда бы не было хороших песен и хороших артистов. Возможно, они есть и в наши дни... Прав он и в том, что шестидесятые не родили нового Баха, дав взамен Дилана, Пэкстона и самого Ван Ронка... Но послевоенное Фолк-Возрождение и сцена Гринвич Вилледж – и в этом счастливое заблуждение фолксингера – это не только и не столько появление более или менее талантливых музыкантов, сколько внимание к ним со стороны народа. Проще говоря, Фолк-Возрождение – не абстрактное понятие, а буквальное возрождение **народа** – того самого «*фолка*», обращение его к своим корням, к истокам, к своей культуре и прежде всего к своей песне. Действительно, не было в истории человечества периода, когда бы не существовало хороших песен и хороших

артистов, но еще никогда этих артистов не слушали (и не слышали!) так, как слушали их в пятидесятые и шестидесятые годы XX века, и не было еще периода, когда сочиняющий и поющий свои песни тотчас считался бы народным исполнителем – фолксингером – и оказывал бы такое влияние на целое поколение... В этом смысле ни Баху, ни Моцарту, ни прочим признанным гениям не повезло так, как некоторым юнцам из нью-йоркских, чикагских, бостонских, лондонских, ливерпульских и прочих подворотен. И Дэйв Ван Ронк – в числе этих счастливицев...

В Новом Орлеане есть дом,
Его называют Восходящее Солнце.
Он гибелью стал для многих бедных девушек,
И моею, о Боже, моею тоже.

Моя мама – портниха,
Шьет новехонькие голубые джинсы.
А отец мой – пьяница,
Пьет беспробудно в Новом Орлеане.

А всё, что пьянице нужно, –
Это чемодан и дорога.
И только тогда он доволен,
Когда навеселе.

О, скажите моей младшей сестренке:
«Не делай того, что сделала я.
И обходи стороной дом в Новом Орлеане,
Что называется Восходящее Солнце».

Что ж, одной ногой на платформе,
А другой – на подножке поезда.
Я возвращаюсь в Новый Орлеан,
Чтоб на меня кандалы надели.

Я возвращаюсь в Новый Орлеан.
Мои мытарства почти завершились.
Я возвращаюсь жизнь свою окончить
Под стенами Восходящего Солнца.¹⁰³

глава третья

Джоан Баэз

*Что касается Джоан Баэз, то всё заключено в красоте её голоса. Он, действительно, был удивительным: когда услышал впервые, он поразил меня точно так, как изумлял каждого. Она не была ни великой артисткой, ни великой певицей, но, Боже, каким же инструментом она обладала!*¹⁰⁴

Дэйв Ван Ронк.

В июле 1959 года состоялся первый фолк-фестиваль в Ньюпорте. Среди его участников – Пит Сигер, Марта Шламме (Martha Schlamme), Синтия Гудинг, Эд МакКурди, Джин Ритчи, Оскар Брэнд, Джон Джекоб Найлз, Эрл Скраггс, Одетта, Сонни Терри и Брауни МакГи, Барбара Дэйн (Barbara Dane)... Вечером 12 июля на сцену вышел Боб Гибсон. Спев несколько песен, он неожиданно пригласил на сцену черноволосую девушку и, за счет своей программы, предоставил ей возможность спеть две песни: «Virgin Mary Had One Son» и «We Are Crossing The Jordan River». Находящийся среди зрителей Ван Ронк вспоминал: «Каждый, кто там был, мог сказать, что это стало началом чего-то значительного для всех нас».¹⁰⁵

Приступая к работе над книгой о фолксингерах шестидесятых, я задавался вопросом: кто из них был первым или, правильнее, чей именно голос возвестил о приходе на фолк-сцену нового поколения? Возможно, будущим исследователям этот вопрос покажется надуманным, но для моего поколения он все еще важен. И, отвечая на него, я чаще всего думаю о Джоан Баэз, и признание Ван Ронка подтверждает мои выводы и догадки.

Джоан появилась внезапно, стремительно, уверенно и тотчас завоевала титул «королевы фолксингеров» и обрела статус «голоса поколения». Она записала один за другим несколько альбомов, неотделимых не только от фолк-сцены своего времени, но и от всей молодежной культуры шестидесятых. Затем она с головой окунулась в политическую борьбу, уверовав в то, что народная песня это прежде всего голос протеста, клич борьбы за справедливость. И активная протестующая молодежь подняла Джоан Баэз над собой и понесла, словно знамя... в пустые и бесцветные семидесятые, где всех их ждало одно и то же – разочарование...

Джоан Баэз родилась 9 января 1941 года в городе Стейтен Айлед (Staten Island), штат Нью-Йорк. Она была средней из трех дочерей в семье Альберта Винисио Баэз (Albert Vinicio Baez) и Джоан Чендос Бридж (Joan Chandos Bridge). Отец Джоан – мексиканец, сын священника, ставший крупным ученым. Он был математиком и физиком, совершил научные открытия и практические изобретения в области высоких технологий, преподавал и вел научную работу во множестве университетов и научных центров США, был известным пацифистом, противником «холодной» войны в пятидесятые и войны во Вьетнаме в шестидесятые, и его гражданская позиция передалась старшей дочери. Также Альберту Баэз мы обязаны тем, что Джоан увлеклась музыкой: именно отец подарил ей укулеле – первый музыкальный инструмент, которым овладела будущая «королева фолксингеров»...

...Альберт Винисио Баэз умер в возрасте девяноста четырех лет 7 марта 2007 года – как раз в то время, когда я правил главу о Джоан...

В 1951 году семья Баэз год прожила в столице Ирака Багдаде, где Альберт Винисио работал по линии ЮНЕСКО. В 1956 году семейство переехало в Калифорнию, и в том же году для Джоан приобрели гитару. Тогда же она стала петь в хоре. Школу Джоан не любила: в основном из-за переездов, когда всякий раз она оказывалась «новенькой», и из-за того, что подвергалась остракизму со стороны других учеников – одни считали её недостаточно белой, другие – недостаточно черной. С этого времени в ней поселилось презрение к расовой дискриминации и неумное влечение к реваншу: Джоан во всем стремилась быть первой и находила в этом поддержку матери.

О музыкальных пристрастиях родителей мне почти ничего не известно, кроме того что отец водил дочерей на концерты симфонической музыки. В автобиографической книге «Daybreak» Джоан только сообщает, что за чаем они вместе с мамой часто слушали Вивальди, Моцарта и Пуччини.¹⁰⁶ Это немало, но подобное времяпрепровождение трудно назвать музыкальным воспитанием. Вне сомнения, Джоан испытала влияние Элвиса Пресли и Билла Хэйли (Bill Haley), но рок-н-ролл не доминировал в её раннем репертуаре. Зато она подпала под очарование Гэрри Белафонте и через него пришла к фолк-песням. Вместе с тем очевидно, что её обошла стороной «Антология американской народной музыки» Гэрри Смита... Джоан, кажется, вообще не изучала музыкальные корни, не обращалась к фолк-исполнителям прошлого и, возможно, даже о них не знала. Она лишь верила в свой талант, в то, что создана быть певицей... В ноябре 1962 года, когда её портрет украсит обложку «Time», а сама она станет фигурой национального масштаба, Джоан признается в интервью тому же изданию:

«Мне нет особенного дела до того, откуда пришла песня и почему она появилась на свет, и мне даже безразлично, о чем она повествует. Всё, что меня интересует, – это то, как она звучит и какие заложены в ней чувства».¹⁰⁷

Такое рискованное, вызывающее, но, видимо, честное признание было характерным для нового поколения фолк-музыкантов. Непредставимо, чтобы подобное высказала, например, Джин Ритчи. Но, действительно, в биографических очерках мы не обнаруживаем учителей Джоан Баэз, каких-то имен из далекого и близкого прошлого, кого бы она копировала или на кого равнялась. Она была самобытна изначально, но убедить в этом публику, тем более специалистов – было не так-то просто.

В июне 1958 года, в Сан-Франциско, семнадцатилетняя Джоан записала два десятка песен и отнесла издателям, которые их отвергли. Им показалось, что материал сырой, неоднородный, необкатанный и... немного странный. Последнее, наверное, оттого что от голоса и внешности темноволосой смуглой девушки веяло чем-то новым и необъяснимым... Во всяком случае, тогда рисковать издатели не стали. А вот спустя шесть лет, когда звезда Джоан Баэз всю засияет над Америкой и Европой, на Fantasy Records, без всякого на то разрешения, издадут альбом самых ранних опытов «королевы

фолксингеров» – «Joan Baez In San Francisco. The Original First Recordings Of Joan Baez» (85015) – да еще снабдят его обширным комментарием, в котором, кроме прочего, будут такие строки:

«Эти записи показывают, что стиль Джоан был почти полностью создан уже тогда. С 1958 года, конечно, произошло много усовершенствований, но потрясает то, насколько сформированной певица была уже в начале своей карьеры».¹⁰⁸

Что же представляют собой первые записи Джоан и действительно ли её стиль был «создан уже тогда»?

Конечно, нет. Некоторые вещи – «Annie Had A Baby», «Man Smart, Woman Smarter», «Young Blood» – можно слушать лишь с большим усилием воли, столь очевидны в них изъяны. Но в нескольких песнях кое-что уже пробивается наружу. Так, в песне «Oh, Freedom» слышны ноты протеста самой Джоан, чувствуется, что тема гражданского сопротивления ей близка, поет она со страстью и с состраданием, между тем как при исполнении традиционных (народных) песен у неё явно недостает почвы и еще нет у неё судьбы, наконец, нет школы. Примитивен и аккомпанемент: голос не заполняет пространство, не находит взаимоотношения с тишиной, а гитара, из-за неопытности, не спасает. Лучшее всего звучат «Island In The Sun», «I Gave My Love A Cherry», неплохо – «Scarlett Ribbons» и «Every Night», и тот, кто знаком с голосом Джоан, сразу узнает её в этих песнях... Когда слушаешь самые ранние записи Баэз, сталкиваешься с неслыханной отвагой или, скорее, дерзостью, с которой юная певица относится к материалу, достойному лишь трепета и робости... Словом, это действительно демонстрационные записи, и, наверное, издатели были правы, отказав Джоан в их публикации... Пройдет немного времени, и на фолк-фестивале в Ньюпорте короткое незапланированное выступление Джоан Баэз даст повод говорить о *«начале чего-то значительного для всех нас»!*

Это будет еще через год, а пока, чтобы талант юной Джоан смог о себе заявить, чтобы он окреп и расцвел, ему не хватало самого важного – среды. И вскоре Джоан Баэз такую среду обретет.

В конце лета 1958 года Альберт Винисио получил работу преподавателя в городе Белмонте (Belmont), штат Массачусетс, и семья переехала на новое место жительства. Тогда же Джоан была зачислена в Школу изящных искусств и драмы (Fine Arts School of Drama) при Бостонском университете. Но не скучная учеба, а

возможность окунуться в атмосферу Фолк-Возрождения – вот что оказалось самым важным для Джоан! Она посещает клубы и кофехаузы, где поют фолксингеры, – Golden Vanity, Ballad Room, – слушает более опытных музыкантов, учится, заимствует, расширяет репертуар, дома без конца репетирует и уже вскоре выступает с сольными номерами. С начала 1959 года Джоан появляется в Club 47, в Кембридже, и, во многом благодаря ей, клуб превращается в один из очагов Фолк-Возрождения...

До появления Джоан Баэз Club 47 был прибежищем джазменов-новаторов, и его владельцы с большим недоверием отнеслись к идее отдать фолк-музыкантам хотя бы один из вечеров. Другим Джоан удалось их уговорить на проведение только одного-единственного выступления молодой певицы. В результате появилось дневное воскресное шоу, главным действующим лицом которого стала Джоан Баэз. Смуглую красавицу, с гитарой и вибрирующим сопрано, приходили не только слушать. Её хотели еще и видеть! Слухи о ней распространяются по округе. Вчерашний кумир Гэрри Белафонте поспешил пригласить её в свою труппу, но... Джоан вежливо отклонила приглашение: она уже хорошо представляла свое настоящее место... В это время Баэз сблизилась с одним из фолксингеров – Биллом Вудом (Bill Wood) – и в мае 1959 года вместе с ним, а также при участии Теда Алевизуса (Ted Alevizos) записала альбом «Folksingers Round Harvard Square» (XTV-62202/3), который был издан на малоизвестном лейбле Veritas Records. Благодаря этой пластинке, мы можем судить о том, что представляла собой Джоан Баэз накануне своего признания, и судить о том, какой рывок совершила она менее чем за год...

В альбом, который в дискографиях Баэз числится как дебютный, вошли двенадцать песен, из которых половину она поет одна, сопровождая на гитаре. Это «On The Banks Of The Ohio», «Oh! What A Beautiful City», «Lowlands», «Black Is The Color», «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby» и «Sail Away Ladies».

Вот это уже та самая Джоан Баэз, которую вскоре узнает мир. Скажу больше: так свежо, бесхитростно и самозабвенно она никогда больше петь не будет. В этом чудо ранних записей. И «Banks Of The Ohio», которую она запишет спустя два года вместе Greenbriar Boys, будет звучать совсем по-иному, и «Black Is The Color» Джона Джекоба Найлза будет другой, и песня «What You Gonna Call Your Pretty Little

Baby», на мой взгляд, едва ли не лучшая во всей многолетней карьере Джоан, – тоже лишится первозданной свежести.

У Девы Марии родился Сын...
Слава, аллилуйя!
Чудесный кроха-Младенец...
Слава новорожденному Царю!

«Что ж, Мария, как назвала Ты
Это славное Дитя,
Чудесного кроху-Младенца?
Прекрасного Младенца Своего...»
Слава новорожденному Царю!

«Что ж, кто-то Иисусом зовет Его,
а Я назову – Спасителем.
Назову Его – Спасителем...
Нареку Его – Спасителем ...»
Слава новорожденному Царю!

Три мудреца явились с востока...
Явились три мудреца...
О, явились три мудреца...
Слава новорожденному Царю!

Сказали: «Следуйте за этой звездой,
она приведет вас прямо к Младенцу,
Прямо к Младенцу вас приведет...
Вас к Младенцу звезда приведет...»
Слава новорожденному Царю!

У Девы Марии родился Сын...
О, слава, аллилуйя!
Чудесный кроха-Младенец...
Слава новорожденному, слава Царю!¹⁰⁹

Что касается остального материала альбома «Folksingers Round Harvard Square», то с Вудом Джоан спела три песни – «So Soon In The Morning», «Kitty, Careless Love» и «Don't Weep After Me», – причем в последней к ним присоединился Алевизус... Зачем? Оставалась бы

Джоан одна – было бы лучше: столь разителен контраст между ней и двумя её товарищами по альбому. В данном случае рядом оказались не столько «хорошее» и «плохое», сколько безоговорочно новое и безоговорочно старое... Вуд пел так, как в течение пятидесятих пели бесчисленные фолксингеры на концертах-хутенанни. У него неплохой голос, он увереннее играет на гитаре, но даже в лучшей их совместной песне – «Kitty, Careless Love» – фон, который создает Джоан, интереснее ведущей партии Вуда... Мы и упоминаем о нем лишь потому, что пишем о Джоан Баэз, настоящий прорыв которой состоялся весной 1959 года, когда она выступала в кембриджском Club 47 и записала свой первый альбом для небольшого местного лейбла.

Одним из первых отреагировал на происходящее в Кембридже вездесущий хозяин чикагского Gate Of Horn Альберт Гроссман. Прознав о юном даровании, он тотчас предложил Джоан двухнедельный ангажемент в своем клубе. Очаровательная смуглянка, поющая под гитару, – это не грузный и свирепый с виду Ван Ронк, которого однажды не пустил на порог Гроссман. Конечно, голос Джоан – прежде всего, но и внешность оказалась не последним аргументом в признании за ней статуса «королевы фолксингеров», и неслучайно почти все обложки её альбомов украшены портретами Джоан... Таковыми становились законы жанра, с началом шестидесятых вырвавшегося за рамки узких клубных форм.

Во время пребывания в Чикаго, Джоан познакомилась с популярным в то время фолксингером Бобом Гибсоном, и тот предложил ей выступить вместе с ним на предстоящем ньюпортском фестивале, где соберутся ведущие фолк-музыканты. Предложение было принято, и далее случилось то, с чего мы начали эту главу: во время своего выступления Гибсон неожиданно пригласил из партера девушку, которая с некоторым стеснением вышла к публике.¹¹⁰ Её выступление вызвало сенсацию и возвестило о приходе в фолк-музыку нового поколения...

За право издать материалы фестиваля боролись Folkways, Elektra и Vanguard. Шансов у последнего было меньше, так как небольшая фирма братьев Соломонов специализировалась на издании классической музыки, в то время как Folkways и Elektra были ведущими в фолк-индустрии. Тем не менее выиграл Vanguard, поторопившийся издать первый фолк-фестиваль в Ньюпорте сразу на трех лонгплеях: «The Folk Festival at Newport, vol.1-3» (VRS-9062,

9063, 9064).¹¹¹ Запись выступления Гибсона и Баэз – «Virgin Mary Had One Son»¹¹² и «We Are Crossing The Jordan River» – вошла во второй альбом. В комментариях к этому изданию старейший музыкальный критик Стадс Теркел (Studs Terkel) написал:

«Джоан Баэз поднялась на сцену необъявленная и неизвестная, не значащаяся в программе фестиваля. А когда девятнадцатилетняя девушка направилась обратно за кулисы, её провожали как артиста, невероятно взволновавшего аудиторию. Её дуэты с Бобом отметили и дебют её звукозаписи».

Прав Теркел: настоящий дебют Джоан Баэз состоялся именно в Ньюпорте. Хотя мы знаем, что в Ньюпорте было лишь Продолжение. И звукозаписывающие сессии у неё уже были, и даже альбом, и если бы Стадс в то время услышал, как Джоан Баэз поет «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby» одна, без Боба Гибсона, то наверняка бы приписал к своим комментариям еще несколько слов...

Спустя год Баэз выступит в Ньюпорте уже с отдельной программой, но её песни не войдут в сборники фолк-фестиваля, потому что Vanguard добьется права на издание альбомов Джоан Баэз, первый из которых выйдет в октябре 1960 года и тотчас завоюет сердца миллионов поклонников, один из которых будет гораздо красноречивее и откровеннее Стадса Теркела.

«У нее на Vanguard вышла пластинка под названием “Joan Baez”, и я видел её по телевизору. Она участвовала в фолк-музыкальной программе, которую на всю страну транслировала CBS... Я не мог оторвать от нее глаз, мне даже моргать не хотелось. Выглядела она дьявольски – блестящие черные волосы, свисающие до изгиба узких бедер, поникшие густые изогнутые ресницы, уж явно не тряпичная кукла. Я заторчал от одной ее внешности. Да еще голос. Голос, отгонявший злых духов. Она будто прибыла с другой планеты.

Пластинки ее продавались очень хорошо – и легко понять, почему. Певицами в фолк-музыке считались Пегги Сигер, Джин Ритчи, Барбара Дэйн, а им не очень удавалось наладить контакт с современной толпой. А Джоан ни на кого не походила. И не было никого, на неё похожего. Пройдет несколько лет, и на сцене появятся Джуди Коллинз (Judy Collins) и Джони Митчелл. Мне нравились певицы постарше – Энт Молли Джексон (Aunt Molly Jackson) и Джини Робинсон (*имеется в виду, конечно, Джинни Робертсон – В.П.*), – но у них не было той пронзительности, что у Джоан. Я много слушал и

блюзовых певиц, вроде Минни (Memphis Minnie) и Ма Рэйни,¹¹³ и Джоан в каком-то смысле больше походила на них. В них не было ничего девчачьего, и ничего девчачьего не было в Джоан. Сразу шотландка и мексиканка, она походила на божественную икону, ради неё ты готов был пожертвовать собой, а пела она так, что голос долетал до Господа Бога; и, кроме того, изумительно играла на музыкальных инструментах.

Пластинка Vanguard не была фуфлом и липой. Она чуть ли не внушала страх – безупречная подборка песен, ядреная традиция. Джоан казалась очень зрелой, соблазнительной, напряженной, волшебной. Все, что она дела, работало...

...Я считал, что ей повезло – повезло с ранних лет заняться правильной фолк-музыкой, влезть в нее по уши, научиться искусно играть и петь, превыше всякой критики, не подпадая под категории. С нею никто рядом не стоял. Она оставалась недосыгаема – просто Клеопатра в итальянском дворце. Когда она пела, у тебя отвисала челюсть...»¹¹⁴

Мы приводим столь объёмную цитату из книги Дилана, потому что в ней точно отражено впечатление, которое произвела Джоан Баэз на ту самую «современную толпу», к которой в самом начале шестидесятых принадлежал Дилан. Действительно, фолк-исполнительницы постарше были чужды подростовому поколению, и не потому что были непонятны, а, скорее, потому что были ясны и предсказуемы, в то время как молодежь ждала чего-то иного, нового, необъяснимого. И Джоан Баэз как раз несла это с собой. Её образ был таинственным, загадочным, и вместе с тем сама она принадлежала к новому поколению, она была его частью, пусть и недосыгаемой...

«Оттого что мы с ней были одноклассники, я чувствовал себя почти бесполезным. Хотя и нелогично, однако что-то мне подсказывало: она – мой двойник, единственная, с кем мой голос мог бы обрести идеальную гармонию. В то время между нами были только дали, миры, водоразделы...»¹¹⁵

Понятно, что подобные чувства испытывал не только Дилан. Джоан Баэз оказалась первой из фолксингеров, которая была услышана новым поколением. Остальным надо было идти туда, где она уже была. Пока еще в одиночестве.

С июня 1958 года, когда были записаны демонстрационные треки в Сан-Франциско, по ноябрь 1960, когда вышел альбом «Joan Baez» (VRS-9078), прошло чуть больше двух лет, но как же высветился талант Джоан! Голос стал таким, что певицу подозревали в академическом образовании. Не меньше поражает и её игра на гитаре: к 1960 году Джоан отлично владела переборами и техникой в стиле Мэйбил Картер, и, хотя при записи некоторых треков ей помогал Фред Хеллерман (Fred Hellerman), она вполне могла обойтись и без него. В данном случае присутствие одного из ветеранов движения, неизменного участника Weavers, приносило глубокий смысл: старшее поколение фолк-музыкантов, заявившее о себе еще в начале пятидесятых, передавало эстафету новому поколению... Трудно выделить что-либо из целостной и продуманной подборки песен и баллад, вошедших в альбом, но все же «All My Trials», необыкновенная колыбельная, рожденная на далеких Багамских островах и преобразованная в тревожащую душу песню, действительно внушает трепет.

Тихо, малыш, не плачь...
Знаешь, твоя мать родилась, чтобы умереть...
Все мои испытания, Господи, скоро закончатся...

Река Иордан мутная и холодная...
Что ж, замерзает тело, но не душа...
Все мои страдания, Господи, скоро закончатся...

У меня есть книжка, в ней три страницы...
И каждая – обещает свободу...
Все мои страдания, Господи, скоро закончатся.

Слишком поздно, мои братья...
Слишком поздно, но я не ропщу...
Все мои страдания, Господи, скоро закончатся...

Если б за деньги можно было купить жизнь,
Тогда бы богатые жили, а бедные – умирали...
Все мои страдания, Господи, скоро закончатся...

Там, в Раю, дерево растёт,
Все паломники зовут его Деревом Жизни...
Все мои страдания, Господи, скоро закончатся...

Слишком поздно, мои братья...
Слишком поздно, но ничего...
Все мои испытания, Господи, скоро закончатся...
Все мои испытания, Господи, скоро закончатся...¹¹⁶

Касаясь альбома 1960 года, обратим внимание и на исполнение Джоан песни «House Of The Rising Sun», о которой мы столько говорили в предыдущей главе. Можно долго рассуждать о том, кто у кого что заимствовал, но вне сомнения остается одно: осенью 1960 года Джоан Баэз исполнила версию, которую почти в точности повторили сначала Дэйв Ван Ронк, затем Боб Дилан, а еще позже – Animals и другие. Каждый из них привнес в песню свои нюансы и потому считал вправе называть себя аранжировщиком, но кто имеет уши – услышит, что основная музыкальная линия самой известной версии «House Of The Rising Sun» спета Джоан Баэз и представлена в её первом «вангардовском» альбоме.

В сентябре 1961 года вышел «Joan Baez, vol.2» (VRS-9094). И вновь видна огромная работа, сделанная за год. На гитаре Джоан играет еще лучше, её аккомпанемент безупречен, но главное – репертуар. Баэз основательно погружена в фольклор. Не в тот «фолк», представление о котором у молодых американских сингеров всегда было специфическим, а отношение – предельно вольным, но в настоящий фольклор, в его сакральном значении, которым в большей степени дорожили на Британских островах. На американской фолк-сцене из действительно фолковых певиц оставалась, наверное, лишь Джин Ритчи... И вот молодая, но уже известная Джоан Баэз исполняет песни и баллады из коллекций Френсиса Чайлда (Francis James Child) и Сесила Шарпа (Cecil Sharp), а также старинные песни южных Аппалачей, английскую балладу, написанную Ральфом Возном Вильямсом (Ralph Vaughan Williams)...¹¹⁷ И хотя у Джоан не было такой школы, как у английских фолк-певиц, например у Ширли Коллинз или Энн Бриггс (Anne Briggs), или ирландки Мэри О'Хары (Mary O'Hara), – она всей душой старается проникнуть в суть старинной песни. Но и обращение к молодой англо-американской

традиции – песни «Banks Of The Ohio» и «Pal Of Mine», которые Джоан поет вместе с Greenbriar Boys, – отличает её от поверхностного, коммерческого подхода, который уже вторгся на фолк-сцену и грозил её поглотить.

А главное чудо было в том, что Джоан Баэз слушали молодые люди по всей Америке. Ей верили, пластинки раскупали, число поклонников росло, и вот уже вслед за ней пришли к фолку другие фолксингеры. Джоан постоянно выступала с концертами, каждый из которых становился событием. Она стала властительницей дум нового поколения, за ней готовы идти. Джоан колесила по университетам южных штатов, её социальная активность росла, а чувство сопричастности к происходящему в стране и мире было присуще ей от рождения. Она все чаще и все надрывнее пела песни протеста, и публика её поддерживала... Записанные в тупе 1962 года песни составили альбом «Joan Baez. In Concert» (VRS-9112), который появился в сентябре, а месяц спустя журнал «Time» поместил портрет Баэз на обложку. Это почти официальное признание её деятелем национального масштаба...

Вскоре Джоан сблизилась с молодым сингер-сонграйтером Бобом Диланом. У них завязались отношения – личные и творческие. Уже знаменитая, Джоан появляется в компании с Диланом на фолк-фестивале в Монтерее (Monterey Folk Festival), выводя робкого сингера на сцену.¹¹⁸ Она и сама поёт дилановские песни... А летом 1963 года они вместе уже на Ньюпортском фолк-фестивале, где Джоан чуть ли не самая ожидаемая участница: к ней – наибольший интерес, она – в центре всеобщего внимания... За прошедший год выдвинулись молодые сингер-сонграйтеры Том Пэкстон, Фил Окс, Дэйв Ван Ронк, но взоры всех обращены к Джоан и её молодому приятелю Бобу Дилану, которому предрекают большое будущее... Джоан спела свою программу, включающую спиричуэлс «Oh, Freedom». Певица актуализировала эту песню своим страстным, пронзительным вибрирующим голосом... Другим событием стало её совместное выступление с Диланом, когда они исполнили «With God On Our Side», написанную Бобом. И не беда, что парочка пела, что называется, «кто в лес, кто по дрова», главное – в восприятии песни публикой... Мастерство Джека Эллиота в «Diamond Joe» несопоставимо выше «Blowin' In The Wind», которую с грехом пополам спел Дилан. Но вместе с Бобом, стоя за его спиной и взявшись за руки, пели Пит

Сигер, Питер Ярроу (Peter Yarrow), Пол Стуки (Paul Stookey), Мэри Трэвис (Mary Travers), а также музыканты из Freedom Singers, но главное – среди них была Джоан Баэз; и если вы когда-нибудь поставите запись ньюпортского фестиваля 1963 года, то услышите, как страстно подхвачена песня Дилана и с каким восторгом своего друга поддерживает Джоан, дрожащий сопрано которой парит над всеми, включая и самого Дилана...¹¹⁹

Дальше – больше. 28 августа Баэз и Дилан – среди участников знаменитого «похода на Вашингтон», в котором шествовали более четверти миллиона человек. В этот день доктор Мартин Лютер Кинг (Martin Luther King) произнес свою великую речь: «У меня есть мечта!»... Когда-то, в подростковом возрасте, Джоан слышала его выступление и была потрясена. Тогда слова священника проникли в её душу. И вот они – рядом! И, закрепляя историческую речь в сознании граждан Америки, Джоан запекает «We Shall Overcome», а многотысячная толпа её подхватывает. Потом запел «молодой фолксингер из Нью-Йорка», но его почти не было слышно, так что к нему подросла Джоан, и они уже вместе продолжили петь «When The Ship Comes In»... Участь Джоан Баэз решена: она уходит в политику, она – исполнитель песен протеста, борец за свободу, равенство, братство и прочие добродетели, она – знамя своего поколения...¹²⁰

Я позвал свою любимую прогуляться,
Прогуляться, лишь короткая прогулка
Туда, где плещутся воды,
К берегам старой реки Огайо.

Скажи лишь, что будешь моею,
Не попадешь в объятия другого
Там, где плещутся воды,
У берегов старой реки Огайо.

Я направил нож к груди ее,
Когда она ко мне прильнула.
Она вскричала: «Ах, Вили, не убивай меня,
Я не готова умереть!»

Скажи лишь, что будешь моею,
Не попадешь в объятия другого

Там, где плещутся воды,
У берегов старой реки Огайо.

Я к дому направился уже за полночь,
Рыдая: «Боже, что же я наделал!
Убил единственную, которую любил,
Потому что ей не быть невестой моей».

Скажи лишь, что будешь моею,
Не попадешь в объятия другого
Там, где плещутся воды,
У берегов старой реки Огайо.¹²¹

Весь 1963 год Баэз участвует в концертах, выступая в основном перед студенческой аудиторией. Осенью выходит очередной альбом – «Joan Baez. In Concert. Vol.2». Традиционные песни всё так же хороши, но теперь на первое место выходят песни протеста типа «We Shall Overcome» и «Battle Little Baby». Аудитория знает эти песни и поет вместе с Баэз. Концерты превращаются в митинги, как это было в бирмингемском Майлз колледже, штат Алабама. Комментарий к альбому написал Боб Дилан. Он изложил свои внутренние ощущения, которые испытывал от встречи с загадочной для него Джоан, написал о своем давнем и странном влечении к ней, о сокровенных желаниях и мечтах... Можно догадаться о мотивах, побудивших написать этот личный, почти интимный текст, но не совсем понятно, зачем издатели и сама Джоан Баэз поместили его на обложку альбома...¹²²

Весь 1964 год Джоан протестует против участия США в войне во Вьетнаме. Кроме прочего, она удерживает шестьдесят процентов от налога на доход: сумма, которую правительство якобы направляет на ведение военных действий. Департамент по налогам и сборам ответил ей закреплением за собой права на конфискацию имущества, но Баэз продолжала удерживать часть своих налогов в течение следующих десяти лет. Выступая перед президентом Линдоном Джонсоном (Lindon Johnson) в Вашингтоне, она призвала его вывести войска из Вьетнама. На благотворительном концерте в Hollywood Bowl, в Лос-Анджелесе, Джоан Баэз протестовала против так называемого «Proposition 14» – положения, которое узаконивало сегрегированное проживание белых и черных граждан. Также она принимала участие в

движении за свободу слова в университете в Беркли, Калифорния. Летом 1964 года Баэз вновь появилась на ньюпортском фестивале в числе основных исполнителей и в том же году путешествовала по США вместе с Beatles, участвуя в их туре...

В середине шестидесятых политические страсти были накалены. Убийство президента Кеннеди, расовые проблемы, «холодная война» – все это и прежде всего война в далеком Индокитае – напрямую коснулось молодежи. Особенно чувствительным к социальным проблемам оказалось студенчество. Таким образом, содержание песен Джоан было востребовано самым ходом истории, или, проще – политической ситуацией. А сама политическая ситуация, в свою очередь, диктовала ей новые формы протеста... Что касается музыкальных форм, то здесь надо было что-то менять. Сублильные фолк-баллады под гитару были еще слышны, но «достучаться» ими до аудитории становилось все труднее. После так называемого «британского вторжения» молодежь была заражена неистовым ритмом и мощью звука, с помощью которых доносились, в общем-то, тривиальные вещи. Американским сингер-сонграйтерам нужны были новые формы, новые слова, новые песни... И дело не только в том, что предприимчивые продюсеры, менеджеры и издатели стояли за спинами таких как Баэз или Дилан и внушали им оставаться впереди спровоцированного ими движения. Сама логика лидерства требовала оставаться с теми, лидером кого ты являешься, а для этого надо было меняться вместе с толпой, которую еще вчера ты вел за собой...

Дилемма не из легких, и в середине шестидесятых каждый её решал по-своему, в той или иной степени соглашаясь на компромиссы. Такие как Пит Сигер были уже слишком взрослыми, чтобы меняться. Они остались в добрых и понятных пятидесятых. Кто-то сошел со сцены, а кто-то, например Джек Эллиот, на ней остался, но не был слышен. Музыканты из молодых – вроде Дэйва Ван Ронка – оказались слишком привязаны к старому оригинальному звучанию и на эксперименты не решались, в итоге – остались там и с тем, с чего начали. А Дилан и Баэз ушли вместе с обожающей их толпой. Он – в рок-музыку, она – в политку и песни протеста... В скором будущем их творческие пути разойдутся, но на страницах фолк- и рок-истории они останутся рядом. Таковыми они будут и в воображении поколения шестидесятых, и при упоминании Боба Дилана тотчас всплывёт имя

Джоан Баэз. Живое воображение сильнее документированных исследований и биографических трудов, но не долговечнее...

В самом конце 1964 года вышел альбом «Joan Baez/5» (VRS-9160) с версией песни Фила Окса «There But For Fortune». В то же время, в поисках новых для себя форм, Баэз обратилась к творчеству бразильского композитора Эйтора Вилла-Лобоса (Heitor Villa-Lobos) и записала арию из пятой «Бразильской бахианы» (Bachianas Brasileiras N 5) в сопровождении ансамбля из восьми виолончелей, что дало повод поклонникам причислить Баэз к оперным певицам. Между тем этот опыт трудно назвать удачным, и, к сожалению, в будущем Джоан от него не откажется. После того как она записала пластинку «Farewell, Angelina» (1965, VRS-9200), Баэз приступила к сомнительным экспериментам с английской, германской и французской старинной музыкой. В результате появился альбом «Noël» (1966, VRS-9230), в котором, кроме указанных выше стран, «досталось» еще и Францу Шуберту: Джоан поместила в альбом сразу две его вещи, включая «Ave Maria», и старалась приблизиться к высоким стандартам академического песнопения... Увы, самонадеянность, наряду с отсутствием самоиронии, сыграла с Джоан Баэз злую шутку. И не оказалось рядом никого, кто бы мог подсказать: «Не используй два звука, когда достаточно одного, и не используй даже одного, если достаточно тишины»...

Но в то время Джоан было не до тишины. В интервью «Melody Maker» она призналась:

«Я считаю себя прежде всего политиком. Мне нравится, когда обо мне говорят как о пацифисте. Я не возражаю, когда меня называют фолксингером, но музыка имеет для меня второстепенное значение...

...Пение никак не связано с моим стремлением оставаться человеком, да я бы и не допустила этого. Знаю, что многих бесит мое вмешательство в политику, — но с моей стороны нечестно претворяться, будто я только певица.

Другие критикуют меня за то, что я не традиционный фолксингер. Что ж, я не была рождена в кресле-качалке или в чем-либо еще в этом духе, что дает вам право считаться аутентичным фолксингером. Но я люблю петь... На самом деле, фолк-музыка не очень меня интересует. Я редко её слушаю, потому что значительная её часть плоха».¹²³

Прошло всего несколько лет, как Джоан с поистине детской нежностью пропела «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby», посвященную Деве Марии, но сколь далека она оказалась от тех высот, на которых пребывала, будучи еще совсем юной...¹²⁴

Завершим главу о Джоан Баэз эпизодом из документального фильма «Earl Scruggs, His Family & Friends» (*Эрл Скраггс, его семья и друзья – В.П.*)¹²⁵ Сюжет этого музыкального фильма прост: в 1971 году великий банджоист и два его сына – Гэри (Gary Scruggs) и Рэнди (Randy Scruggs) – посещают своих друзей в их домах и, после дружеского разговора, поют вместе с гостеприимными хозяевами. Так же было встарь, только раньше ходили в соседние дома или деревни, а теперь Скраггсам пришлось лететь на самолетах в разные уголки страны. Среди их друзей – Док Уотсон с семейством, Боб Дилан, Билл Монро, Джоан Баэз... В доме у Джоан Скраггсы расположились вокруг хозяйки, которая, передоверив своего младенца подруге, взялась за гитару и без подготовки спела две песни... Одна из них – дилановская «Love Is Just A Four-Letter Word» – особенно нравилась Скраггсу: он-то и попросил Джоан её исполнить... И что же? Внимательно вслушиваясь в песню, а благодаря фильму – еще и вглядываясь в глаза Джоан, мне показалось, будто она преобразилась. Под аккуратный, но безупречный и предельно четкий, словно хронометр, аккомпанемент героя Гранд Ол Опри и его сыновей она преобразилась в ту самую девушку, которая когда-то пела в Кембридже. С неподдельным интересом слушала она проигрыш после спетого куплета и, очевидно, была поражена тому, что происходит в её доме... Это был совершенно иной аккомпанемент и совсем другой звук, отличный от того, что присутствует на её пластинках, включая и ту, на которой записана эта довольно простая песенка. Обычно инструментал подстроен, подлажен, подверстан под неё, знаменитую фолк-певицу, «королеву фолксингеров», а здесь семья Скраггсов на банджо, гитаре и басу просто сопровождает Песню, которую когда-то написал влюбленный молодой человек... Кажется, в их игре нет ничего экстраординарного, все предельно просто. Но именно этой простоты и не хватало Джоан Баэз на протяжении всех последних лет ее карьеры. Этому-то она и удивилась, когда услышала игру семейства Скраггсов...

Словно вчера это было, не могу никак забыть, –
Как сидели в Gypsy Cafe, с подругой друга моего...
На руках она держала ребенка,
Говорила о жизни, свободной наконец от рабства,
В глазах – ни капли страдания, и лейтмотивом
звучала фраза:
«Любовь – это лишь слово из нескольких букв»...¹²⁶

глава четвертая

Боб Дилан

*В течение пары лет Бобби изменил
всё направление фолк-движения.
Главный прорыв случился, когда он
написал “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”,
потому что в этой песне он соединил
фолк-музыку с модернистской поэзией.*

Дэйв Ван Ронк.

О нем написаны десятки книг. В музыкальных разделах книжных магазинов Нью-Йорка или Лондона им отводят отдельные полки или даже стеллажи. Статьям и небольшим очеркам с воспоминаниями о «жизни и творчестве» и вовсе нет числа. О Дилане собрана огромная библиография, которую венчает увесистая энциклопедия: далеко не каждый удостоивается подобной чести при жизни...¹²⁷ Сняты и несколько фильмов, включая работу такого мастера как Мартин Скорсезе (Martin Scorsese), трехчасовой фильм которого – «No Direction Home» – прошел в прайм-тайм во многих странах мира, и можно только догадываться, скольких исследователей этот фильм заставит взяться за перо. Добавим ко всему и книгу самого Боба Дилана – «Хроники», – которая вышла во многих странах в переводах, и нам обещано продолжение этих воспоминаний...

Допускаю, что подобного внимания не уделяют сегодня ни одному художнику во всём мире. Тем не менее о Бобе Дилане продолжают говорить и писать ни больше ни меньше как о «самой загадочной личности современной мировой культуры».¹²⁸ В чем же дело? Ведь если все многостраничные изыскания о Дилане позволяют своему герою оставаться «самой загадочной личностью», им – грош цена! Скорее всего, дело в другом: каждый, кто пишет о нём, невольно

участвует в своеобразной театральной пьесе, затеянной Диланом почти полвека назад. Парадокс в том, что всякий большой талант – многолик и неуловим, поэтому в каждом исследовании, книге или очерке об этом таланте незримо присутствует и сам исследователь. Можно сказать, что, исследуя его, мы в неменьшей степени изучаем себя. И чем больше книг, научных монографий, популярных очерков и просто воспоминаний – тем дальше отдаляемся мы от истины. В этом случае истина множится, распадается на десятки и сотни имеющих право на жизнь «правд» и перестает существовать. Так обстоит дело с нашим А.С.Пушкиным, и всякий пушкинист скажет, что Александр Сергеевич был и остается самой большой загадкой русской литературы и русской культуры, несмотря на гигантскую библиографию о нём...

Признаюсь, я надеялся избежать участи автора, пишущего о Бобе Дилане, тем более что он, так или иначе, присутствует в каждом томе Очерков. Но с моей стороны было бы большим непочтением (скорее кокетством), если бы в книге, посвященной сингер-сонграйтерам шестидесятых, я обошел стороной музыканта, считающегося ключевой фигурой Фолк-Возрождения.

Хотя Боб Дилан числится поэтом, художником, писателем, композитором, рок-музыкантом и фолксингером, мы, не преуменьшая его творческий универсализм, остановимся только на последнем его поприще и на том, как именно ему удалось соединить *фолк-музыку с модернистской поэзией*. Остальному, в том числе личной жизни, мы уделим гораздо меньше внимания, так как книги и статьи о Дилане вполне доступны.

Роберт Аллен Циммерман (Robert Allen Zimmerman) родился 24 мая 1941 года на западном берегу озера Верхнее, в городе Дулуте (Duluth), штат Миннесота, в семье Абрама и Бетти Циммерманов (Abraham and Beatty Zimmerman). Кроме Боба, в семье жил и его младший брат Давид (David Zimmermans), а одесситам будет приятно узнать, что бабушка Дилана по материнской линии когда-то прибыла в Америку из Одессы.¹²⁹

«С самого раннего детства я слушал поезда, и от их вида и грохота мне становилось как-то надежнее... ..В моем родном городке шагу не ступишь, чтобы не оказаться на каком-нибудь железнодорожном переезде...

...Я всегда слышал колокола и прислушивался к ним. Железные, медные, серебряные – колокола пели. По воскресеньям, к службам, на праздники. Они лязгали, когда умирал кто-нибудь важный, когда кто-нибудь женился. Колокола звонили по любому существенному поводу. От их звона внутри становилось приятно. Мне даже нравились дверные колокольчики и перезвон курантов Эн-би-си по радио...¹³⁰

...Хотя Дулут и расположен в двух тысячах миль от ближайшего океана, это международный порт. Все время приходили и уходили суда из Южной Америки, Азии и Европы, и низкий рокот их гудков вытягивал за шиворот все чувства. Хотя судов и не было видно в тумане, ты знал, что они где-то рядом: их громовые раскаты звучали Пятой симфонией Бетховена – две низкие ноты, первая протяжная, точно фагот... Для ребенка – щуплого, замкнутого астматика – звук был громким, таким всеобъемлющим. Я слышал его всем телом...»¹³¹

В семье Циммерманов не существовало особенных музыкальных традиций, и потому восприимчивый Бобби слышал «музыку» в естественной среде портового города. В конце сороковых семья Циммерманов переехала в город Хиббинг (Hibbing), находящийся чуть севернее Дулута, в том же штате...

Дулут, Хиббинг, Миннеаполис – да и весь штат Миннесота не значится на музыкальной карте Америки: до Дилана там, кажется, не родился ни один музыкант национального масштаба.¹³² Так что главным источником музыкального воспитания Бобби оставалось радио. Мощные радиостанции доносили музыку из Теннесси, Арканзаса, Луизианы, Техаса. В основном это были кантри, блюграсс и джаз. Из музыкантов, больше всего его впечатливших, Дилан выделяет Хэнка Вильямса:

«Звук его голоса пробил меня, словно электрический хлыст, и мне удалось раздобыть несколько его пластинок на 78 оборотов: “Baby, We’re Really In Love”, “Honky-Tonkin”, “Lost Highway”. Я крутил их беспрерывно».¹³³ Среди других исполнителей, которых запомнил Дилан, был белый певец с севера Джонни Рэй (Johnnie Alvin Ray).¹³⁴

Между тем с чикагских радиостанций уже доносились жесткие звуки ритм-энд-блюза в исполнении Мадди Уотерса и Хаулин Вулфа. Слушал Бобби и Хьюди Ледбеттера. Позже, как и все сверстники, он был захвачен рок-н-роллом. Его героями стали Литтл Ричард (Little

Richard), Чак Берри (Chuck Berry), Джерри Ли Льюис (Jerry Lee Lewis), Джин Винсент (Gene Vincent) и Элвис. Дилан пытался им подражать, учился игре на пианино и гитаре, наконец, вместе с двумя друзьями организовал группу. В 1956 году они даже записали пластинку на 78 оборотов с двумя песнями. Согласно источникам, Бобби уже тогда играл на электрогитаре, так что первым музыкальным жанром, в котором он себя испытал, был рок-н-ролл. Подобным образом были увлечены тысячи подростков во всем англо-американском мире. Его будущие приятели из британских поп-групп играли в то время примерно ту же музыку. У них были общие герои... Вершиной самого раннего этапа в карьере Боба Дилана было участие в выступлениях местной рок-н-рольной звезды Бобби Ви (Bobby Vee).¹³⁵

Поворот в музыкальном образовании Дилана произошел после того, как летом 1959 года он по настоянию родителей поступил в Миннесотский университет в Миннеаполисе. Лишенный родительской опеки, Бобби мог делать всё, что хотел, и, судя по всему, учеба его волновала меньше всего. Жил он в общежитии и в основном обитал в районе Dinkytown, примыкающем к университету. Дилан вспоминает, что первым делом поменял электрогитару на акустический «Мартин». Это способствовало переходу к фолк-музыке, которая в просвещенной студенческой среде почиталась больше, чем другие жанры. С этого же времени Боб активно слушал пластинки.

«В самом сердце Динктаун я нашел музыкальный магазин. Я искал в первую очередь фолк-музыку и первой увидел пластинку Одетты, вышедшую на лейбле Tradition. Я зашел в будку послушать. Одетта пела великолепно. Раньше я её никогда не слышал. Глубокая певица, мощный перебор, и молотила она по струнам будь здоров. Я сразу же выучил чуть ли не все песни с той пластинки, вплоть до молотыбы по струнам».¹³⁶

Но самой главной для начинающего фолксингера была встреча с единомышленниками, прежде всего с Джоном Корнером (John Koerner). Он был почти на три года старше Дилана и в музыкальном развитии находился далеко впереди. Джон поступил в университет в 1956 году, надеялся стать авиаконструктором, но любовь к блюзам победила: он покинул университет, но не оставил Миннеаполис и соседний Сент-Пол – эти города называют Twin Cities (Города-Близнецы). У долговязого Корнера была еще и небрежная походка, из-за чего за ним закрепилось прозвище «Паук» (Spider). Но он был

погружен в кантри-блюз, изучил Ледбелли, Реверенда Гэрри Дэвиса, Биг Джо Вильямса, Джесси Фуллера и других старых мастеров... Синтез двух последних позволил Корнеру выработать свой собственный стиль в манере staccato. Как гитарист, он мог бы многому научить Дилана. У Корнера была также большая коллекция блюзовых и фолковых пластинок, и скорее всего именно у него Бобби впервые услышал альбомы Folkways. Дилан вспоминает, как был потрясен этими пластинками, особенно захватили New Lost City Ramblers:

«Меня в них привлекало все – стиль, пение, звучание. Мне нравилось, как они выглядят, как одеваются, а особенно – их название. Их песни охватывали широчайший диапазон – от горных баллад до скрипичных мелодий и железнодорожных блюзов. Все песни у них просто излучали головокружительную, потрясающую истину. Я не отпускал от себя Ramblers целыми днями...»¹³⁷

Дилан также упоминает альбом «Foc'sle Songs And Shanties» с Полом Клэйтоном, Роджером Абрамсом, Бобом Бриллом, Бобом Йеллином и Дэйвом Ван Ронком:

«Их я мог слушать снова и снова... Пластинка меня просто вырубил»; вспоминает сборник Elektra с Пегги Сигер, Ван Ронком и Аланом Ломаксом, «поющим ковбойскую песню “Doney Gal”, которую (пишет Дилан) я вставил в свой репертуар».¹³⁸

С помощью пластинок Корнера, Дилан узнал Джона Джекоба Найлза, великих блюзменов – Блайнд Лемон Джефферсона, Блайнд Блэйка, Чарли Пэттона, Томми Джонсона. Тогда же Боб Дилан впервые услышал «Антологию американской народной музыки» Гэрри Смита, которая стала у него «насто́льным изданием». В то время пластинки были самым главным источником музыкального образования.

«Исполнители вроде Корнера и меня мчались куда угодно, лишь бы послушать пластинку, которую, как мы думали, раньше не слышали. Однажды ездили даже к кому-то домой в Сент-Пол – у человека якобы имелась пластинка на 78 оборотов, где Блайнд Энди Дженкинс пел “Death Of Floyd Collins”. Человека не оказалось дома, и пластинку мы так и не услышали. Но Тома Дэрби и Джимми Тарлтона послушать удалось – дома у чьего-то отца, который ею дорожил. Я всегда считал, что “A-wop-bop-a-loo-loop a-lop-bam-boo” это предел

всему, пока не прослушал, как Дэрби и Тарлтон поют “Down In Florida On A Hog”. Дэрби и Тарлтон тоже были не от мира сего». ¹³⁹

...Между тем осенью 1960 года Дилан услышал первый альбом Джоан Баэз и вслед за тем – увидел её на телеэкране. Баэз произвела на него огромное воздействие. «Я двигался туда же, хотя в тот момент сильно от неё отставал. В ней горел огонь, и я чувствовал, что во мне горит такой же...» ¹⁴⁰ – признается Дилан и не лукавит: Джоан оказалась мощным катализатором для начинающих музыкантов. Услышав её, они поняли: пришло их время, и их энергия удесятирилась... Дилану стало не до учебы, и он бросил университет.

Кроме радио, телевидения, пластинок и общения с такими же, как сам, молодыми музыкантами, Дилан еще и играл. ¹⁴¹ Летом и осенью 1960 года он зарабатывал таким образом на жизнь. Благодаря Корнеру, Дилан познакомился с Дэйвом Рэем (Dave “Snaker” Ray), который отличался знанием песен Ледбелли и тем, что, подобно Хьюди, играл на двенадцатиструнной гитаре – «наверное, единственный такой на всем Среднем Западе», уточняет Дилан. В это же время Бобби сошелся с молодым харпером Тони Гловером, который обучал его азам игры на гармонике. Иногда Дилан, Корнер и Гловер играли вместе, и кто знает, как сложилась бы судьба Бобби, если бы в это время с ним не произошло одно из ключевых событий в его жизни. ¹⁴² Ему попала пластинка Вуди Гатри...

Дилан описывает подробно свое «пришествие» к Вуди, как впервые услышал записи с его балладами и какое потрясение испытал. Он также раздобыл книгу «Bound For Glory». Необычная автобиографическая книга в соединении с песнями Вуди создали такую смесь, от которой молодой и впечатлительный сингер оказался на грани помешательства. Дилану казалось, будто вместе с этим материалом, поглощаемым день и ночь, к нему напрямую идет послание Вуди: *«Я скоро уйду, но оставляю эту работу в твоих руках. Я знаю, на тебя можно положиться»*... ¹⁴³

Дилан пишет о тех днях:

«...я с головой погрузился в песни Гатри и не пел больше ничего – на домашних вечеринках, в кофейнях, на улицах, с Корнером, без Корнера. Будь у меня душ, и там бы пел. Песен было много, только менее известные оказалось трудно отыскивать. Его старые пластинки не переиздавались, имелись только оригинальные издания, но я готов был небо и землю перевернуть вверх дном, чтобы их найти. Ходил

даже в публичную библиотеку Миннеаполиса, в секцию Folkways. (Почему-то почти все пластинки этого лейбла имелись только в публичных библиотеках.) Я ходил на концерты каждого заезжего исполнителя: вдруг они знают те песни, которых не знаю я, – и так постигал феноменальный диапазон песенного творчества Вуди...

...У Вуди каждое слово было значимым. Он писал словами, как кистью. Все это, вместе со стилизованным пением, с тем, как он фразировал – припечатывал, словно какой-нибудь запыленный пастух, но поразительно всерьез и с мелодичной подачей, вгрызалось мне в голову циркулярной пилой, и я пытался это копировать, как только мог. Многие сочли бы песни Вуди устаревшими – но только не я. Я ощущал, что они совершенно отвечают моменту, насущны и даже предсказывают будущее. Я вовсе не чувствовал себя юным отребьем фолксингерства, явившимся из ниоткуда полгода назад. Скорее в мгновение ока я будто возвысился из рядовых волонтеров до рыцарского титула, с нашивками и золотыми звездами...»¹⁴⁴

В таком религиозно-подвижническом состоянии Дилан решает ехать в Нью-Йорк. Там он должен отыскать Вуди Гатри.

Вот я здесь, за тысячу миль от дома,
Иду дорогой, которой другие ушли.
Вижу новый мир людей и вещей,
Слышу нищих, крестьян, принцев и королей.

Эй-эй! Вуди Гатри, я песню для тебя написал!
О странном старом мире, что открывается мне.
Он будто болен и голоден, он устал, он разбит
И теперь умирает, в тяжких муках рожденный.

Эй-эй, Вуди Гатри, я знаю, тебе знакомо
Все, о чем говорю, и во много раз больше!
Я пою тебе песню, но не могу спеть обо всем –
Не многие способны сделать то, что сделал ты.

Эта песня для Сиско, для Сонни, и для Ледбелли,
И для всех людей добрых, кто скитался с тобою.
Я посвящаю эту песню сердцам и рукам тех,
Кто приходит с пылью, а уходит с ветром.

Я уезжаю завтра, а мог бы и сегодня.
Где-то там, в пути, однажды
В самом конце я хотел бы лишь одного:
Сказать, что и мои скитания были нележки.¹⁴⁵

В Нью-Йорк Дилан прибыл в январе 1961 года... Само по себе оказаться впервые в огромном, жестком и холодном городе без друзей и знакомых, без денег и без профессии, с одной только гитарой – поступок отчаянный. Но именно так поступают настоящие фолксингеры. Они надеются только на то, что «голос и гитара не должны подвести»...

Хотя мы стараемся сконцентрироваться на творчестве Дилана, обойти одну из самых драматических страниц его личной жизни – встречу с Вуди Гатри – мы не можем. Тем более что сам Дилан о ней немногословен. Он только пишет, что во время визитов в госпиталь Грейстоун, штат Нью-Джерси, куда он полтора часа добирался на автобусе, Вуди просил приносить сигареты и петь для него песни. Но Дилан не сообщает, как именно происходили эти встречи, и, главное, не рассказывает о реакции на них самого Вуди Гатри... «Ко мне его обычно выводил медбрат, а через некоторое время, когда мы заканчивали, уводил обратно. Эти встречи отрезвляли меня и психологически опустошали».¹⁴⁶ Только и всего!

Мы прибегнем к помощи биографа Вуди Гатри – Джо Клейна (Joe Klein). Это важно, потому что во встречах с Вуди заключена история вхождения Боба Дилана в фолк-среду Гринвич Вилледж.

Еще находясь в Миннеаполисе, Бобби искал контакты со своим кумиром. Он выяснил, что Вуди смертельно болен и находится в одной из больниц в Нью-Джерси. Несколько раз Дилан звонил в госпиталь Грейстоун, надеясь на разговор с Вуди, но врачи ему в этом отказывали. Зато они сообщили, что их пациента можно посетить. Возможно, врачи объяснили назойливому Бобби, как лучше это сделать... Дело в том, что с 1959 года за Вуди ухаживала семья Глисонов – Боб и Сид (Bob and Sid Gleasons), которые проживали неподалеку от госпиталя. На выходные они забирали больного к себе и приводили его в порядок. Но главное, Глисоны создали среду, в которой находил хоть какое-то утешение смертельно больной фолксингер. Они приглашали к себе его друзей и поклонников, которые сидели вокруг Вуди и пели ему его песни. Из ветеранов фолк-

движения здесь бывали Пит Сигер, Алан Ломакс, Сиско Хьюстон, Гарольд Левенталь... Из более молодых – Джек Эллиот, Ральф Ринзлер, Джон Коэн, Питер ЛаФарж (Peter LaFarge) и другие. Вуди слушал песни, иногда делал замечания, отпускал реплики. Все это продолжалось до лета 1961 года, до того времени, когда бывшая жена Вуди – Мэрджори (Marjorie Guthrie-Mazia-Greenblatt) – перевела его в бруклинский госпиталь, где он и умер в октябре 1967 года... Дилан, оказавшись в Нью-Йорке, последовал именно в Нью-Джерси, к Глисонам, в доме у которых прожил несколько недель, встречаясь там (не в госпитале!) с Вуди Гатри, а заодно и с его друзьями. Добавим, что между этими встречами Дилан без конца крутил пластинки на 78 оборотов, которые во множестве были в доме у Глисонов. Вот где состоялось его проникновение в фолк-среду Гринвич Вилледж.

А первая встреча с Вуди произошла в январе 1961 года. Сразу же после неё Дилан отправил открытку своим друзьям в Миннеаполис: «Я знаю Вуди! Я знаю Вуди!.. Я знаю его, и я встретил его, и я видел его и пел для него. Я знаю Вуди – о боже!»¹⁴⁷

Но какова реакция Вуди Гатри?

Несмотря на болезнь, он запомнил молодого человека и проникся к нему симпатией. Он даже спрашивал Глисонов, придет ли сегодня «тот мальчик» петь его песни? Он говорил: «У этого мальчика есть голос... ..Может, он не сможет сочинять песни, но он сможет их петь...» Вот какие важные слова произнес Вуди Гатри о Бобе Дилане!¹⁴⁸ С таким «капиталом» уже можно появиться в Гринвич Вилледж... С начала 1961 года жизнь Дилана надолго, если не навсегда, окажется связанной с этим районом Манхэттена.

Согласно «Хроникам», более всего в своем продвижении в фолк-среду Дилан обязан Иззи Янгу и его Фольклорному центру, а также Фреду Нилу и Дэйву Ван Ронку, которые предоставили ему возможность выступать в Café Wha? и Gaslight, позволив зарабатывать на жизнь. Верно и то, что ни на кого из этих персон Дилан не произвел впечатления. В начале 1961 года это был круглощекий, неопрятного вида молодой человек в вельветовой кепке, возомнивший о себе неведь что. Иззи Янг вспоминает, что появившийся в Фольклорном центре ничем не примечательный паренек, скорее ребенок с гитарой тотчас предложил послушать одну из своих песен. Он отличался настойчивостью, и в конце концов Иззи сдался... После этого Бобби

приходил в Фольклорный центр почти ежедневно, и Иззи стал рекомендовать его всем, кому придется...

Вокальные данные Дилана и его игра на гитаре были настолько слабы и невыразительны, что владельцы клубов просто не решались предоставить ему отдельный ангажемент. Дэйв Ван Ронк вспоминает, что хозяин Gaslight иногда приглашал Бобби в свое заведение, чтобы поубавить народу, когда его набивалось слишком много...

«Бобби делал *guest-set* (*выступление в качестве гостя программы – В.П.*), где только мог, и поддерживал кого-нибудь из музыкантов на гармонике и прочем. Но настоящей работы для него не было. Бывало, он просил, чтобы его покормили, а спал на кушетках, причем довольно часто на моей».¹⁴⁹

Дилан действительно часто ночевал у Ван Ронка, а что касается голода, то, как он сам признается, от его работы в Café Wha? «самым большим удовольствием было гастрономическое – сколько угодно картошки фри и гамбургеров...».¹⁵⁰

Удовольствие он испытывал и от познания Большого Нью-Йорка, от той многообразной культуры, которая в нем варилась. Дилан посещал Нью-Йоркскую публичную библиотеку, слушал пластинки с модерновым джазом и ходил на джазовые концерты. С подачи Ван Ронка он постигал музыкальный мир Гринвич Вилледж: поскольку Дэйва интересовал джаз, он водил Дилана в знаменитые кофехаузы и клубы – Village Vanguard и Blue Note. Это значит, что Дилан слышал великих джазовых музыкантов своего времени и даже мог с ними разговаривать. О встрече с Телониусом Монком, состоявшейся в Blue Note, он вспоминает:

«Иногда он сидел там днем у пианино один и играл что-то похожее на Айвори Джо Хантера (Ivory Joe Hunter), а на краю пианино лежал большой недоеденный сэндвич. Я забрел туда как-то раз днем – просто послушать, – и сказал, что играю на улице народную музыку.

– Мы все играем народную музыку, – ответил он».¹⁵¹

В апреле Дилана на две недели устроили в клуб Gerde's Folk City играть на «разогреве» у Джона Ли Хукера. Само по себе это уже было школой. Главное даже не в том, чтобы играть перед блюзменом, а в том, чтобы его слушать и с ним общаться. Хотя и ангажемент в солидном фолк-клубе кое-чего стоил. Ли Хукер вспоминал о своем юном напарнике:

«Я повстречался с Бобом Диланом в Нью-Йорке, в Gerde's Folk City, с ним и его девушкой Сюзен, с которой иногда вижусь. Он ошивался возле меня в старом отеле Broadway Central. У меня был там этот... люкс. И он пришел в Gerde's послушать меня, посмотреть на меня, поговорить. Я повстречал его там и познакомился, но... его было слишком много. Каждую ночь он был со мной. Он оставался в отеле, развлекался, пил джин... И его открыли в Gerde's Folk City. Я решил, что он классный фолксингер, один из лучших, кто пришел в эту музыку. Он сочинял потрясные песни – это точно... Он садился и наблюдал за моей игрой; каждую ночь он был на месте, и в отеле мы играли на гитарах. Не знаю, чего он набрался у меня, но, должно быть, хоть чему-то научился».¹⁵²

Хотя некоторые завсегдатаи Folk City Дилана запомнили, успех развить не удалось. До самой осени он оставался практически невостребованным. Только в конце сентября о нем вспомнили, пригласив на двухнедельное выступление перед Greenbriar Boys. По этому поводу 29 сентября в «New York Times» вышла заметка Боба Шелтона, в которой, кроме прочего, сообщалось:

«Яркое новое лицо в фолк-музыке объявилось в “Gerde's Folk City”. Хотя ему только 20 лет, Дилан один из наиболее самобытных музыкантов, выступающих в последние месяцы на Манхэттене. Он соединяет в себе мальчика из хора и битника».¹⁵³ К статье прилагалась и фотография фолксингера.

Так было положено начало необозримой библиографии о Бобе Дилане... Сам он неподдельно удивился, что заметка была посвящена ему, в то время как главными действующими лицами вечера считались Боб Йеллин, Джон Геральд и Ральф Ринзлер. Но часы уже отсчитывали новое время, и Шелтон лучше Дилана знал, кто в этом времени главный...

Конечно же, обратил внимание на заметку и Иззи Янг. Спустя несколько месяцев под эгидой Фольклорного центра он организовал первый сольный концерт Боба Дилана. Были даже распечатаны программки с изображением Бобби. Концерт состоялся 4 ноября в репетиционном зале Карнеги Холла. В зал, рассчитанный на 250 мест, пришли 53 слушателя, и некоторые из них остались довольны. Вскоре они образовали группу обожателей Боба Дилана и следовали за ним по пятам. Это были его первые фанаты.

Между тем Дилан принял участие в записи двух альбомов. Сначала он подыграл на гармонике Гэрри Белафонте для его пластинки «Midnight Special» (1962, RCA Victor, LSP-2449), а затем, в том же качестве харпера, участвовал в записи альбома Каролин Хестер. В том и другом случае гармоника Дилана присутствует лишь на нескольких треках и едва различима, но в свете дальнейших событий это неважно: сессии стали первыми в его биографии. Пластинки эти стоят сегодня немало именно потому, что на них запечатлен «ранний» Дилан, пусть еще только с одной гармоникой...

Конечно, он мечтал о собственном альбоме, как всякий начинающий музыкант. И, как фолксингер, он мечтал быть изданным у Мо Эша на Folkways. Но это были желания сокровенные: к осени 1961 года у Дилана еще не набралось бы материала на полноценный лонгплей... Получилось, однако, что с предложением записать альбом к нему обратились сами издатели. И кто! Сэр Джон Хэммонд (Sir John Hammond), первооткрыватель величайших музыкантов, от упоминания имен которых кружится голова! При этом Хэммонд даже толком не слышал, что умеет Дилан, он вообще едва его знал... Дэйв Ван Ронк, прежде чем записать альбом, долго и упорно трудился, ежедневно выступал в клубах, записывался и издавался с другими музыкантами, ездил в Чикаго к Гроссману, бегал за Кенни Голдштейном, просил, чтобы тот его записал... А тут сам главный продюсер Columbia Records сказал: «Приходи, посмотрим...» Как здесь устоять?..

Но все же почему Хэммонд пригласил в студию звукозаписи знаменитого лейбла ничего из себя не представляющего сингера, едва научившегося держать гитару, не имевшего сольной программы ни в одном из фолк-клубов и не издавшего до сих пор даже сингла?

Каролин Хестер вспоминает, как в конце лета 1961 года Дилан, по крайней мере один раз, играл у неё на «разогреве» в бостонском Club-47 и после концерта просил Хестер помочь ему с организацией выступлений. Певица, сообщив о предстоящей записи её альбома для Columbia, великодушно предложила Дилану принять участие в своих сессиях в качестве харпера, если только Джон Хэммонд на это согласится. Кроме Дилана, Хестер пригласила гитариста Брюса Лэнгхорна и басиста Билла Ли (Bill Lee)... Спустя некоторое время все четверо собрались на квартире Хестер в Гринвич Вилледж, и туда же, для знакомства с музыкантами, пришел знаменитый продюсер. Тогда и состоялось его знакомство с Диланом.¹⁵⁴

Джон Хэммонд, отвечающий за издательскую политику лейбла, не мог не реагировать на изменения, происходящие в мире музыки. С 1960 года он решил издавать Пита Сигера: для респектабельного лейбла это был прорыв. Но Хэммонд предчувствовал приближение чего-то нового, что коренным образом изменит и музыкальную сцену, и конъюнктуру рынка. Он не мог не реагировать на успех коллег из Vanguard, которые, записав никому не известную певицу Джоан Баэз, теперь издавали её миллионными тиражами. Предстоящим изданием альбома Каролин Хестер опытный продюсер надеялся дать достойный ответ Мэйнардлу Соломону.¹⁵⁵ Так что на эту певицу он возлагал особые надежды. В то же время Хэммонд присматривался и к другим фолксингерам и готов был рисковать...

Было и еще одно обстоятельство, заставившее Хэммонда обратиться к молодежной теме: у него был сын – Джон, всего на год младший Дилана, и отец понимал, чего ждет от издателей новое поколение. Впрочем, вот впечатление самого Джона Хэммонда-старшего от его первой встречи с Бобом Диланом:

«Я увидел этого мальчика в фуражке, играющего не ахти как на гармонике, но он меня чем-то захватил. Я спросил: “Ты поешь? Сочиняешь? Почему бы не прийти к нам в студию? Я хотел бы записать с тобой демо-сессию, посмотреть, что получится”. Я размышлял: “Какой замечательный персонаж, играющий на гитаре и губной гармошке, он будет весьма оригинален”. Меня просто осенило. Я подумал: “Надо сразу же обговорить контракт...” Я как раз ждал кого-нибудь с мессиджем (*посланием* – В.П.) для подростков, когда повстречал Боба; и мне тогда сопутствовал успех. Я недавно привел Арету Фрэнклин, и Columbia была в весьма хорошей форме. Я сказал Бобу: “У меня не много артистов, готовых к изданию, и я хотел бы записать тебя”. Так, мы назначили дату его визита в студию».¹⁵⁶

Кто бы на месте Дилана сказал: «Нет, сэр. Я еще не готов»?..

Вот как написал он о своем визите в Columbia Records.

«Columbia была одним из первых и главнейших лейблов в стране, и даже оказаться на их пороге для меня было делом серьезным. Для начала, фолк-музыка считалась второсортным мусором и выпускалась лишь мелкими фирмами. Большие компании работали на элиту – производили музыку обеззараженную и пастеризованную. Таких, как я, никогда бы в них не пустили, разве что в исключительных обстоятельствах. Но Джон и был исключительным

человеком. Он не записывал пластинки для школьников – да и самих школьников не записывал. Он обладал видением и предвидением, он посмотрел и послушал меня, понял, о чем я думаю, и поверил в то, что грянет. Джон объяснил, что разглядел во мне человека, продолжающего долгую традицию блюза, джаза и фолка, – а не едва оперившегося вундеркинда на переднем крае музыкальной моды...

– Я понимаю искренность, – вот что он сказал. Джон говорил грубовато, но глаза его лучились – видно было, что меня он оценил...»¹⁵⁷

К аргументам в пользу решения Хэммонда записать Дилана добавим и то, что их встреча в студии состоялась в день записи альбома Каролин Хестер – 29 сентября: именно в этот день в «New York Times» вышла уже упомянутая статья Шелтона, в которой было сказано, что Дилан – «один из наиболее самобытных музыкантов, выступающих в последние месяцы на Манхэттене». Ну как должен в этом случае реагировать опытный продюсер? Ведь статья попала ему в руки в тот момент, когда этот «самобытный музыкант» находился буквально перед ним, в его студии...

Джон Хэммонд тотчас предложил Дилану подписать пятилетний контракт, согласно которому юному фолксингеру отчислялись бы четыре процента от каждого проданного альбома! Новичкам обычно предлагали два, но Бобби разжалобил Хэммонда тем, что не имеет папы и мамы, ведет скитальческий образ жизни, голодает... И Джон Хэммонд, у которого рос собственный сын, проявил великодушие.

Как мы уже отмечали, Дилан к записи альбома не был готов. Материала не было даже на одну сторону. Поэтому все оставшееся до сессий время он спешно подбирал материал, слушая пластинки, в основном «Антологию» Гэрри Смита, Вуди Гатри и старых блюзменов. Наконец, 20 и 22 ноября, в студии Columbia прошли две звукозаписывающие сессии. Всего было записано семнадцать треков, пять из которых отсеяли.

«Бобби “пхыкал” на каждой “п” и шипел на каждой “с” и постоянно отклонялся от микрофона. Еще больше мешало то, что он настаивал на своих ошибках. Временами я начинал думать, что прежде не работал ни с кем настолько недисциплинированным», – вспоминал об этих сессиях Джон Хэммонд.

Как бы то ни было, спустя четыре месяца, в марте 1962 года, вышла, наверное, самая странная пластинка во всей славной истории Джона Хэммонда и Columbia Records. С обложки уважаемого лейбла на потенциального покупателя взирало бесхитрое лицо пухлощеккого школьника в вельветовой кепке и дешевой зимней куртке с поднятым воротником. Гитару подросток удерживал холеными детскими ручонками... Глядя на фотографию, родители в далеком Хиббинге могли вздохнуть: их бедовое дитя сыто, тепло одето, а еще и поёт... Что до остальных потребителей продукции Columbia Records, то от них последовал законный вопрос: «Кто это?»

Фотография на обложке внушала, что на слушателя польется нежный голос нового поколения, но мальчик захрипел голосами Джесси Фуллера, Букки Уайта, Блайнд Лемон Джефферсона и кого-то еще из стариков... Это было до смешного неожиданно. Комизм дополняло то, что все песни исполнялись с величайшим старанием, ответственностью и без тени самоиронии. Последнее и было принято Джоном Хэммондом за искренность. Бобби что есть мочи хрипел, гнусавил, картавил, копировал «пыльный» голос Вуди, имитировал подхихикивания — словом, так старался подражать своим великим предшественникам, что от него самого ничего не осталось, и какой голос у самого Дилана — определить невозможно...

Могло создаться впечатление, что пластинкой Дилана матерый Джон Хэммонд решил подшутить над молодым поколением, демонстрируя, как полномочный представитель этого поколения тужится в микрофон. Что касается игры на гитаре, то возникают вопросы: привлекал ли Хэммонд кого-то из сессионных гитаристов в помощь Дилану при записи некоторых треков?.. Фильм Скорцезе, показывающий уровень Дилана-гитариста образца 1961 года, убеждает, что в ряде песен, включенных в дебютный альбом, ему аккомпанирует кто угодно, только не он сам. Был ли это Брюс Лэнгхорн или кто-либо иной — тайна, хотя фильм «No Direction Home» делает её секретом Полишинеля. В фильм включены ранние видеозаписи выступлений Дилана, когда он поет «Man Of Constant Sorrow» и «Blowin' In The Wind», и можно без труда определить, сколь немогущим гитаристом был Бобби. Играя медиатором, он не всегда попадал по нужным струнам, не удерживал ритм, который часто не совпадал с гармоникой. Копируя внешнюю манеру Вуди Гатри (тот, когда пел, закидывал голову), Дилан вынужден косить глаз на левую

руку, чтобы не ошибиться в простейших аккордах, которых не наберется и пяти... А ведь в свое время Вуди мог часами репетировать ту или иную вещь и того же требовал от своих друзей из Almanac Singers. Вуди доводил технику, которую заимствовал у Мэйбил Картер, до совершенства, и играл как автомат! Отлично Вуди владел и гармоникой, с которой его гитара взаимодействовала безупречно... Словом, имеющий уши, услышав игру Дилана, тотчас во всем разберется. А хорошо бы еще разобраться со звучащей на пластинке гармоникой...

Впечатляет и комментарий к изданию. Он написан мастером своего дела и мог бы войти в учебники как образец продвижения товара потребителю. Судите сами:

«Будучи двадцати лет от роду, Дилан – самый необыкновенный новый талант в американской фолк-музыке. Его одаренность принимает самые разнообразные формы. Он один из наиболее убедительных белых блюзовых сингеров, когда-либо записанных. Он сонграйтер исключительных способностей и мастерства. Он необычайно искусный гитарист и харпер...

...Играя на гитаре со стальными струнами, Дилан многое черпает из блюзовой традиции, хотя разнообразит ее приемами кантри, переборами Мерла Трэвиса (*Merle Travis – picking*) и другими подходами. Иногда он прижимает струны своего инструмента обратной стороной кухонного ножа или даже металлическим колпачком от губной помады, придавая звуку звенящую мощь, свойственную игре кантри-блюзовых музыкантов. Его острая, драйвовая, причудливая гармоника звучит то в манере Уолтера Джекобса (*Walter Jacobs*), из бэнда Мадди Уотерса в Чикаго, то в стиле, напоминающем игру Сонни Терри...»

При всем богатом музыкальном воображении автора комментария, надо было сильно постараться, чтобы услышать в игре Бобби технику Мерла Трэвиса или намеки на великих харперов Литтл Уолтера Джекобса и Сонни Терри.¹⁵⁸ Несомненно, Стейси Вильямс (*Stacey Williams*), кроме всех этих качеств, обладал еще и завидным чувством юмора, так что в среде фолксингеров Гринвич Вилледж сам альбом и особенно комментарий должны были вызвать гомерический смех, а может, и пробить слезу – в комментарии рассказывается, как издевались над Бобби жестокосердные дулутские учителя, заставляя читать книгу «*Living With The Birds*» о воробушках и соловьях, в то

время как ему хотелось штудировать философию Канта; говорится о том, как на пыльных дорогах он встречался с сонгстером из Техаса Мэнсом Липскомом, как привносил фольклор в злачные заведения штата Колорадо, пробиваясь с народными песнями через когорты стриптизерш... Тут же молодое дарование сравнивается с еще одним гением XX века – Чарльзом Спенсером Чаплиным...

Старшее поколение о пластинке ничего так и не узнало. В кулуарах Columbia Records альбом называли «Hammond's Folly» (капризом Хэммонда) и не хотели, чтобы он издавался в Англии. В конце концов его там издали, но в Британии на пластинку не обратили внимания. Продавался альбом плохо: в первый год не больше 5 тысяч копий... Зато пластинка нравилась Сюзен Ротоло и нескольким таким же симпатичным поклонникам.¹⁵⁹ Большого и не требовалось. В свое время, чтобы изменить мир, хватило и двенадцати...

Если первый альбом Дилана не был замечен, то второй обеспечил ему признание и заставил всерьез говорить о нем как о явлении в мире фолка и молодежной культуры вообще. Между ними – чуть больше года, но если дебютный альбом был скорее недоразумением, счастливой случайностью, то второй стал результатом долгой и кропотливой работы, бесконечных поисков, трудных решений, споров, наконец, выяснений отношений и борьбы вокруг Дилана, на самом деле вокруг денег... Достаточно сказать, что работа над этим альбомом началась в апреле 1962 года, а вышел «The Freewheelin'» лишь в мае 1963.

Как показал материал второго альбома – все это время Дилан не дремал. Ему были выданы непомерно высокие авансы, и, чтобы их оправдать, предстояло многое решить, многое доказать не только многочисленным завистникам, которые уже появились, не только почитателям, которые тоже ходили вокруг него, но прежде всего – себе. Последнее было самым главным... И здесь мы должны отметить роль, которую сыграла в судьбе Дилана в этот период Сюзен Ротоло. Эта роль была гораздо большей, чем обеспечение Дилана «металлическим колпачком от губной помады» во время сессий для дебютного альбома.¹⁶⁰ Ведь если Дэйв Ван Ронк открыл Дилану музыкальный мир Гринвич Вилледж, а Иззи Янг помог рекомендациями и связями, то Сюзен Ротоло он обязан познанием мира живописи, поэзии и театра.

Сюзен было семнадцать, когда они познакомились. Роман перерос в отношения, которые имели для Дилана огромное значение: эта девушка стала единственным близким существом в жестоком чужом городе... Сюзен работала художницей в одном из театров, была вовлечена в сообщество молодых нью-йоркских театралов, художников, поэтов. Дилан, который всегда был равнодушен к сцене, с мастерством театрального критика описывает, какое огромное впечатление произвела на него пьеса Бертольта Брехта (Bertolt Brecht) с песнями Курта Вайля: Сюзен работала над декорациями к спектаклю, и Дилан не раз приходил к ней в театр...

«Песни на грубом языке, непредсказуемые, неритмичные и дерганные – причудливые видения. Певцы были ворами, мусорщиками или плутами, все они ревели и рычали. Весь мир сводился к одному кварталу, ограниченному четырьмя улицами. Предметы на маленькой сцене едва различались – фонарные столбы, крыльца, столы, окна, углы зданий, крытые дворы освещала луна; мрачное пространство, непроглядная жуть. Каждая песня, казалось, вытекала из какой-то неведомой традиции – словно в боковом кармане у нее пистолет, дубинка или обломок кирпича, все они подступали к тебе на костылях, на ходунках, в гипсе, на инвалидных креслах. По природе своей они были народными песнями, но изощренностью своей отличались от них. Уже через несколько минут меня накрыло, будто я не спал и не ел часов тридцать, – так я проникся...»¹⁶¹

С Сюзен Ротоло провинциальный Бобби обходил музеи и выставки, впервые в жизни лицезрел полотна великих живописцев и современных художников. Под влиянием Ротоло он и сам начал рисовать. Именно тогда Бобби впервые по-настоящему влюбился, а любовь к женщине творит чудеса.

«Постепенно менялся весь мой взгляд на окружающее. Сам воздух заряжался, грозил стать мощнее. Моя крохотная хижина во вселенной вот-вот обратится в великолепный собор, по крайней мере – в смысле сочинения песен...»¹⁶²

Дилан не скрывает, что жил в предчувствии чего-то значительного. Да, крутой и определяющий в его творчестве поворот произошел, когда он услышал игру Майка Сигера, создателя и лидера New Lost City Ramblers, но душа его оказалась готова к встрече с новым и высоким, потому что была согрета любовью к Сюзен.

Дилан так описывает игру Майка Сигера и свое внутреннее состояние от услышанного:

«Он сам играл на всех инструментах, которых требовала песня, – банджо, скрипке, мандолине, автоарфе и гитаре, даже губная гармоника у него была в хомуте. Майк опалил кожу. Напряженный, с непроницаемым лицом, он излучал телепатию; в снежно-белой рубашке с серебряными защипами на рукавах. Играл он на всевозможных уровнях, весь каталог старых стилей, во всех жанрах, владел всей идиоматикой: блюзы Дельты, рэгтаймы, песни негритянских менестрелей, чечетку, танцевальные рилы, песни для вееринков, гимны и госпелы, – сидя рядом и видя его вблизи, я ощущал, как меня пробивает. Меня захатило, я уже не осознавал себя. То, что мне лишь предстояло в себе развить, у Майка было в крови, в его генетической конструкции. Не могло не быть еще до того, как он родился. Невозможно такому научиться, и меня вдруг осенило, что мне, наверное, придется поменять свои шаблоны мышления... Придется поверить в возможности, которым я раньше хода не давал, когда сужал свое творчество до какой-то тесной подконтрольной шкалы».¹⁶³

Надо с осторожностью (и долей иронии!) относиться к «Хроникам» Дилана, ибо рассказ о том, как в Ясной Поляне Боб катался на велосипеде Льва Толстого, – не единственный впечатляющий пассаж в этой славной книге.¹⁶⁴ Но когда Дилан пишет о своих переживаниях, открытиях и прозрениях – он точен и искренен: порукой тому его песни, известные во всем мире. Они-то – не вымысел! В данном случае прозрение случилось, после того как Боб увидел и услышал более сильного музыканта, до которого ему не дотянуться, сколь бы честолюбивым он ни был. Предстояло идти другим путем, собственным, а для этого «поменять свои шаблоны мышления» и еще – «поверить в возможности, которым раньше хода не давал, когда сужал свое творчество до какой-то тесной подконтрольной шкалы».

Дилан не решается высказаться более определенно, но ведь «подконтрольная шкала» – это не что иное, как Вуди Гатри! Тот самый, который привел его сюда, в Нью-Йорк, и которому он совсем недавно пел...

Далее Дилан размышляет о фолк-песне:

«Я знал, что все делаю правильно, что я на верном пути, постигаю все непосредственно из первых рук – запоминаю слова, мелодии, модуляции, – но теперь я увидел, что мне жизни не хватит на то, чтобы практически все это применить. А Майку вовсе это не нужно. Он уже там. Он слишком хорош, а на этом, по крайней мере, свете нельзя быть слишком хорошим, надо быть им и никем другим. Народные песни неуловимы, они – правда жизни, а жизнь – более-менее ложь, но, опять-таки, нам она такой нравится. Нам было бы неудобно иначе. У народной песни тыща лиц с гаком, и нужно познакомиться со всеми, если хочешь так играть. Народная песня может варьироваться в значении, в любой миг может казаться иной. Зависит от того, кто играет и кто слушает.

Мне пришло в голову, что, может, придется писать свои народные песни – те, которых не знает Майк. Поразительная мысль».¹⁶⁵

Мысль действительно поразительная: «*писать свои народные песни*»... До такого непросто додуматься, еще труднее – на это решиться. Не менее впечатляет и то, что подобные откровения явились двадцатилетнему Дилану не где-нибудь, а на квартире Алана Ломакса, самого ревностного охранителя фолк-традиции, к тому же в его присутствии!¹⁶⁶

Итак, Дилану предстояло писать собственные «народные» песни, чем уже занимались Лен Чендлер (Len Hunt Chandler) и Том Пэкстон, но тексты их песен были, что называется, «на потребу дня». Дилан писал, что они «звучали, как газетные статьи, изломанные, безумные: монашка выходит замуж, учитель старших классов прыгает с Бруклинского моста, туристы ограбили бензоколонку, бродвейскую красотку избили и бросили в снег».¹⁶⁷

Подобным образом в свое время писал песни Ледбелли, догадываясь, чего от него ждут белые люди из «буржуазных» северных городов. Хьюди брал стопку свежих газет, выискивал животрепещущую тему, сочинял примитивный стих, перекладывал его на мелодию, которых знал сотни, и получались так называемые *topic-songs*... Конечно, фолксингер должен держать руку на пульсе, чувствовать людей и время, но Дилан понимал, что пропаганда никого не зацепит, тем более молодежь. Он уже пришел к тому, чтобы сочинять собственные «народные» песни, предстояло только найти язык этих песен...

Вспомним Владимира Маяковского: *«улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»*... Дилану предстояло ни много ни мало дать молодому поколению свой язык, которым бы это поколение «кричало и разговаривало»...

Известно, что самые точные знания – интуитивные, потому поэзия – высшая философия, а поэты – лучшие философы.¹⁶⁸ Вращаясь в кругу, к которому принадлежала Сюзен Ротоло, а также обитая в кофехаузах и клубах Гринвич Вилледж, Дилан прислушивался не только к музыке: он слышал бесконечные споры интеллектуалов, писателей, философов и поэтов... Он увлекался прозой Керуака, преклонялся перед Корсо, подружился с Алленом Гинзбергом, а Сюзи познакомила его и с поэзией Артюра Рембо... «Я наткнулся на одно его письмо, озаглавленное “Je est un autre”, что переводится, как “Я есть кто-то другой”. Когда я прочел эти слова, – признается Дилан, – ударили колокола».

С помощью поэтов и поэзии, Дилан постигал и священную тайну фольклора.

«Фолк-музыка была реальностью более высокого измерения. Она превышала любое человеческое понимание и если звала тебя – ты мог бы исчезнуть в ней, полностью раствориться. Я чувствовал себя как дома в этом мифическом царстве, состоявшем не столько из личностей, сколько из архетипов, наглядно выписанных архетипов человечества, по форме – метафизических, и каждая заскоруждая душа там наполнена естественным знанием и внутренней мудростью. Каждая требовала определенной степени уважения. Я с готовностью верил в их полный спектр и собирался петь о нем. Это было так реально, гораздо правдивее, чем сама жизнь...»¹⁶⁹

Эти нетривиальные выводы, в которых ключевое слово – «метафизика», сформулированы уже зрелым Диланом, но интуитивно к ним он пришел уже в 1961 году, когда только начинал. Тогда самым важным было не стройно формулировать и излагать свои прозрения, а следовать им. Проще говоря, Дилану надо было писать «народные» песни, точнее – писать песни, которые бы становились «народными».

Идея носилась в воздухе... Когда Пит Сигер написал всего несколько строчек для своей «Where Have All The Flowers Gone?», с её вовсе не риторическими вопросами, и спел их в духе медленных ирландских песен, он, кажется, совсем не придавал им значения.

Кто скажет, куда делись цветы уходящих времен?
Кто скажет, где цветы уходящих времен?
Те, что в старые добрые времена
срывали девушки там –
Где однажды мы будем вместе,
Где однажды мы будем вместе...

Пит Сигер записал песню для Folkways Records и вскоре забыл о ней... Но разве думала о песне та казачка из «Тихого Дона», что пела своему ребенку:

- Колода-дуда, иде ж ты была?
- Коней стерегла.
- Чего выстерегла?
- Коня с седлом, с золотым махром.
- А иде ж твой конь?
- За воротами стоит.
- А иде ж ворота?
- Вода унесла...

В одном случае понадобился Михаил Шолохов, включивший песню казачки в свой роман; в другом – дети из лагеря Woodland, которые обратили внимание на сигеровскую песню и досочинили несколько куплетов, и Марлен Дитрих (Marlene Dietrich), которая донесла песню до всего мира, исполнив её на трех языках...¹⁷⁰

В отличие от Пита и Майка Сигеров, Джин Ритчи, Дока Уотсона, Джинни Робертсон, Билла Монро, Ширли Коллинз и других действительно народных певцов и музыкантов, впитавших фольклор с молоком матери, Дилан к фолку пришел извне, если точнее – из рок-н-ролла... Он был далеко не единственным из своего поколения, кто проделал этот путь, и скорее всего не он один поставил перед собой дерзкую задачу писать «народные» песни и донести их до этого самого народа... Но он сумел первым из нового поколения сингер-сонграйтеров эту задачу решить. И совсем не важно, о чем он думал, когда писал в своей гринвичвилледжской конуре:

Сколько дорог исходит юноша,
прежде чем его назовут мужчиной?

Сколько морей облетит голубка,
прежде чем обретет покой и сон?
Сколько ненавистные снаряды будут падать,
пока их наконец запретят?

Ответ, друг мой, тебе принесет ветер.
Ответ, друг мой, знает только он....

Все эти откровения, прозрения и творческие страсти кипели внутри щуплого, неопрятного вида паренька, раздражавшего назойливостью, убежденностью в своей избранности, глупыми выдумками относительно своего происхождения. В жизни все было куда менее привлекательно и безнадежно. Дилану надо было хоть как-то зарабатывать на еду и жилье... Его квалификация как исполнителя была крайне низкой. Да Дилану всё это было ни к чему. В свете вышесказанного – техника не имела никакого значения. Но она имела значение для тех, кто нанимал на работу. В результате постоянной работы у него не было. Дэйв Ван Ронк сообщает, что Дилан, вопреки тому, что о нем написано, и тому, что он написал сам, почти не играл в клубах. Когда он стал звездой, то не без гордости признался Дэйву, что всего два раза сыграл в кофехаузах... Ван Ронк возражает – не два, но, может, пять. Но ведь и двадцати пяти ничтожно мало для фолксингера, который не должен вообще покидать площадку для публичных выступлений. У Дилана, таким образом, не было возможности обкатывать и совершенствовать свой материал... Чуть больше года он вращался в Гринвич Вилледж, иногда получая работу «разогревающего» перед выступлениями известных музыкантов, а после того как вышли его первые альбомы, ему уже организовывали выступления в концертных залах. Совершенствоваться как музыканту было некогда... Если находилось время – Дилан писал тексты. Для их озвучки хватало и нескольких аккордов... Главное – найти язык.

В один из осенних вечеров 1962 года Дэйв Ван Ронк зашел в Gaslight. Там шел очередной вечерний концерт в стиле hootenanny с участием его приятеля. И тут Ван Ронк впервые услышал, как Дилан поет «A Hard Rain's A-Gonna Fall»... «Не в состоянии даже разговаривать, я просто покинул клуб и какое-то время молча бродил по улице. Это не было похоже ни на что прежнее. Стало ясно: началась революция».¹⁷¹

О, где ты был, мой сын синеглазый?
Где же ты был, мой молодец дорогой?
А брел я меж двенадцати таинственных скал,
Плелся по шести извивающимся шоссе,
Забирался в гущу семи мрачных лесов,
Представал перед дюжиной мертвых океанов
И на десять тысяч миль углублялся в пасть кладбищ, —
И сильные, сильные, сильные, такие сильные,
Очень сильные прольются дожди...

О, что ты видел, мой сын синеглазый?
Что же ты видел, мой молодец дорогой?
А видел я новорожденного в стае диких волков,
Видел алмазную дорогу, на которой нет ни души,
Видел черную ветвь, с которой стекала кровь,
Видел комнату, полную мужчин с кровоточащими молотами,
Видел белую лестницу, всю покрытую водою,
Видел десять тысяч вопиющих, чьи языки переломаны,
Видел ружья и острые сабли в руках детей малых,
И сильные-пресильные, и такие сильные, —
Очень сильные ливни прольются...

А что ты слышал, мой сын синеокий?
Что же слышал ты, мой молодец дорогой?
А слышал я громовые раскаты, что ревели, предупреждая,
Слышал грохот волн, что могли бы весь мир накрыть,
Слышал тысячи барабанщиков, чьи руки горели пламенем,
Слышал десятки тысяч шепчущихся — и никто их не слушал,
Слышал, как один голодал, и слышал, как многие смеялись,
Слышал песню поэта, что умер в сточной канаве,
Слышал, как клоун плакал в темном переулке, —
И сильные, сильные-сильные, и такие сильные,
И очень сильные прольются дожди...

О, кого ты встретил, мой сын синеглазый?
Кого же ты повстречал, мой молодец дорогой?
А встретил я малого ребенка у мертвого пони,
Встретил белого мужчину на прогулке с собакой черной,
Я встретил молодую женщину, чье тело охвачено пламенем,

Я встретил девушку – она подарила мне радугу,
Встретил парня, раненого любовью,
Встретил другого, пораженного ненавистью, –
И сильные, и сильные, сильные, и такие сильные,
И очень сильные ливни прольются...

О, что ты теперь будешь делать, мой сын синеглазый?
Что же ты теперь будешь делать, мой молодец дорогой?
Я снова уйду, прежде чем грянут дожди,
Я найду вглубь самого далекого черного леса,
Где людей много, но в их руках ничего нет,
Где пилюли с ядом засыпают воды,
Где дом в долине встречается с сырой, грязной тюрьмой,
Где лицо палача всегда надежно сокрыто,
Где голод ужасен, где души забыты,
Где черный – цвет, где нисколько – число,
И скажу об этом, и буду думать, говорить, буду этим дышать,
И – от гор отраженным эхом – все души увидят это.
Потом я войду в океан, пока не начну тонуть,
Но узнаю свою песню еще до того, как её запою, –
И сильные, и сильные, сильные, и такие сильные,
И очень сильные ливни прольются...¹⁷²

Итак, претворён дерзкий замысел, имевший громадное последствие. Можно назвать это и революцией... В чудо отказывались верить, но ведь потом у Дилана были всё новые и новые песни и новые альбомы... Были Джоан Баэз, ньюпортские фестивали, уход (или возвращение?) в рок-н-ролл, шумные гастроли по Британии, разрыв с Баэз, потом автокатастрофа, уход в частную жизнь и молчание, затем опять новые песни, новые альбомы, новые мировые турне... И так происходит по сей день. И вслед за этим – скрупулезное исследование каждого шага, каждой строчки: как завистниками, так и обожателями. А над душой – непроницаемый панцырь. Отсюда – отчужденность, усталость, скука, несвобода – прямая противоположность тому возвышенному состоянию, когда на мансарде Алана Ломакса Дилан слышал игру Майка Сигера...

Принято считать, что в 1965 году Дилан ушел из фолка в рок-музыку. На самом деле он ушел в *театр* и стал в этом театре актером, режиссером, художником, драматургом и всем прочим в одном лице...

И так вошел в роль, что, боюсь, уже из неё не выйдет. Потому что и выйти-то некуда – и кто позволит? Вспомним, как точно аттестовал Боб своего приятеля Джека Эллиота: *«он блистательный актер-развлекатель»*... Таким же актером-развлекателем стал и сам Дилан. Известно, что театр манил его с детства. В «Хрониках» он пишет: *«Мне сцена вообще нравилась всегда, а театральная – еще сильнее. Театр казался высочайшим из ремесел»*.¹⁷³ В конце концов Бобби Циммерман сыграл (и продолжает играть!) роль Боба Дилана – величайшего поэта, выразителя духовных чаяний и надежд своего поколения. В этой связи совсем не кокетством выглядят его признания: *«У меня было крайне мало общего с поколением, чьим голосом мне полагалось быть, и еще меньше я о нём знал»*.¹⁷⁴

В 2003 году во время встречи с Иззи Янгом в Стокгольме он жаловался: *«Я бы хотел куда-нибудь уехать... Мне скучно находиться там, где живу. Неинтересно»*.¹⁷⁵ Быть может, Иззи Янг единственный на всем белом свете, кому Боб Дилан может пожаловаться. Но даже Иззи не смог его пожалеть, разве что потрепать Бобби по щекам, как когда-то в Гринвич Вилледж...¹⁷⁶

Закончим главу о Дилане цитатой из Дэйва Ван Ронка. Рассуждая об успехе Дилана, он признается:

«Главным образом, было две реакции. Первая – завистливая – вариации на тему “почему он?” или “он взял это у меня; а это он украл у того...” и так далее. Мы все крали друг у друга во все времена, но это никогда не имело значения, потому что все мы были в одной тарелке. Мы играли за чаевые и спали на полу, и, когда один из нас внезапно смог получить люкс на верхних этажах Плазы, – естественно, это ранило.

Другая реакция, которая была даже более разрушительной: “Я буду следующим. Все, что нужно, это найти классного агента, нужную звукозаписывающую компанию, полезные связи, – и тогда я смогу стать еще одним Бобом Диланом!” Да, еще бы! Ты действительно смог бы... Все, что тебе нужно было сделать, – это первым сочинить “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Это сделал Бобби и больше никто из всех нас. Бобби не самый великий сочинитель песен в истории, но он был много лучше всех остальных на нашей сцене, и, признавали мы это или нет, – мы все это знали».¹⁷⁷

глава пятая

Том Пэкстон

*Песни Тома имеют
особенность проникать в тебя.
Ты вдруг обнаруживаешь, что
напеваешь, насвистываешь их или
просто исполняешь иной куплет для
друга. Подобно песням Вуди Гатри, они
становятся частью Америки.*

Пит Сигер.

Том Пэкстон родился 31 октября 1937 года в Чикаго. Летом 1948 года семья Пэкстонов приехала в Оклахому навестить родственников, живущих в городке Бристоу (Bristow), находящемся в часе езды от Окимы – родины Вуди Гатри. Там, спустя три месяца, у Тома умер отец, и они с матерью остались жить в Бристоу. Первым музыкальным инструментом, на котором выучился играть Том, была труба. На ней Пэкстон играл в школьном бэнде, а позже освоил гитару. В 1955 году Том поступил в школу драмы при Университете Оклахомы и там приобщился к фолку.

«Я познакомился с Филом Ховсом (Phil Hawes) и Стивом Брэйнардом (Steve Brainard), а жил вместе с Айком Парки (Ike Parkey); все они были знатоками фолк-музыки, и вскоре от них заразился и я. Мне всегда нравилась народная музыка, которую я слышал, но, когда они заиграли вещи из “Blood, Booze’n Bones” Эда МакКурди и из Weavers “At Carnegie Hall”, я понял, что обречен. У меня была гитара и песенник Бурля Айвса (Burl Ives), и я впитывал каждую песню, которая была мне по силам».¹⁷⁸

Кроме Айвса и МакКурди, Том находился под влиянием Вуди Гатри, Пита Сигера и Сиско Хьюстона, знал почти весь их репертуар,

но постепенно стал писать собственные песни. По окончании университета в 1959 году, Пэкстона призвали в армию. Его служба проходила в городе Форт-Дикс, штат Нью-Джерси, что позволяло во время увольнений бывать в соседнем Нью-Йорке и посещать фолк-клубы Гринвич Вилледж. Сначала Том просто слушал других фолксингеров, затем стал выступать в качестве гостя – guest-set. Он настолько увлекся фолк-песнями, что, окончив службу осенью 1960 года, остался в Нью-Йорке. Пэкстон играл и пел в бесчисленных концертах-хутенанни, а затем выступал с сольной программой в кафе Gaslight на улице МакДугал.

Исполнение собственных песен позволило ему завоевать авторитет у старшего поколения фолксингеров, прежде всего у Пита Сигера, поддержкой которого пользовался Том. Отличие молодого музыканта из Оклахомы было и в том, что Пэкстон не только писал тексты на уже готовые мелодии, как это делало большинство американских фолксингеров, а сочинял еще и саму мелодию. Таким образом, он был полноценным сочинителем песен, настоящим сингер-сонграйтером, возможно, первым из своего поколения.

«В действительности я начал сочинять песни еще в колледже, во время лекций по Шекспиру (William Shakespeare); но свою первую “сохраненную” вещь я написал уже после приезда на восток. Я сочинил “The Marvelous Toy”, когда посещал курсы машинописи в Форт-Диксе, штат Нью-Джерси, и той же осенью показал Милту Окану (Milt Okun).

Я был ужасно неуверен в себе и удивился, что песня ему понравилась. Он меня подбадривал, в чем я очень нуждался, и предложил эту песню опубликовать. Естественно, я принялся названивать ему и временами пел по телефону свои новые песни. Он никогда не уворачивался. Милт Окан – один из моих лучших друзей.

Я познакомился с такими музыкантами как Эд МакКурди, Дэйв Ван Ронк, Лен Чендлер, Боб Дилан, Пол Стуки, научился чему-то от каждого из них, впитывал все, что мог, и начал погружаться в собственное сочинительство. Дэйв Ван Ронк обратил мое внимание на полевые записи, настоящий источник, – в этом направлении ты должен двигаться, если хочешь научиться чему-то стоящему.»¹⁷⁹

Большинство ранних песен Пэкстона были лирическими, но в некоторых он затрагивал актуальную политическую тему и потому

тотчас привлек к себе внимание левой аудитории. На его выступления в Gaslight и Bitter End всегда приходила публика. С этого же времени тексты и ноты песен Тома Пэкстона публиковались в журнале «Sing Out!», так что с ними могли знакомиться и другие исполнители. Одними из первых записывали песни Пэкстона некогда популярное Chad Mitchell Trio. Милт Окан даже рассматривал Пэкстона как возможного кандидата в состав этих эпигонов Kingston Trio, но, к счастью, Том не прошел по конкурсу...¹⁸⁰

Осенью 1962 года в течение нескольких вечеров в кафе Gaslight были записаны треки для самого первого альбома Пэкстона. Его издали на небольшом лейбле Gaslight Records в количестве двух тысяч копий и назвали «I'm The Man Who Built The Bridges». Все вошедшие в альбом песни сочинены Пэкстоном. Он также аккомпанировал на гитаре, но ему помогали гитарист и банджоист Барри Корнфилд и басист Джил Роббинс (Gil Robbins). Хотя песни «The Marvelous Toy» и «Every Time» получили известность в среде фолксингеров, пластинка не стала событием. Стилль и манера Пэкстона были присущи в то время многим исполнителям, обитавшим в Гринвич Вилледж, где лидером жанра считался Боб Гибсон. Но пафос некоторых его песен, сопричастность к стране и нации напоминали Вуди Гатри. Такой была песня «I'm The Man Who Built The Bridges».

Я расчищал дикий берег Новой Англии от валунов и леса,
Я трудился долго и тяжело, чтобы все развивалось.
Я строил первые бревенчатые хижины и поднимал семью,
Сказал Королю Джорджу и всем его солдатам в красном,
куда им отправляться.

Прпев:

Я человек, который возвел мосты.
Я человек, который проложил рельсы.
Я человек, который построил эту страну –
Плечами своими и спиной.
Я человек, который поставил
плотины-электростанции
И смазал все машины.
И я установил краеугольный камень
Для нашей великой земли.

Я тот мальчишка, что кибитками правил, когда люди
 потянулись на запад.
Рыл каналы и тащил баржи по воде.
Я строил и управлял фабриками, резал дерево для ваших домов.
Вел вола, убирая и укладывая сено.

Я строил старые дерновые хибары и закладывал
 города в прериях.
Я заставил железную дорогу протянуться от моря до моря.
Я разводил и гнал скот, чтобы растущую землю накормить.
И каменноугольные города – тоже благодаря мне.

Я растапливал могучие печи и лил раскаленную сталь.
Я управлял буровыми вышками и нефтяными скважинами.
А когда стране понадобилось – я собирал самолеты и танки,
Чтобы отправить тиранов жариться в аду!¹⁸¹

Известность к Тому Пэкстону пришла, после того как его песни запел Пит Сигер. Сначала Пит представил песню Пэкстона «Ramblin' Boy». Это произошло 3 мая 1963 года в Карнеги Холле, в день рождения Пита, на последнем концерте группы Weavers.¹⁸² Спустя месяц, во время сольного концерта в том же Карнеги Холле, Пит Сигер спел уже три песни Пэкстона: вновь «Ramblin' Boy», а также «A Little Brand New Baby» и «What Did You Learn In School Today?», при этом последняя вошла в его альбом «We Shall Overcome» и стала широко известной... А сам Пэкстон в июле того же года стал участником фолк-фестиваля в Ньюпорте, где с успехом представлял новое поколение, вместе с Джоан Баэз, Филом Оксом и Бобом Диланом. «Ramblin' Boy» публика уже хорошо знала и потому тепло приветствовала автора, хотя летом 1963 года все взоры были обращены в сторону Дилана и Баэз: они уже записали по несколько альбомов, имели хорошую прессу, а Баэз и вовсе считалась звездой. Пэкстону надо было торопиться с изданием, тем более что у него было достаточно «обкатанного» материала.

Поначалу на него делал ставку Vanguard, претендовавший на роль лидера в издании фолка, но по каким-то причинам их сотрудничество не состоялось, и Том попал под опеку Пола Ротшильда (Paul Rothchild) из Elektra Records.

Благодаря этому продюсеру были записаны и изданы фолк-музыканты нового поколения – Дэйв Ван Ронк, Джуди Коллинз, Фред Нил, трио Koerner, Ray & Glover... Ротшильд внимательно следил за молодыми талантами и, перейдя из Prestige Records в Elektra, с новой силой включился в их продвижение. Пэкстон уже давно находился в поле его зрения. В отличие от Дилана, которому предложил свои услуги Джон Хэммонд, хотя тот еще не был готов к записи альбома; в отличие от Дэйва Ван Ронка, уговорившего Кенни Голдштейна записать его для Folkways; наконец, в отличие от Джоан Баэз, менеджер которой сам выбирал наиболее подходящий и устраивающий певицу лейбл, – Том Пэкстон своим продвижением не занимался вовсе. Он лишь сочинял и пел свои песни, а еще – слушал, как эти песни поют другие. Несмотря на молодость, у Пэкстона не было страсти к экспансии и славе, энергия его песен не таила в себе того послания (мессиджа), которое угадывалось в текстах его коллег по Гринвич Вилледж. Пэкстон, кажется, совсем не старался достучаться до кого-то, хотя некоторые его тексты были политизированными. Своей неброской внешностью, с ранними залысынами, с ненавязчивой манерой исполнения, мягким негромким голосом и несколько меланхоличный, Том походил на одного из своих кумиров – Сиско Хьюстона. Но у Сиско был знаменитый друг и напарник – Вуди Гатри, интерес к которому автоматически вызывал интерес и к Сиско. А кто был у Пэкстона?

Только его песни, которые, как заметил Пит Сигер, «имеют особенность проникать в тебя. Ты вдруг обнаруживаешь, что напеваешь, насвистываешь их или просто исполняешь иной куплет для друга»... И вот эти проникающие в душу песни фолксингеры сначала пели «про себя», затем в клубах Гринвич Вилледж, а затем и в Карнеги Холле... Так что Пэкстон становился известным скорее как автор, но не как исполнитель, в то время как сам он мог доносить свои песни лучше других, лучше всех: он – полноценный, настоящий сингер-сонграйтер! Это и увидел в нем чуткий продюсер из Elektra... Спустя много лет в одном из интервью Том Пэкстон так определил роль Пола Ротшильда в своей судьбе.

«Вклад Пола в Elektra переоценить невозможно. Думаю, он был там практически такой же ключевой фигурой, как и Джек [Хольцман]. Он всегда оставался чем-то большим, чем просто продюсер. В действительности он был частью вектора всего лейбла. Я убежден:

мне невероятно повезло, что с самого начала я работал с Полом. Потому что в начале моего сотрудничества с Elektra всё было так, как Джек Хольцман делал обычно. Имею в виду, что он не подписывал контракт сразу же. Обычно он говорил, что надо сделать трехчасовую сессию. И, в зависимости оттого как она проходила, либо подписывал договор сразу на три альбома, либо отдавал тебе запись сессии – и делай с нею, что пожелаешь. Думаю, что это было весьма растянутое прослушивание – первая сессия. Но каким счастливым я себя ощутил, когда Полу поручили её продюсировать. Не помню, какие песни мы записали в ту первую трехчасовую сессию, но впоследствии они стали частью первого альбома “Ramblin’ Boy” и убедили Джека; и уже оттуда мы двинулись дальше.

Пол всегда таким оставался – очень понимающий и поддерживающий музыканта. И он всегда заставлял тебя верить в то, что всё сложится отлично, независимо от полученного результата. В то время он постоянно держал руку на пульсе...»¹⁸³

В шестидесятые на Elektra вышли один за другим семь альбомов Тома Пэкстона, и первый из них – «Ramblin’ Boy» (EKS-7277) – так и останется самым важным в долгой творческой карьере этого сингер-сонграйтера... Что же представляет собой этот альбом?

В нём не следует искать музыкальных новаций и экспериментаторства. Инструментал большинства песен формируют гитары самого Пэкстона и приглашенных музыкантов – Барри Корнфилда, он играет на банджо и гармонике, и Феликса Паппаларди (Felix Pappalardi), мексиканская бас-гитара, или гитарон. Их игра профессиональна, что доказывает песня «What Did You Learn In School Today?», но в 1964 году, когда все ждали новизны, подобный инструментал казался если не упрощенным, то устаревшим, из-за чего некоторые песни незамысловаты, даже скучны и вызывают ассоциации с пятидесятыми и такими сингерами как Эд МакКурди. Это говорит о том, что Пэкстон был накрепко привязан к своим предшественникам, хотя ставшая популярной «Daily News» – попытка от них оторваться, чтобы идти в ногу со временем. Но не «Daily News» и не патриархальный инструментал отличают альбом «Ramblin’ Boy», а сразу несколько баллад и песен, которые можно отнести к шедеврам Фолк-Возрождения. Первая из них – «When Morning Breaks», которую Пэкстон поет в сопровождении двух гитар. Песня начинается тихо,

плавно, и мягкий голос Тома входит в соприкосновение с аккомпанементом, создавая звуковую гармонию, редкую для американских сингеров прежних лет. Музыка доминирует над текстом, обеспечивая последнему шанс на то, чтобы к нему прислушались, чтобы о нем подумали, чтобы его запомнили.

Когда рассветет, меня здесь уж не будет...
Когда рассветет, меня здесь не будет...
И куда я иду – неизвестно.
Когда рассветет, меня здесь не будет...

Капитан зачитал мое имя.
Капитан назвал мое имя.
Полк марширует на войну.
Капитан зачитал мое имя...

Барабаны гремят о войне.
Барабаны зовут на войну.
Строй формируется, в ожидании утра,
В ожидании смертоносного рева орудий...

Сквозь огонь я выдохну имя твое.
Сквозь огонь я назову имя твое.
Я прошепчу твое имя, чтобы мне
домой возвратиться.
Сквозь огонь я выдохну имя твое.

Барабаны гремят о войне.
Барабаны зовут на войну.
Строй формируется в ожидании утра,
В ожидании смертоносного рева орудий ...

А когда рассветет – меня уже не будет...¹⁸⁴

Другую песню – «The Last Thing On My Mind» – Пэкстон поет при поддержке гитары Барри Корнфилда, техника которого безупречна. (Ван Ронк считал Корнфилда выдающимся гитаристом.¹⁸⁵) Трудно отделаться от впечатления, будто мелодия написана под влиянием Миссисипи Джона Хёрта, столь явны в ней интонации

великого блюзмена. Также песня напоминает другой шедевр – «Blues Run the Game», сочиненный примерно в то же время Джексоном Кэри Франком.¹⁸⁶ Дилан в «Хрониках» называет эту песню *«томительной романтической балладой»*, с чем трудно согласиться, равно как и с его утверждением, будто песни Пэкстона *«звучали, как газетные статьи, изломанные, безумные»*.¹⁸⁷ Я скорее соглашусь с Питом Сигером, считавшим, что песни Пэкстона *«имеют особенность проникать в тебя»*. «The Last Thing On My Mind» именно из таких: сам не замечаешь, как напеваешь её.

Этот урок слишком поздно учить...
Словно из песка, из песка,
В одно мгновение рушится моя судьба
В твоих руках, в твоих руках.

Припев:

Ты уходишь – и ни слова на прощанье?
И что, не останется и следа?
Что ж, я мог любить тебя лучше...
Я не хотел тебя обидеть.
Ты знаешь, я этого я вовсе не хотел...¹⁸⁸

Последняя песня на первой стороне альбома – «Fare Thee Well, Cisco» – посвящена Сиско Хьюстону, находившемуся в большой чести у Пэкстона. Грустная песня, ведь Сиско умер всего три года назад. Известный фолксингер, пребывавший в тени Вуди Гатри, но никогда от этого не страдавший, он был болен неизлечимой болезнью, не скрывал этого и, кажется, совсем не тяготился. Когда весной 1961 года Вуди Гатри привезли из госпиталя в Гринвич Вилледж, чтобы он мог хоть немного побыть с друзьями, то среди этих друзей был и Сиско Хьюстон: он пришел проститься с Вуди, теряющим рассудок и медленно умирающим, потому что знал, что сам умрет раньше Вуди... И действительно, вскоре после той встречи, в апреле 1961 года, Сиско Хьюстона не стало, а память о нем быстро выветрилась новыми веяниями и новыми ритмами... Том Пэкстон, для которого Сиско был одним из учителей, старается вернуть эту память. И этот благородный порыв делает грустную песню еще и светлой. Эту светлость придают

замечательная мелодия и благодарный голос Тома, и негромкая гармоника Корнфилда... В примечаниях к песне Пэкстон пишет:

«Я только однажды встречался с Сиско, и то накоротке, чтобы хорошо узнать его; но он всегда мне нравился, и я любил его пение. Многие, кажется, списали его со счетов, а ведь Сиско заслуживает, чтобы его вспоминали с любовью».

Однажды холодной, дождливой ночью
Я проходил мимо вокзала
И увидел, как удалялся из старых
Товарных вагонов состав.
Я услышал протяжный гудок,
Грустный, как ничто другое на земле...
И во мне проснулись о Сиско мысли
И о песнях, которые он пел.

Припев: Вот и все, Сиско,
Прощай.
Лишь ненадолго явившись,
Ты теперь так далеко...
Прощай, Сиско,
Прощай.

Он прошел по всем дорогам
Этой великой и могучей земли.
Его песни о том, что он видел,
Для каждого человека созданы они.
Он бессмыслицы не терпел,
Он прямо и просто пел;
Свою великую музыку
Он распознал в гудке паровоза.

Я представлял, как мы с Сиско
Оказались в городе одном...
Хороший, чистый воздух в наших легких,
И солнце светит ярко.
И он говорит: «На земле этой столько места,
Она тянется далеко и широко.
В шесть ноль восемь товарняк пройдет —
Давай запрыгнем в него и прокатимся!»

Он скитался повсюду с Вуди,
Стремясь увидеть всё, что открывалось взору.
А когда фашисты подступили,
Он отправился в море.
И где бы его ни носило,
Везде он встречал много друзей.
И друзья Сиско могут сказать нам,
Что такого, как он, уже не будет никогда.¹⁸⁹

Социальная активность и политическая ангажированность сингер-сонграйтеров нового поколения общеизвестны. Здесь и борьба за гражданские права, и выступление за улучшение условий труда, но главным протестом, следовательно, основной темой песен становилась борьба против расовой дискриминации и войны во Вьетнаме. Том Пэкстон, наряду с Филом Оксом и Джоан Баэз, был рупором своего поколения. Он писал песни, издавал один за другим альбомы и постоянно ездил с концертами по США и Британским островам, где Пэкстон стал одним из наиболее популярных фолксингеров. В Лондоне, Глазго, Эдинбурге знали его песни, а самого сингера ждали, им восхищались, особенно те, кто после 1965 года разочаровался в Дилане... Пэкстон не приветствовал электронные новации сингер-сонграйтеров, вызванные «вторжением» рока в молодежную культуру, хотя рок-музыка уводила новое поколение за собой, оставляя фолксингеров вроде Пэкстона на обочине... Сомневался он и в термине «фолк-рок», который стал ассоциироваться с Бобом Диланом. В статье «Folk Rot», что можно перевести как «фолк-разложение», Том довольно категорично писал:

«*Это* не фолк; и, если бы Боб Дилан не возглавил, не вскормил и не воспитал *это*, – никто бы никогда и не помыслил о смешении *этого* с фолком... Одни утверждают, что если только единственная строка из “Mr. Tambourine Man” достучится до молодежи, то это будет того стоить. Но они обречены на разочарование, которое, я верю, переживут. Печальный факт состоит в том, что, хотя под рок-версии “Blowin’ In The Wind” сегодня танцуют практически в каждом белом студенческом клубе на Юге, в результате этого не увеличился спрос на издание “братьев” негров».¹⁹⁰

Пэкстон сомневался и в том, что рок может быть социальным, что его необузданная энергия способна привносить в сознание нового поколения те ценности, которые до сих пор доносили до них фолксингеры... В журнале «Broadside» он пишет:

«Не думаю, что аудитория, покупающая фолк-роковый протест, знает, что на самом деле происходит, или её это как-то волнует... те протестные песни, которые доступны через средства массовой информации, не вполне хороши. Они либо примитивны, либо ужасно написаны, либо вообще не содержат никакого смысла».¹⁹¹

Так писал Том Пэкстон о смешении стилей *фолк* и *рок*, и мы не станем задаваться вопросом: «прав он или нет?». В конце концов и сам он постепенно мигрировал ближе к року, очевидно, догадываясь, что Линдон Джонсон волнует людей, особенно молодых, гораздо меньше, чем Джон Леннон, к которому в 1969 году Пэкстон обращался: «*позволишь мне пойти с тобой?*».

Безумец, Джон, сегодня куда ты убежишь?
Безумец Джон, так рано встал и ушел...
Они тебя совсем не слышат – как же ты
 сможешь их чему-то научить?
Они не приближаются к тебе – как же ты
 сумеешь их коснуться?

Безумец Джон, позволишь мне пойти с тобой?
Безумный, Джон, ты говоришь им то, чего они
 знать не желают.
Они тебя не слышат, Джон, –
 и не хотят услышать.
Они начинают страшиться тебя, Джон,
 и ненависть их возрастает...¹⁹²

Зная судьбу Джона Леннона, мы можем согласиться с тем, что песня оказалась пророческой... Но что же сам Том Пэкстон? Были ли у него творческие достижения после альбома «*Ramblin' Boy*», который был записан и издан еще в 1964 году?

Все его последующие пластинки, изданные на Elektra, – «*Ain't That News*» (1965, EKS-7298), «*Outward Bound*» (1966, EKS-7317), «*Morning Again*» (1967, EKS-74019), «*The Things I Notice Now*» (1968,

EKS-74043) и «Tom Paxton.6» (1970, EKS-74066) – выдержаны в тонах, характерных для этого фолксингера и заданных в альбоме «Ramblin' Boy». Были и удачные песни – «Hold On To Me Babe», «Every Time», «Leaving London», «My Son, John», «I Followed Her Into The West», «Outward Bound»... Были и другие неплохие вещи, в основном медленные, удачно сочетающиеся с таким же тихим, иногда нежным голосом Тома. Но не было в них, пожалуй, самого главного – новизны, столь ожидаемой в эпоху открытий и откровений. Так что альбом Пэкстона «Ramblin' Boy», с его мелодичными песнями, так и остался непревзойденным...

глава шестая

Фил Окс

*Жизнь моя для меня стала мифом,
Как бродяга, что хохочет с рассветом.
Жизнь моя для меня стала смертью...*

Фил Окс, «My Life»

Судьбы героев Фолк-Возрождения – иногда похожие, иногда разные – роднит то, что к ним нельзя относиться равнодушно. Поскольку судьбы эти неразрывны с творчеством, то чаще всего они вызывают восхищение, и даже горькая участь того или иного музыканта не способна заглушить самого главного, ради чего он явился на этот свет. Но случается, что трагическая судьба музыканта вызывает досаду и горечь, не в последнюю очередь оттого что мы, в силу разных причин, неспособны ему помочь. Когда речь заходит о Филе Оксе, в тридцать пять лет наложившем на себя руки, к досаде добавляется еще и жалость – чувство, которого ни один действительно великий талант не достоин...

Но отчего же такая жалость к этому фолксингеру?

От всеобъемлющего фиаско, которое потерпел Фил Окс и как художник, и как борец, и как личность. Не поворачивается язык заменить слово «фиаско» на «поражение». Поражение – непременный итог жизни каждого значительного художника, поскольку только непомерно высокие и заведомо невыполнимые цели делают его таковым. Великий талант обречен на неудачу и гибнет в ней, оставляя нам, смертным, радость наслаждения от своего Поражения... Так вот цели и идеалы, которым служил Фил Окс, никак не тянут на то, чтобы их крушение стоило человеческой жизни. В этом всё дело.

Окс записал семь альбомов собственных песен, но ни один из них я не рискну назвать выдающимся, тем более великим. Больше

того: ни одну из его песен я не отважусь назвать шедевром... Так, может, не писать о нём вовсе: мало ли кто в те годы брэнчал на гитаре и записывался... Но нет. Проигнорировать Фила Окса – значит пройти мимо одного из наиболее ярких (и честных!) героев своего поколения и своей эпохи. *«Не забудь о Филе Оксе!»*, – напутствовал меня Пит Сигер перед написанием книги о сингер-сонграйтерах. А уж «старый Пит» знает, кто есть кто в этой жизни...

Филипп Дэвид Окс (Philip David Ochs) родился 19 декабря 1940 года в городе Эль Пасо, штат Нью-Мексико. Его отец – врач Джекоб Окс (Jacob Ochs), сын польских евреев – и мать – шотландка Гертруда Фин (Gertrude Phin) – познакомились, будучи студентами Университета Эдинбурга. После окончания учебы они поженились и переехали в США, в Нью-Йорк. Как и многие американцы того времени, семья Оксов часто переезжала с места на место в поисках работы. Во время их краткого проживания в Нью-Мексико и родился Филипп. Он – средний из трех детей. Старшей была дочь Сонни (Sonia “Sonny” Ochs), младшим – сын Майкл (Michael Ochs). По воспоминаниям родственников, Филипп рос тихим, рассеянным и немного странным ребенком, трудно ладившим с другими детьми. Когда США вступили в войну, Джекоба призвали в армию, и Гертруда одна растила детей. После войны у Джекоба обнаружилось серьезное психическое расстройство, и его госпитализировали. В начале 1947 года Гертруда перевезла детей к своим родителям в Эдинбург, и там Филипп пошел в школу. По возвращении в Америку Оксы несколько лет перемещались по стране, пока в 1954 году не осели в Колумбусе, штат Огайо, где Джекоб получил работу в туберкулезном госпитале.

Первое страстное увлечение Филиппа – кино, а первые герои – популярные актеры Джон Вэйн (John Wayne), Джеймс Дин (James Dean) и Марлон Брандо (Marlon Brando). В то время они были и властителями дум, и героями грез. Как и миллионы сверстников, Филипп мечтал стать таким же и посещал киносеансы по три раза в день... В семье Оксов музыкантов или меломанов не было, а внешнего влияния Фил до поры до времени избежал. Его биографы не сообщают о каком-либо музыкальном воспитании, отмечая лишь, что первым инструментом, на котором выучился играть Филипп, был кларнет, да и то потому что в магазине не оказалось саксофона или трампета.¹⁹³ Филипп посещал занятия в Консерватории при Университете в

Колумбусе (Capital University Conservatory of Music), но затем мать определила его в Военную академию в Вирджинии (Staunton Military Academy in Virginia), надеясь на то, что военные порядки положительно скажутся на формировании характера её беспокойного сына. В академии Фил Окс проучился два года. Униформа, строгие правила и военные марши были ему не по нраву. В какой-то степени влияло радио, по которому Фил слушал популярных в то время кантри-певцов Фэрона Янга (Faron Young), Эрнеста Табба, Вебба Пирса (Webb Pierce), Лефти Фризелла (Lefty Frizell), а также Джонни Кэша (Johnny Cash) и Хэнка Вильямса. Фил изучал их песни, копировал манеру исполнения и уже мечтал стать фолксингером. Во время учебы в академии он впервые проявил себя и как сочинитель текстов – пока еще, правда, не песен, а коротких рассказов, за один из которых его даже отметили призом в десять долларов. С тех пор Фил подумывал еще и о карьере журналиста.

Когда же возшла звезда рок-н-ролла, у Филадельфа Окса (опять-таки, как и у миллионов его сверстников) появились новые достойные кумиры – Бадди Холли (Buddy Holly), Джин Винсент и Элвис Пресли... Теперь ему уже хотелось стать рок-н-ролльщиком, чтобы с высокой эстрады властвовать над умами и сердцами своего поколения. И в этом Фил тоже не был одинок: в середине пятидесятых подобным мечтам предавался едва ли не каждый юноша. Тем не менее Фил не обзавелся гитарой и не исчез в укромном месте изучать аккорды... Юность больше увлечена формой, и потому Фил ограничился тем, что отрастил чуб и старался во всем походить на Элвиса. Он даже убедил мать, чтобы ему сделали пластическую операцию по изменению носа. Вот после этого Фил готов был стать рок-н-ролльщиком, но... дали знать гены непоседливого отца, и в 1958 году Окс поступил в Университет штата Огайо на факультет журналистики.

Казалось, Гертруда могла вздохнуть: её сын образумился. Но в просвещенной студенческой среде Фил вскоре узнал, что есть в мире герои покрупнее Элвиса и Бадди Холли. Например, кубинские революционеры, с оружием в руках борющиеся за свободу и независимость своего отечества. Фидель Кастро и Эрнесто Че Гевара вскружили тогда головы многим. Не только опьяняющими лозунгами и дерзкими поступками, но и внешним видом, столь отличающимся от чопорных и бесцветных политиков из Вашингтона. Холодная война и воинствующий антикоммунизм порождали в послевоенном

американском обществе не одних только полоумных «патриотов» типа сенатора Джозефа МакКарти (Joseph McCarthy), но и сторонников компартии и леворадикальных деятелей, а те, в свою очередь, находили благодатную почву в студенческой среде. С конца пятидесятых эстетика и философия протеста прочно обосновались в еще неокрепшем сознании Фила Окса.

Но чем может отличаться на политическом поприще студент-первокурсник из штата Огайо? Проведением забастовок, митингов, стачек?.. Но для этого нужны организаторские способности. В итоге Фил Окс решил стать автором и исполнителем песен протеста, для чего вовсе не нужна учеба в университете. Проучившись первый семестр, он бросил учебу и, к ужасу родителей, отправился поближе к Кубе, во Флориду. Но там его не ждали, тем более что Фил ничего стоящего делать не умел. После нескольких попыток закрепиться в самом южном штате, изрядно помотавшись и недолго поработав посудомойкой, он был схвачен полицией и приговорен к пятнадцати суткам ареста за бродяжничество. После этого Фил сдался и позвонил домой, чтобы добрая мама выслала денег на обратную дорогу... В будущем ФБР будет использовать эти «ошибки молодости» как свидетельство «криминального прошлого» фолксингера.

Осенью 1959 года Окс вернулся к учебе в Университете штата Огайо и вскоре познакомился с Джимом Гловером (Jim Glover), поклонником Элвиса и политически образованным студентом. От Гловера Фил узнал о фолк-движении, о Джо Хилле, Вуди Гатри, Пите Сигере и группе Weavers и о том, что фолксингер способен влиять на общество не меньше, чем пламенные революционеры. Последнее обстоятельство особенно прельщало Фила. Он мог говорить о политике часами, развивая политобразование в бесконечных беседах с отцом Гловера. В то время споры в американском обществе разворачивались вокруг предстоящих президентских выборов. Фил был ярым сторонником молодого кандидата Джона Кеннеди, и именно ему он обязан своей первой гитарой: Фил выиграл её у Гловера на спор, что именно Кеннеди станет президентом США.

Заимев гитару, Филу предстояло выучиться играть, что оказалось делом более сложным, чем писать политические тексты, которые он строчил с маниакальным упорством. Теперь эти тексты должны были стать песнями, но даже элементарный аккомпанемент давался Филу с большим трудом. Впрочем, гитаре он не придавал

особого значения, отводя ей роль сугубо вспомогательную. Главными были Слова! В них Фил вкладывал всю свою неумную энергию...

В 1960 году Фил Окс и Джим Гловер образовали дуэт, в котором роль сочинителя текстов и вокалиста отводилась Филу, а главным аккомпаниатором и автором мелодий был Джим. Над названием думали недолго – Singing Socialists (Поющие социалисты). С таким названием можно эпатировать радикальных студентов, но продвинуться дальше кампусов вряд ли удастся. Поэтому Фил и Джим пошли на компромисс и переименовали себя в Sundowners. Долго дуэт не просуществовал, потому что Джим отправился в Нью-Йорк добиваться славы фолксингера...¹⁹⁴

Оставшись в одиночестве, Фил не унывал. Он ежедневно строчил новые песни, становился известным в студенческой среде и летом 1961 года выступал в фолк-клубе Кливленда Faragher's на разогреве у приезжавших сюда фолксингеров Джуди Хенски (Judy Henske) и Боба Гибсона. Последний особенно повлиял на Окса. Он убеждал молодого сингера в том, что исполнение песен протеста, так называемых topical songs, – занятие опасное и малоперспективное: их не станут записывать и издавать фирмы грамзаписи. И вообще, сама концепция, когда мелодия и аккомпанемент отодвигаются в сторону, ошибочна: такую песню вскоре забудут... Фил прислушался к советам опытного фолксингера, стал серьезнее относиться к гитаре, но страсть к сочинению актуальных текстов в нём не остыла. В свою очередь Гибсону, хорошо владевшему гитарой и легко сочинявшему мелодии, с трудом удавалось то, что запросто делал Фил, – придумывать тексты песен. Между музыкантами возникло сотрудничество, вылившееся в написание нескольких песен, две из которых – «One More Parade» и «Too Many Martyrs» – войдут в первый альбом Фила Окса.

Но это произойдет только в 1964 году. Пока же, осенью 1961 года, Фил учился в университете и становился самым читаемым автором студенческой газеты, для которой регулярно писал статьи. К началу 1962 года он все еще не знал, кем хочет стать – сингер-сонграйтером или политическим обозревателем. Всё решило то обстоятельство, что Фила не назначили главным редактором университетской газеты. В итоге он совершил отчаянный поступок – бросил учебу за несколько месяцев до её окончания. Побуждаемый красочными рассказами Джима Гловера о событиях, происходящих в Гринвич Вилледж, он отправился в Нью-Йорк...

Ать-два, три-четыре – маршем по улице идем!
Барабанная дробь и топот сапог.
Генерал отдает под козырек, а матери прощаются и плачут...
Здесь проходит большой парад!
Не бойся: цена заплачена.
Ещё один парад!

Припев:

Такие юные, такие сильные, такие готовые к войне!
Наполненные желанием уйти и умереть в чужом краю.
Все маршируют вместе, один на другого похож.
Так, некого винить.
Не стыдись! Разжигай огонь!
Ещё один парад!

Слышишь – звуки, слышишь – шум?!
Слышишь – грохот марширующих парней?!
Всего несколько лет назад их оружием были игрушки.
Здесь проходит большой парад!
Не бойся: цена заплачена.
Ещё один парад!

Медали на их мундирах и ружья в их руках...
Обученные убивать и выстоять.
Десять тысяч ушей только ждут команды...
Здесь проходит большой парад!
Не бойся: цена заплачена.
Ещё один парад!

Холодные, суровые взгляды переполнены гордостью.
Девичьи поцелуи и приветствия толпы.
И рыдания вдов последней войны под траурными саванами.
Здесь проходит большой парад!
Не бойся: цена заплачена.
Не стыдись: война – это игра!
Мир – в огне!
Так начнем же парад!¹⁹⁵

В Нью-Йорке Фил Окс первым делом разыскал своего друга Джима Гловера. Он надеялся, что реанимируется их дуэт. Но Джим был тесно связан с Джиной Рэй (Jean Ray) и о выступлениях в Оксоне не помышлял. Филу пришлось действовать в одиночку. Он настойчиво обходил фолк-клубы и кофехаузы, играл всюду, где только позволял случай, не задумываясь, будут ли за это платить. В то время Майк Порко (Mike Porco), хозяин кафе Gerde's Folk City, решил провести эксперимент. По понедельникам, когда не было ни посетителей, ни прибыли, он организовывал так называемые «ночи открытого микрофона»: любой начинающий сингер мог прийти в кафе, записаться в очередь и выступить с песней. Вскоре такие вечера – их называли тоже «хутенанни» – стали популярными, и не было отбоя ни от сингеров, ни от желающих их послушать.¹⁹⁶ Благодаря подобной практике, у таких, как Фил Окс, появился шанс быть услышанными. В Gerde's Folk City стали наведываться журналисты, критики, продюсеры, а также именитые фолксингеры. Фил приходил сюда каждый понедельник, занимал очередь и пел свои topical songs.

Вскоре Окс обратил на себя внимание ветеранов фолк-движения Агнеш «Сис» Кённингхэм (Agnes "Sis" Cunningham) и её мужа Гордона Фризена (Gordon Friesen). В свое время Сис входила в фолк-группу Almanac Singers, созданную еще в 1941 году Питом Сигером и с которой многое началось.¹⁹⁷ В состав «альманахов» входили знаменитые фолк-музыканты, включая Вуди Гатри. С конца сороковых Сис с мужем проживали в Гринвич Вилледж и играли активную роль в продвижении молодых талантов. В 1962 году они, вместе с фолк-певицей Мэлвин Рейнолдс и Питом Сигером, начали издавать журнал «Broadside», где публиковались topical songs, и конечно же они приветствовали появление на страницах журнала представителей нового поколения. Песни Фила Окса были как нельзя кстати, и молодой фолксингер стал желанным гостем в доме Кённингхэм. Ветераны с радостью слушали его новые песни, записывали на магнитофон, а Сис перекладывала их на ноты, которые печатались в журнале в дополнение к текстам песен, чтобы читатели могли их петь...

Первая песня Окса, которую напечатали в «Broadside», была «Billy Sol». Поскольку Фил сочинял песни с необыкновенной скоростью, то приносил их в редакцию пачками. Гордон Фризен вспоминал, что иногда Фил писал по семь песен за день, и зачастую

он это делал в метро, по дороге в редакцию. На вопрос, откуда он черпает сюжеты, Фил обычно отвечал, что берет их из «Newsweek», а что касается мелодий, то заимствует их у Моцарта...

Последнее не было такой уж дерзкой шуткой. Фил Окс пришел к музыке (если вообще пришел!) нестандартно. Он не изучал фольклор, не занимался поиском и прослушиванием редких пластинок, не носился за опытными музыкантами, не развивал технику игры на гитаре, возможно, даже не подозревал о существовании «Антологии американской народной музыки» Гэрри Смита. Его мелодии были не только просты – они были примитивны и повторялись почти в каждой песне. По незамысловатости аккомпанемент Окса мог соперничать только с игрой Дилана – его нового приятеля. Но у Дилана, при всём техническом несовершенстве, было разнообразие: он не стеснялся имитировать великих фолксингеров и блюзменов, в то время как Фил никого не копировал и никому не подражал. Тем не менее Окса ничуть не смущало музыкальное несовершенство его песен. Главное заключалось в текстах, в так называемом «послании» – не закодированном, не аллегоричном, а в прямом, ясном и буквальном, рассчитанном на сиюминутное воздействие...

Скорее всего, такой подход не может породить нечто нетленное, непреходящее, но разве об этом думал молодой самоутверждающийся певец, предпочитавший, чтобы его называли *topical singer*. Ему надо было достучаться до каждого в отдельности и до всего человечества в целом. Вот какие проблемы решал Фил Окс, объявившись в Гринвич Вилледж! И таких, как он, в те дни там было немало, и первый из этих честолюбивых юнцов – Боб Дилан. Он уже издал дебютный лонгплей и успел записать второй, и, когда «The Freewheelin'» вышел в мае 1963 года, – всё пришло в движение, и на Ньюпортском фолк-фестивале летом того же года публика, тоже в основном молодая, уже ждала не ветеранов движения, а молодых фолксингеров. И среди тех, кого ждали особенно, был Фил Окс...

Выступление на Ньюпортском фолк-фестивале было первым серьезным испытанием для Фила Окса, которое он едва выдержал. При виде многотысячной толпы он стушевался. Ведь он привык петь в небольших аудиториях, для ограниченного числа слушателей. Как свидетельствует биограф, Фил буквально заболел, у него лопалась голова, и организаторы настолько опасались за его здоровье, что были готовы отменить выступление. Все же Окс вышел на сцену и спел

«Too Many Martyrs», «Talking Birmingham Jam» и «Power And The Glory», а когда закончил, последовала овация. Стало ясно: появился еще один самобытный фолксингер...

После фестиваля предстояло подтверждать претензии. Хотя в то время перспективных фолксингеров выискивали продюсеры, чтобы заключать с ними контракты, записывать Фила Окса никто не торопился. Издатели считали, что единственным его достоинством было написание текстов песен, но не их исполнение. Так считал знаменитый промоутер Гарольд Левенталь, к которому Окс обратился с предложением стать его менеджером. Левенталь отказался представлять его как музыканта, не веря в успех такого сотрудничества, но согласился учредить издательство, которое бы публиковало песни Фила. Так появилась «Appleseed Music», а Окс заключил контракт с Аланом Гроссманом, в обойме которого уже было несколько фолксингеров, включая Боба Дилана.

В сентябре 1963 года состоялись два крупных мероприятия с участием Фила Окса: концерт в Town Hall, а спустя неделю, 21 сентября, первое выступление на сцене Карнеги Холла, в сборном концерте, организованном журналом «Sing Out!». В том концерте участвовала целая плеяда фолксингеров – Лен Чендлер, Дэйв Ван Ронк, Джон Хэммонд мл., Питер ЛаФарж, джаг-бэнд Джима Квескина и другие, а вели вечер Иззи Янг и Теодор Бикель. Фил гордился, что был единственным, кому позволили спеть сразу несколько песен.

События осени 1963 года – убийство Джона Кеннеди и устойчивое убеждение в обществе, что это был заговор с целью изменить политический курс, а также последовавшая эскалация войны во Вьетнаме – политизировали американскую жизнь. Отличительным стало то, что в эту жизнь вмешалось подростковое поколение, прежде всего студенчество. Обнажились и другие проблемы: тяжелые условия труда, несовершенство правящих институтов, милитаризация экономики, неподконтрольность спецслужб, позорящая страну расовая дискриминация... Песни протеста воспринимались совсем по-другому, а сингер-сонграйтеры становились пророками.

«Многие утверждают, будто мои песни звучат одинаково. Но что я пытаюсь сделать – так это написать одну бесконечную песню, под названием Правда, вырисовывая мир таким, каким я его вижу, без компромиссов, но всегда с вопросами», – писал в то время Фил Окс.¹⁹⁸

Как Джоан Баэз и Боб Дилан, он чувствовал, чего от него требует время, и стремительно мчался навстречу. Забросив молодую жену и грудного ребенка, Окс метался по фолк-клубам, переезжая из одного города в другой, выступал на студенческих и рабочих сходках, демонстрациях, собраниях или просто в каком-нибудь кафе. Он строчил песни, реагируя на каждое событие, представлявшееся ему вопиющим нарушением прав и свобод. Его песни публиковались почти во всех номерах «Broadside», так что он становился главным топикал-сингером. В декабре 1963 года «Broadside # 36», кроме того что опубликовал две песни Окса – «It Must Have Been Another Country» и «That Was The President And That Was the Man», – поместил на обложку еще и фотографию сингера. В среде фолк-музыкантов это было куда почетнее, чем попасть на обложку «Times»... В том же месяце вышел сборник «Broadside Ballads. Vol.1» с балладой о Вильяме Уорти (The Ballad Of William Worthy) – это была первая публикация звукозаписи Фила Окса. И в том же декабре ФБР составило о нем первый секретный отчет. За Оксом уже следили несколько месяцев, после того как он опубликовал эссе о Вуди Гатри и посвятил ему песню «Bound For Glory». С этого времени спецы из ФБР будут наблюдать за Оксом вплоть до самой его смерти...

Конечно же Фил Окс мечтал издать альбом. К началу 1964 года он не был новичком на фолк-сцене, да и материала у него было предостаточно. Тексты многих его песен были опубликованы в журнале, а некоторые исполнялись другими музыкантами. Тем не менее издатели не спешили записывать Окса, сомневаясь в коммерческом успехе предприятия, а возможно, и опасаясь козней ФБР. Останавливало и нескрываемое тщеславие Фила, его беспокойный характер, непредсказуемость...

В январе 1964 года, после очередного выступления Окса в кафе Gaslight, к нему подошел Пол Ротшильд. Он следил за Филом со времени Ньюпортского фолк-фестиваля, но предложить контракт не решался. И на этот раз он лишь познакомился с сингером, который отрекомендовался восходящей звездой фолка и заверил продюсера, что сотрудничество с ним принесет Elektra миллионы долларов, о чем пожалеют конкуренты из Vanguard и Folkways, отказавшиеся издавать лучшего из топикал-сингеров. Ротшильд обещал подумать и через месяц предложил Оксу контракт на издание альбома, но с условием, что тот призовет на помощь кого-нибудь из гитаристов. Окс не

возражал. В феврале 1964 года были проведены две звукозаписывающие сессии при участии приятеля Фила гитариста Дэнни Кальба, в то время участника группы Дэйва Ван Ронка Ragtime Jug Stompers. Хотя песен у Окса хватало на три или даже на четыре лонгплея, для начала решили записать один и посмотреть, что из этого получится. А получилось вот что...

В феврале 1964 года в США приехали Beatles. Началось так называемое British Invasion. По радио постоянно «гоняли» битлов, роллингов, Kinks, Who, Dave Clark Five и прочих, а по телевизору без конца показывали их шоу с визжащими девицами. Устои поп-индустрии рухнули. Под обломками оказались почти все, на кого делали ставку американские издатели. Деформации сказались и на издательской политике фолковых лейблов, включая Elektra, особенно чуткую к новациям. Встали вопросы: как быть, если студенческую и прочую молодежь гораздо больше, чем Кастро, Кеннеди и война во Вьетнаме, интересует «йе-йе-йе!»; и что делать, если место сингера, поющего песни протеста, заняли веселые ребята, оружие мерсибит?

Биограф Окса приводит воспоминания Лена Чендлера о том времени: «Джим МакГуинн (Jim McGuinn), который впоследствии стал называть себя Роджером, появился в Gaslight во время одного из поздних концертов и спел “I Want To Hold Your Hand”... Все вопили, не переставая: “Еще раз!” – и он пел снова и снова, буквально восемнадцать раз подряд!...»¹⁹⁹

Издание дебютного альбома Фила Окса было отложено до лучших времен. И только в ноябре 1964 года наконец был издан «All The News That's Fit To Sing» (EKS-7269). На конверт альбома помещена фотография топикал-сингера: он присел на футляр от гитары прямо посреди улицы на мокром асфальте и сосредоточенно вчитывается в свежий номер газеты, надеясь почерпнуть информацию для очередной песни. На оборотной стороне помещены комментарии к песням, написанные Гордоном Фризенем, и статья редактора «Broadside» Сис Кённингхэм. В статье, в частности, сказано:

«Фил Окс – тогда всего двадцатиоднолетний – впервые пришел в журнал “Broadside” в конце лета 1962 года. Джил Тёрнер (Gil Turner) привел его и представил: “Этот парень действительно умеет писать *tropical songs*”... Взъерошенные волосы (ему и сейчас, вообще-то, стрижка не помешала бы), мягкий говор, заразительная улыбка – с Филом было приятно познакомиться. С собою он принес песню о

Билли Сол Эстес (*имеется в виду песня “Billy Sol” – В.П.*), которую только что написал; мы поместили её в сентябрьский выпуск 1962 года. С этого момента... как только мы поднимали глаза – рядом оказывался Фил с пачкой новых песен».

Что касается содержания альбома, то все вошедшие в него *topical songs* посвящены политическим процессам и социальным проблемам. Лирики в них не много, и звучат они однообразно, хотя песни источают вложенные в них энергию и темперамент автора.

«One More Parade» – почти маршевая песня за мир; «The Thresher» повествует о трагической гибели американской подводной лодки в апреле 1963 года; «Talking Vietnam» – о войне во Вьетнаме и нравственных проблемах общества, ею вызванных, – эту песню Окс поёт речитативом, подражая Вуди Гатри; о песне «Lou Marsh» Пит Сигер отозвался очень высоко, сказав, что в ней объединены «красивая поэзия и глубокое сострадание»; «Power And The Glory» Гордоном Фризенем названа шедевром и поставлена в один ряд с «This Land Is You Land» Вуди Гатри, что довольно смело, хотя аккомпанемент Дэнни Кальба отметить стоит; еще одна песня – «Celia» – посвящена некоей филиппинке Сельи Мариано (Celia Mariano), приговоренной к десяти годам тюрьмы и за которую вступилась «прогрессивная общественность», – и Фризен называет «Celia» одной из лучших лирических американских песен. Кто знает. Но у самого Окса она действительно одна из лучших, и остается сожалеть, что сингер не следовал этой дорогой. А завершает первую сторону альбома песня «The Bell» – музыкальная интерпретация поэмы Аллана Эдгара По (Edgar Allan Poe)...

Вторая сторона пластинки как две капли воды похожа на первую.

«Automation Song» – о тяжелой жизни шахтеров из Кентукки, оставшихся без работы; «Ballad Of William Worthy» – о журналисте, поехавшем на Кубу писать репортажи о тамошних событиях и которого затем не пускали обратно в США, в чём обнаружилось нарушение священного для американцев права на свободное перемещение; «Knock On The Door» разоблачает государственный терроризм в тоталитарных системах, – в этой песне Фил обошелся без помощи Кальба; «Talking Cuban Crisis» – сатирическая баллада о Карибском кризисе, едва не приведшем мир к ядерной войне... Фризен отметил, что Окс отыскал юмор там, где его было меньше

всего, тем самым немного разрядил накалившуюся обстановку и снял напряжение... Две последние песни альбома – «Too Many Martyrs» и «What's That I Hear» – посвящены проблемам расовой дискриминации и защите прав черного населения. А главной песней первого альбома стала «Bound For Glory». Ею отдана дань великому Вуди Гатри. Как и Дилан, Окс посещал Вуди в госпитале, но общения у них не получилось: Вуди к этому времени уже не был способен вести осознанный разговор.²⁰⁰

Он обошел всю свою растущую землю
От Нью-Йорк-айленда до песков Калифорнии.
Он видел всех, кого стоило увидеть;
Взрастил траву там, где зелень необходима была.
И зажглась звезда его славы,
И эта слава будет жить в веках!

Он сочинял, и пел, и колесил по рельсам,
Всходил на борт, когда пришла пора быть в море.
Он сказал все слова, которые надо было сказать,
Насытил все голодные души, что в пище нуждались.
И зажглась звезда его славы,
И эта слава будет жить в веках!

Он пел на наших улицах, он пел в залах;
Он всегда был на месте, когда профсоюзы призывали.
Делал любую работу, что исполнить предстояло,
И он не дрогнул, когда маленькие человечки бежали.
И тогда зажглась звезда его славы,
И эта слава будет жить в веках!

Певец пыльных бурь, он создал «Пастбища изобилия»;
Он захотел, чтобы мы слышали: «Это твоя земля!»
Подъем профсоюзов воспет снова будет,
И «Депортированные» оживут, благодаря мощи его пера.
И зажглась звезда его славы.
И эта слава будет жить в веках!

Сегодня ему поют хвалу на всех далеких берегах,
Но мало тех, кто помнит, за что он боролся.
О, зачем петь песни, когда цель забыта?!

Они написаны для дела: так почему
не петь их для того же?..
И зажглась звезда его славы,
И эта слава будет жить в веках!²⁰¹

Альбом «All The News That's Fit To Sing», выпуск которого явно задержался, продавался плохо, хотя Окс надеялся на миллионные тиражи. Несмотря на то что у Ротшильда не было иллюзий относительно коммерческого успеха альбома, он и Хольцман понимали, что в лице Окса Elektra получила сингер-сонграйтера, который в ангажированной среде имеет высокую репутацию, а с тех пор как Дилан все больше дрейфовал в сторону от идеалов фолк-движения, заложенных Вуди Гатри и Питом Сигером, с Оксом были связаны надежды, что он станет новым лидером. И Фил подпитывал эти надежды, сочиняя topical songs чуть ли не каждый день. Весь 1964 год он пребывал в движении, без конца выступая с концертами... Такому напору нельзя не сочувствовать, а что до миллионных тиражей и прибыли, то были в издательской политике Elektra вещи поважнее: надо непременно соответствовать духу времени. Так, осенью 1964 года был записан второй альбом Фила Окса – «I Ain't Marching Anymore» (EKS-7287).²⁰²

За прошедший год голос Фила окреп, аккомпанемент стал увереннее, поэтому во время записи решили обойтись без второго гитариста. Содержание пластинки – все те же актуальные песни, отражающие большие и малые проблемы американского общества: бунт чернокожих в Гарлеме; война во Вьетнаме; борьба с коррупцией и за гражданские права; убийство президента Кеннеди... Наиболее востребованными оказались песни «I Ain't Marching Anymore» и «Days Of Decision», ставшие визитными карточками Фила Окса, но мне ближе «That Was The President», посвященная Джону Кеннеди.

К 1965 году относится дискуссия между Диланом и Оксом. Это был не столько спор друзей и товарищей по ремеслу, сколько столкновение двух воззрений на творчество. Еще пару лет назад их взгляды на фолк-движение были во многом одинаковы, но Дилан всё дальше уходил от прежних убеждений, а фантастический успех убеждал его, что он прав и может двигаться, куда хочет, в то время как неменяемый Фил Окс терпел одни неудачи. При этом неудачи Окса считались временными и объяснялись неразборчивостью толпы, тогда

как легко идущий на компромисс Дилан переставал быть главной надеждой фолк-движения. Окса уважали ветераны, видя в нём продолжателя своего дела, но сам Фил страдал, оттого что не становился звездой, как его приятель, издававший альбомы миллионными тиражами по всему свету... Тем не менее Фил Окс всегда с уважением относился к Дилану, считая, что тот во всем идет впереди. Это было правдой: Дилан раньше оказался в Гринвич Вилледж, раньше посетил Вуди Гатри и первым сложил о нём песню, он намного раньше издал дебютный альбом и раньше Окс стал знаменитым, и песни его тоже стали петь раньше, так что Фил никогда не подвергал сомнению первенство Дилана и верил в его поэтический гений. В программе к Ньюпортскому фестивалю 1964 года он написал:

«Я считаю, что он [Дилан] медленно отклоняется в сторону от сочинительства песен, потому что чувствует себя ограниченным этой формой. Все большая и большая часть его творчества будет, возможно, находить выход в поэзии и свободном стихе; и я не удивлюсь, если он вовсе перестанет петь, учитывая чрезмерную льстивость его фанатов и недостаток понимания со стороны аудитории, которая с ним идентифицируется».²⁰³

Неужели летом 1964 года Филу Оксу могло прийти в голову, что Дилан перестанет петь, из-за того что какие-то там «сонграйтерские формы» окажутся для него ограниченными? Настоящий художник о рамках вообще не думает. Когда они тесны – он их преступает, того не замечая. В 1965 году Дилан естественным образом оказался в рок-культуре и оттуда уже не выходил...

Но как Дилан относился к Оксу? Что думал о его творчестве в дни, когда они еще могли спорить друг с другом?

«То, что ты пишешь, – полная ерунда, – обращался к Оксу Дилан. – Потому что политика – это чушь. Она ненастоящая. Единственное настоящее – это то, что находится внутри тебя. Твои чувства. Просто взгляни на мир, о котором ты пишешь, и сразу поймешь, что зря теряешь время...»²⁰⁴

Не только спустя более сорока лет, но и тогда было очевидно, кто прав в этом споре. Но тогда Филу Оксу внушили, что именно он, после того как Дилан отошел от фолк-движения, является настоящим королем фолк-сцены. Честолюбивый сингер воспринимал эти утверждения всерьез, поскольку исходили они от людей авторитетных и уважаемых. В то же время устроители не включили Фила Окса в

программу Ньюпортского фолк-фестиваля 1965 года. Его поклонники да и сам сингер были в недоумении.²⁰⁵ К неприятностям подобного рода добавлялись и проблемы с продажей двух альбомов. В последнем Окс обвинял своего менеджера Альберта Гроссмана, который якобы забросил его дела, целиком переключившись на своего главного клиента – Боба Дилана... Сменив Гроссмана на Горсона (Arthur Gorson), Фил полагал, что коренным образом исправил ситуацию.

К положительным итогам 1965 года можно отнести осенние туры Окса по Англии. Он выступил в Лондоне, Манчестере и Ноттингхэме, был тепло принят публикой и получил хорошую прессу. В Британии его песни протеста ценились больше. Не в последнюю очередь именно поэтому на Elektra рискнули издать Окса еще раз.

На этот раз решили, что будет лучше, если альбом окажется «живым», благо на начало 1966 года у фолксингера намечался концерт в Карнеги Холле. Этот концерт состоялся 7 января, но накануне Фил потерял голос, и его выступление оказалось не лучшим. В итоге скомпоновали треки из нескольких концертов, и в марте альбом «Phil Ochs In Concert» (EKS-7310) появился в продаже. Вместо комментариев и текстов песен, на обратную сторону конверта поместили стихи Мао Цзэ-дуна. Это не было экстравагантностью: великий кормчий был в большой чести у «новых левых». «In Concert» оказался последним, изданным на Elektra. Он также завершил историю Окса как топикал сингера. Хотя продавалась пластинка лучше прежних, она была далека от того, чтобы стать «золотой». Все же две песни оказались широко известными: «Changes» стала хитом в Великобритании, а «There But For Fortune» записала Джоан Баэз, и песня в её исполнении принесла популярность автору.

Покажи мне темницу, покажи мне тюрьму,
Покажи заключенного, чьё побледнело лицо...
А я укажу тебе на юношу – очень может случиться,
Что туда судьба приведет тебя или меня...

Покажи мне переулок, покажи мне поезд,
Покажи мне бродягу, что спит под дождём...
А я укажу тебе на юношу – ведь очень может случиться,
Что именно так судьба распорядится
Тобою или мною, тобою или мною...

Покажи мне виски, разлитый на полу,
Покажи пьяницу, что, спотыкаясь,
 выходит за дверь...
А я укажу тебе на юношу – ведь очень может случиться,
что так судьба распорядится тобою или мною,
 Тобою или мною...

Покажи мне ту страну, на которую
 бомбы падать должны,
Покажи развалины домов,
 некогда таких высоких...
А я укажу тебе на юную страну – ведь очень может быть,
Что однажды так случится с тобой или со мной,
 с тобой или со мной...²⁰⁶

Весь 1966 год Фил Окс провел в турах, рекламируя новый альбом. Но он все равно продавался плохо. В результате Окс порвал и с Горсоном, и с Elektra, обвинив Джека Хольцмана в том, что тот не занимается продвижением его альбомов... Это было правдой: на Elektra в то время занимались группой Doors и Тимом Бакли... После разочарований в продюсерах и менеджерах Фил предложил стать своим агентом родному брату Майклу, с которым уже несколько лет он не поддерживал никаких отношений.

С января 1967 года Окс-младший приступил к своим обязанностям, главной из которых была «раскрутка» Фила до уровня международной звезды. Сам сингер занялся поиском нового звука и нового содержания: он хотел доказать, что способен на большее, чем сочинение topical songs. Предстояло найти издателя. После непростых переговоров с рядом звукозаписывающих компаний остановились на A&M Records, лейбле с Западного Побережья, который мог похвастать лишь изданием бессчетного числа альбомов оркестра Херба Элперта (Herb Alpert). Новым продюсером Окса стал Ларри Маркс (Larry Marks). Начиная с августа 1967 года на A&M Records были последовательно изданы четыре альбома Фила Окса: «Pleasures Of The Harbor», «Tape From California», «Rehearsals For Retirement» и «Phil Ochs: Greatest Hits».²⁰⁷

К 1967 году экспериментаторство как в звукозаписи, так и в самой музыке было в разгаре. Вошло в моду слово «концептуальный».

Ставили над собой опыты и фолк-музыканты. Сингер, поющий под гитару, становился анахронизмом. Не потому что писал плохие песни, а потому что его уже не слушали, тем более – за ним не шли. Окс держался до последнего, но неудачи его альбомов и отчасти триумф Дилана заставили многое пересмотреть. Но в каком направлении двигаться? По чьим стопам идти? Куда ни сунься – все ниши заняты...

Под воздействием битловского «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» и «Pet Sounds» группы Beach Boys, он решился на запись концептуального альбома, в котором бы соединились сложные и социально значимые тексты с симфонической музыкой и джазом. Окс призвал аранжировщиков Яна Фрибайрна-Смита (Ian Freebairn-Smith) и Джозефа Бёрда (Joseph Byrd), а также пианиста Линкольна Майоргу (Lincoln Mayorga). Место акустической гитары занял симфонический оркестр. Аранжировщикам, а это были опытные музыканты, пришлось нелегко, так как Фил использовал в своих песнях не больше трех аккордов и с трудом мог объяснить, чего хочет, в то время как надо было разгадать его замысел и переложить на струнные и духовые партии. При этом Окс требовал усложнения, чем ставил в тупик уважаемых музыкантов. В итоге получились некие звуковые гибриды, бесформенные конструкции, которые не высвечивали, а разрушали примитивные песни Фила. Так, например, была уничтожена одна из наиболее известных его песен – «The Crucifixion», которая в простом акустическом звучании слушается неплохо... За время бесконечных сессий музыканты так вымотались, что вспоминали о работе с Филом Оксом как о страшном сне.

Как бы то ни было, в августе 1967 года вышел самый амбициозный альбом Фила Окса «Pleasures Of The Harbor» (SP-4133), слушать который от начала до конца могут только законченные поклонники Окса или любители поверхностного экспериментаторства, которым сверх всякой меры грешили рок-музыканты конца шестидесятых... В следующем альбоме «Tape From California» (SP-4148) – он появился в июле 1968 года – экспериментаторство продолжилось, а с ним продолжились мучения тех, кто заставил себя этот альбом слушать. Кажется, мучился и сам Фил Окс, и Рэмблин Джек Эллиот, которого пригласили аккомпанировать Филу в бесконечно длинной балладе «Joe Hill»...²⁰⁸

Третий лонгплей, вышедший на A&M, – «Rehearsals For Retirement» (SP-4181) – больше всего поразил своей обложкой. Окс не

нашел ничего лучшего, чем поместить изображение собственного... надгробия, на котором начертано: «Фил Окс (американец), родился в Эль Пасо, Техас, в 1940 году; умер в Чикаго, Иллинойс, в 1968 году»...

Оформление, равно как и содержание альбома, не было кокетством. Неудачи в личной жизни, провалы пластинок, в которые он вкладывал всю душу, продолжающаяся война во Вьетнаме, демонстративные убийства Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, потрясшие впечатлительного сингера и разрушившие представления об идеалах его страны, – вызвали в сознании Окса необратимые деформации. Он впал в депрессию, запил, принимал сильнодействующие лекарства, так что надгробный памятник, который Фил заказал, чтобы поместить на обложку, – это еще и надгробие идеалам, в которые он верил. В августе 1968 года произошли демонстрации в Чикаго, во время которых многие демонстранты были жестоко избиты и арестованы. Вот почему дата условной смерти на памятнике – август 1968 года. Это время крушения надежд нового поколения, крах последних иллюзий, в каком-то смысле это действительно был год смерти Америки, той абстрактной Америки, которой служил и которую пытался разбудить Фил Окс. Удивительно, что он еще нашел в себе силы рассказать о своих разочарованиях... И что же? Альбом «Rehearsals For Retirement» остался почти незамеченным, продавался хуже некуда, пока и вовсе не был изъят из продажи...

Следующая пластинка «Phil Ochs Greatest Hits» (A&M SP 4253) была создана под влиянием позднего Элвиса Пресли.

Проживавший в то время в Лос-Анджелесе Фил поехал в Лас-Вегас на концерт Элвиса и был потрясен мощью и энергией «короля рок-н-ролла», которого уже было списали со счетов. Энергия Элвиса передалась Оксу и так его встряхнула, что он приступил к формированию собственного бэнда, с которым репетировал вещи кумиров юности. Он даже разыскал портного, который шил костюм Элвису, и заказал себе такой же. Блестящий золотом костюм смущал поклонников Окса, но сам он, похоже, испытывал радость и творческий подъем, результатом чего должен был стать очередной альбом. Для его записи Фил и его новый продюсер Ван Дайк Паркс (Van Dyke Parks) мобилизовали целую группу музыкантов, включая гитаристов Ри Кудера (Ry Cooder), Дика Розмини и Джеймса Бёртона (James Burton)...²⁰⁹ Альбом, с набором самых разных по стилю и

жанру песен, вышел в марте 1970 года. Обложку украсил одетый в костюм Элвиса располневший Окс с электрогитарой. Он стоит на сцене, на фоне зловеще багрового занавеса... Это было полной противоположностью оформлению предыдущего альбома с надгробием, но не отражало внутреннее состояние музыканта. На оборотной стороне обложки помещена черно-белая фотография Фила в кожаной куртке и странная надпись: «50 Phil Ochs Fans Can't Be Wrong!» (50 фанатов Фила Окса не могут ошибаться!)... В чем именно «не могут ошибаться»? Может, фолксингер заранее знал, что его «Greatest Hits» ожидает полный провал, и на всякий случай подстраховался?.. Кроме странной надписи, изображены еще и десять золотых дисков, изданных на лейбле A&M... Что это? Нереализованная мечта, намек на успех Элвиса или просто ничего не значащее украшение?..

Удивительно, но, несмотря на провалы своих изданий, Фил Окс собирал большие аудитории, когда устраивал концерты, и чаще всего выступал не где-нибудь, а в Карнеги Холле! Он все еще пользовался авторитетом, не только у поклонников, но и у других музыкантов. Такие друзья как Джерри Рубин (Jerry Rubin) тащили его в политику. Они даже ездили в Чили, где Фил Окс сдружился с бардом Виктором Харой (Victor Jara)...²¹⁰

На политической почве Окс сблизился и с Джоном Ленноном, который в начале семидесятых добивался гражданства в США. Джона интересовало отношение Фила к его собственным песням протеста. Во время их встречи Леннон спел песню о Джоне Синклере (John Sinclair), радикальном активисте и поэте из Мичигана, приговоренном к большому тюремному сроку. Филу песня понравилась, он даже обещал петь её на своих концертах и в свою очередь спел Леннону песни «Joe Hill» и «Rhythms Of Revolution», при этом Джон подыгрывал ему на dobro. После встречи Леннон пригласил Окса участвовать в благотворительном концерте-марафоне «Free John Sinclair», который состоялся в декабре 1971 года в городе Анна Эрбор, штат Мичиган. Во время марафона Фил спел «Changes» и «Here's To The State Of Richard Nixon», и многотысячная аудитория приветствовала его стоя... К сожалению, этот кратковременный успех не скрашивал общей картины.

Последние годы жизни Фила Окса имеют мало общего с сочинительством песен, зато их изучение дало бы пищу врачу-

психиатру. Биограф Окса, Майкл Шумахер (Michael Schumacher), должно быть, испытал немало душевных потрясений, и мне остается только отослать своего читателя к его книге. Анализируя причины, которые привели Окса к краху, Шумахер пишет:

«Как считал сам Фил, он умер уже давно: политически он умер в Чикаго в 1968 году после жестокого подавления съезда Национальных Демократов (Democratic National Convention); он умер профессионально в Африке несколько лет спустя, когда его пытались задушить, а позже он осознал, что больше не может петь; он умер духовно, когда в Чили произошел переворот и его друга, Виктора Хару, жестоко убили; наконец, он умер психологически в руках Джона Трейна. Для бывшего Фила Окса совсем ничего не оставалось, никакой мотивации для его возвращения».²¹¹

Чего только не было в эти последние годы, в какие только истории Окс не впутывался, через что только не прошел! Пересказывать это – погружать себя в опасный мир безысходности, у которого один конец – непереносимая гибель... Но всё же кто такой Джон Трейн (John Train), о котором упоминает биограф Окса?

Это сам Фил Окс!

В последние годы он отрекся от своего «эго», превратившись в некоего персонажа по имени Джон Трейн. Этот выдуманный персонаж, однако, существовал в реальности: мотался по Гринвич Вилледж, в пьяном угаре устраивал драки, крушил витрины и автомобили, попадал в полицию и больницы, ночевал на скамейках или в каком-нибудь укромном месте, словом, был бомжом, не всегда безопасным... Но иногда Трейн перевоплощался в Фила Окса. Это случалось редко, и во время одного из таких «обращений» состоялось его последнее выступление перед публикой. Произошло это в ноябре 1975 года всё в том же Gerde's Folk City...

Окс появился неожиданно, вызвался на сцену и попросил гитару: собственной у него уже давно не было. Присутствовавший Боб Дилан – уже всемирно признанный, всеми обожаемый, великий... – одолжил старому приятелю свою. Ко всеобщему удивлению, включая и Дилана, Фил великолепно исполнил несколько своих старых песен и, затмив всех прочих, заслужил самые большие овации... после чего вновь перевоплотился в Джона Трейна... Фатальная вера в собственную обреченность, что на языке психологов именуется «суицидальным

синдромом», все время подталкивала Окса к роковому решению, и он уже ни от кого не скрывал, что умрет молодым...²¹²

Весной 1976 года Фил часто навещался в дом своей сестры в Фар Рокэвее (Far Rockaway), неподалеку от Нью-Йорка. В этом доме он и затянул ремень на собственной шее, выждав, когда никого не окажется рядом... Тело Окса было кремировано, а прах, спустя какое-то время, перевезен в Эдинбург и развеян с горы, на которой высится Эдинбургский замок – некогда прибежище шотландских королей.²¹³

Жизнь моя когда-то мне дарила радость;
День за днем я рос в безопасности своей.
Жизнь моя когда-то для меня была игрушкой,
Но обидел я её – и кинулась прочь от меня жизнь.
Так, я помчался через ночь,
С лицом поникшим; как Бог сочинял я,
Были сладки мелодии, а женщины отличались белизной.
Выживать было просто: жизнь неслась бурной рекой.

Жизнь моя когда-то была мне флагом,
И я размахивал им и поступал, как говорили.
Жизнь моя когда-то была мне ношей,
И я громко и гордо терял контроль.
Меня влекла мечта, меня любила ложь.
Каждый раб в округе хотел меня купить;
Но я выскользнул из сетей.
Мне повезло потерпеть неудачу: жизнь моя не продается.

Жизнь моя для меня стала мифом,
Как бродяга, что хохочет с рассветом.
Жизнь моя для меня стала смертью;
Так, я, не тронув, сохраню ее до рожденья своего.
Я обратился к стране, где нет места для меня.
В обмен на достоинство я проклинаяю то, чего жаждал,
Чтобы осознать, на чем стою.
Возьмите все, что есть у меня,
Только снимите «жучок» с моего телефона
И оставьте мою жизнь в покое.
Мою жизнь в покое...²¹⁴

глава седьмая

Баффи Сент-Мари

Баффи Сент-Мари – прекрасная сингер-сонграйтер. В свое время она была очень популярна и активна... Она, по-моему, живет сейчас на Гавайях, с мужем. Баффи написала великолепную песню «Universal Soldier».

Пит Сигер

Успех Джоан Баэз, в первую очередь коммерческий, заставил конкурентов Vanguard Records всерьез взяться за поиск и продвижение поющих под гитару красавиц: видимо, на них особенно реагировали чуткие покупатели. Так, на Elektra записывали и издавали один за другим альбомы большеглазой Джуди Коллинз, в репертуар которой входили песни, исполняемые Баэз; а Джон Хэммонд из Columbia надеялся «превратить» в еще одну Джоан певицу из Техаса Каролин Хестер. В Англии также не были чужды развить успех: там в течение двух лет солидная Десса один за другим выпустила пять альбомов Джули Феликс (Julie Felix), столь же черноволосой, как Джоан Баэз; а чтобы уравновесить рынок, Десса издала еще и блондинку Мэриэнн Фэйтфул (Marianne Faithfull), в то время исполнявшую традиционные песни... Предприимчивые издатели пытались в противовес Джоан «раскручивать» и её небесталанную сестру Мими (Mimi Baez), похожую на «королеву фолксингеров», и ходили слухи, будто знаменитая певица отправила юную Мими на учебу в Париж, подальше от американской фолк-сцены, где и так становилось тесно...²¹⁵ Были и другие попытки сыграть на успехе Джоан Баэз и привлечь в студию звукозаписи молоденьких красавиц, поющих под гитару фолк-песни, но память о них уже стерлась...

Достойным ответом Vanguard Records своим конкурентам стало выдвижение певицы из Массачусетса – Баффи Сент-Мари (Buffy Saint-Mary). Всё в ней было примечательно: необыкновенная внешность коренной индианки, знание музыкальной культуры своего народа, владение фортепиано и гитарой, высшее гуманитарное образование, гражданская позиция, но главное – у Баффи был сильный, выразительный, не встречающийся более ни у кого голос, и к тому же она сочиняла песни, была настоящим сингер-сонграйтером... Главный продюсер Vanguard Мэйнард Соломон с поэтической образностью комментировал своё намерение издавать Баффи:

«Есть дороги видимые и невидимые. У нас есть певцы открытой дороги, наши хитчхайкеры с маршрута 66, балладиры товарняков, сингеры городских улиц, исследователи пыльных грунтовых дорог и раскалённых тротуаров американской жизни. Но есть шоссе, не отмеченные на наших дорожных картах – хотя они могут кружиться и изворачиваться, подобно голубым и красным линиям, – в силу того что расположены они не в пространстве, а внутри нас, находятся в безмолвной глубине совести, зачастую в одиноком атласе души каждого индивидуума. Достижение Баффи Сент-Мари в том, что она без помощи компаса путешествовала именно этими дорогами – и возвратилась, чтобы поведать нам о том, что открыла...»²¹⁶

Витиевато, но как еще скажешь о таланте, который действительно развивался в стороне от шумных и известных американских дорог?

Баффи Сент-Мари родилась 20 февраля 1941 года в резервации индейцев Пиапо (Piapot) в канадской провинции Саскэчewan (Saskatchewan). В немногочисленных биографических очерках о Баффи встречаются разночтения относительно чистокровности её происхождения и даже сообщается, будто она индианка лишь наполовину. Но даже в этом случае в ней все равно течёт кровь индейцев племени Кри (Cree Indians). Известно, что она была приёмной дочерью у семейной пары, происходившей из племени Микмак (Micmac Indians), которые затем переехали в город Нэйпл, штат Мэн, США, и перевезли туда Баффи. Очевидно, именно они привили ей и любовь к музыке, поскольку девочка начала петь и играть на фортепиано с четырех лет.

«На Восточном Побережье, где индейцы большей частью были истреблены, людям никогда не доводилось видеть настоящих индейцев. В школе мне не раз говорили, будто индейцев больше нет, что все они давно вымерли, существуют лишь в кино или в виде фигур во время празднования "хэллоуина". Но моя приёмная мама объясняла мне, что все эти фильмы в сущности – полное дерьмо...»²¹⁷

Поскольку детство Баффи протекало в «белом» городе, где по отношению к индейцам существовали разные предрассудки, девочка испытывала трудности в общении с одноклассниками. Она вообще избегала сверстников и большую часть свободного времени проводила на ферме своего дяди, любуясь природой, играя с домашними животными и самостоятельно обучаясь игре на пианино. Ей легко поддавался сложный инструмент, хотя Баффи не брала академических уроков, не собиралась становиться музыкантом, тем более сочинителем песен. Баффи мечтала изучать Восточную философию и искусство, чтобы в будущем преподавать их индейским детям в резервациях. Для этого по окончании школы она поступила в Массачусетский университет. С этого же времени Баффи стала учиться играть на гитаре, якобы только потому что этот инструмент, в отличие от фортепиано, можно носить с собой...

Учеба в высшем учебном заведении окунула Баффи Сент-Мари в демократическую обстановку студенческого кампуса, где царили дух просвещения и интернационализм. Она попала в среду франкоговорящих студентов, в числе которых были и выходцы из других стран. Баффи не только обрела друзей, но смогла изучать языки и культуры других народов, к чему особенно тянулась. Овладение гитарой также принимало всё более серьезные формы – Баффи придумывала настройки, подстраивая их под песни, которые сама же сочиняла. В статье, опубликованной в августе 1971 года в «Melody Maker», сообщается, будто к семнадцати годам Баффи Сент-Мари использовала тридцать две настройки! Если это правда только наполовину или даже на треть – все равно немало.²¹⁸ К сожалению, ни источники, ни сама фолк-певица не сообщают о её музыкальных пристрастиях – на кого она равнялась, у кого училась, чьи пластинки слушала – и слушала ли их вообще. В поздних интервью Баффи признавалась, что больше всего любила музыку пятидесятых, но что именно – остается неизвестным. Можно предположить, что на неё влияли музыкальные радиопередачи, а также музыка из кинофильмов,

поскольку она любила кино. О влиянии рок-н-ролла не сообщается, но избежать его воздействия в пятидесятые мог только глухой...

Как бы то ни было, вскоре после поступления в университет Баффи выступала со своими песнями перед студентами, а также пела их в городских кофехаузах, зарабатывая по пять долларов за вечер. Среди песен, сочиненных ею в студенческую пору, – «Now That The Buffalo's Gone», «Ananias» и «Mayoo Sto Noon» – последнюю Баффи исполняла на языке хинди... Оказалось, что её песни, наполненные североиндейским колоритом и исполняемые под аккомпанемент гитары с оригинальными настройками, совершенно отличны от всего того, что звучало в те годы в фолк-клубах, кинотеатрах или на радио. Баффи становилась самобытной, ни на кого не похожей исполнительницей, и сведущие слушатели уже тогда предрекали ей карьеру знаменитой фолк-исполнительницы...

В это время она сдружилась с писательницей Терезой де Керпели (Theresa de Kerpely), работавшей в студенческом кампусе housemother (что-то наподобие воспитательницы). Именно она убедила будущую фолк-звезду всерьез заняться сочинением песен, хотя после окончания университета Баффи намеревалась отправиться в Индию – изучать философию, музыку и танцы в школе, основанной великим Махатмой Ганди... Но у Провидения свои планы, и нередко оно делится ими с нами лишь тогда, когда эти планы уже осуществляются...

Летом 1963 года, окончив учебу, Баффи на неделю выбралась в Нью-Йорк, чтобы наконец увидеть Гринвич Вилледж, о которой в студенческой среде было столько разговоров... На следующий день после приезда она оказалась в кафе Gerde's Folk City, хозяин которого, Майк Порко, если помните, устраивал по понедельникам «ночи открытого микрофона». Получив шанс, Баффи записалась в очередь на выступление. Несколько спетых ею песен вызвали бурю оваций. Публика вообще не хотела её отпускать, так что юная индианка пела еще и еще, став героем вечера. Необыкновенную девушку наперебой приглашали в другие клубы, в том числе в Bitter End и Gaslight, причем в Gaslight её настойчиво рекомендовал Боб Дилан...

Только что она прибыла в чужой город, где не было ни одной знакомой души. Приехала посмотреть на то, что происходит в Гринвич Вилледж, послушать тамошних героев, о которых столько наслышана... Но приехала-то она с гитарой да еще с набором

собственных песен. И вот спустя несколько дней уже говорили о ней самой как о будущей героине фолка... Конечно, поющая девушка из провинции, да еще индианка, вызывала интерес не только как музыкант, но и как экзотический персонаж – представитель коренной национальности, к тому же гонимой... Как бы то ни было, после нескольких вечеров-хутенанни в фолк-клубах Гринвич Вилледж, успешный менеджер Херб Гарт (Herb Gart) предложил юной певице отправиться вместе с другими музыкантами в тур по фолк-клубам Восточного Побережья. Она согласилась. Таким образом всего неделя, проведенная в Нью-Йорке, решила судьбу Баффи Сент-Мари: отныне она будет петь и сочинять, сочинять и петь...

Помнишь ли минуты,
Когда, гордо глаза подняв,
Ты говорил друзьям о своих индейских корнях:
«Уважаемая, дорогая леди и славный господин,
Такой-то мой прапрадед был индейской крови.
И вы чувствуете в сердцах своих сопричастность.

Да, описано это в книгах и в песнях,
Что с нами жестоко, несправедливо обошлись.
Что ж, снова и снова я слышу одни и те же слова
От вас, добрая леди, и от вас, добрый господин.
Теперь послушайте меня, если вам интересно,
что думаем мы.
И поймете, что вы к этому сопричастны.

Если война народом проиграна,
Проигравший, известно, платит цену.
Но даже когда Германия отдалась в руки вам –
Подумайте, дорогая леди, задумайтесь,
благородный господин, –
Вы оставили им их достоинство и оставили им
их землю –
А что вы сотворили с другими?

Случились ли перемены с вами, дорогие мои,
Или все так же прибираете наши земли?
Договор навечно сенаторы ваши подписывают –

Да, дорогая леди, подписывают, добропорядочный
мой господин, —
Но нарушаются договора снова и снова,
И что вы сделаете для этих людей?

«О, это все в прошлом», — можете вы сказать,
Но это все еще происходит здесь и сегодня:
Правительство теперь захотело земли Навахо,
Те, что у Инуит и Чейенне...
Здесь и сейчас в ваших силах помочь нам,
люди добрые, —
Прогнать буйвола прочь!»²¹⁹

Дальше все было, как у всех: выступления в кофехаузах и фолк-клубах; знакомство с коллегами по фолк-сцене и с менеджерами; отзывы в прессе, всё больше положительные и даже восхитительные; новые поездки и выступления; наконец, авторитетная статья «открывателя талантов» Роберта Шелтона в «New York Times», с завидным резюме о творчестве Баффи, «...горловое чувственное пение которой неизменно пронизывает широкий диапазон фолк-песен, как традиционных, так и собственного сочинения. Её личные композиции и то, как она их исполняет вибрирующим голосом, — делают двадцатидвухлетнюю мисс Сент-Мари одним из наиболее обещающих талантов на фолк-сцене».²²⁰

После таких выводов Баффи Сент-Мари тотчас попала в поле зрения главного продюсера Vanguard Records, который предоставил певице контракт на издание сразу нескольких её альбомов. Правда, гонорар Мэйнард Соломон предложил индейской певице мизерный. Отстаивать интересы Баффи было некому, а сама она не отличалась напористостью и вела себя совсем иначе, чем тот же Дилан во время известной встречи с Джоном Хэммондом...²²¹ Недолго поразмыслив, Баффи согласилась, а вскоре для неё была организована звукозаписывающая сессия, наверное, одна из самых коротких (и дешевых!) в истории лейбла: Баффи Сент-Мари просто спела перед микрофоном два десятка собственных песен.

По её более поздним признаниям, она в то время была совсем незнакома с процессом звукозаписи и даже не знала, что артист может делать дубли, чтобы затем выбрать лучший. Она даже не делала паузы

между песнями... Ну а издателей, видимо, устраивало все, что пела Баффи... Единственное дополнение – участие в записи двух треков басиста Арта Дэвиса (Art Davis) и друга Баффи, фолксингера Патрика Ская (Patrick Sky), также выходца из индейского племени. Дэвис подыгрывал в песне «Now That The Buffalo's Gone», а Скай – в «He Lived Alone In Town». Всё остальное – дело рук (и голосовых связок!) самой Баффи Сент-Мари, которая на одном дыхании записала свой первый и лучший альбом – «It's My Way!» (VSD-79142). Заметим, что обложку пластинки украсил цветной портрет Баффи, выполненный знаменитым фотографом Дэвидом Гаром (David Gahr), работавшим много лет для Folkways и снявшим многих выдающихся музыкантов. Уверен, что портрет необыкновенной индейской девушки с древнейшим музыкальным инструментом *mouth bow*,²²² украшенным цветными перьями, уже сам по себе – профессиональная удача. А ведь девушка еще и пела. Да как!

Что поражает, когда слушаешь альбом «It's My Way!», – так это абсолютная искренность и уверенность чувств и голоса Баффи Сент-Мари. Кажется, она знает всё о том, о чём поёт, хотя темы песен – сугубо непростые. «Now That The Buffalo's Gone» – ироничный плач о жестокости к коренному населению Америки, об индейцах, которых вновь и вновь сгоняют со своих земель, теперь уже не с исконных, а с тех, куда однажды их уже согнали; сюжет для песни «Ananias» заимствован из Деяний Апостолов; «Cod'ine» – баллада о наркомании... В примечаниях Мэйнард Соломон называет эту песню «мрачным вальсом на краю могилы». Судя по всему, баллада автобиографична: в 1963 году Баффи заболела бронхиальной пневмонией, и на её музыкальной карьере мог быть поставлен крест. Она лечилась какими-то знахарскими лекарствами, явно наркотическими, и впала от них в зависимость... Песня «The Universal Soldier» написана после того, как Баффи увидела в аэропорту американских солдат. Они разговорились. Оказалось, ребята воевали во Вьетнаме! И это притом что официальная пропаганда отрицала участие американцев в боевых действиях в Индокитае! Увиденное потрясло Баффи, и спустя несколько дней она сочинила песню «Универсальный солдат»... «He Lived Alone In Town» – грустная, с философским подтекстом, песня об одиночестве человеческой души; «Mayoo Sto Hoon» – о печальной любви, исполнена на языке хинди; а в «Cripple Creek», что означает «Хромой ручей», Баффи подыгрывает

себе на «поющем луке» – традиционном инструменте северных народов: пожалуй, это самая неожиданная вещь...

Несмотря на отсутствие академического образования, Баффи Сент-Мари, кажется, досконально знает все законы песнопения. Она умело использует ритм, темп и громкость голоса, который, в свою очередь, кажется всё еще детским, «непоставленным». Но у народного песнопения свои законы и свои правила, и часто «неучённость» оказывается самым лучшим достоинством. Даже откровенно нервический вибрато Баффи не кажется чем-то искусственным и надуманным, но скорее исконно-природным... При этом мощь голоса – поразительна! Послушайте, как она немного «сердито» проявляется в «Ananias»... А в «The Old Man's Lament» Баффи оперирует звуком, используя одну из своих модальных настроек... Большинство песен, вошедших в первый альбом, Баффи Сент-Мари пела уже по несколько лет: оттого они и отточены, оттого и уверенность в голосе... С такой неподдельной страстью пели в то время разве что Боб Дилан и Дэйв Ван Ронк, но они, особенно Ван Ронк, копировали старых блюзменов или олд-таймеров, в то время как Баффи никого не копировала и никому не подражала... По темпу, мощи и энергии такая вещь как «Babe In Arms» вполне подходит под категорию рок-музыки... Пожалуй, только южный госпел «You're Gonna Need Somebody On Your Bond» выбивается из общего контекста альбома, и, на месте продюсера издания, я бы его исключил...

Звукозаписывающий дебют Баффи Сент-Мари прошел с таким же успехом, как и её появление в Гринвич Вилледж. Пластинку переиздали в Англии, а песня «The Universal Soldier» стала особенно популярной, после того как её записал Донован Литч (Donovan).²²³

Он низок ростом или высок,
Его оружие – ракеты или копья,
Ему 31 год, а может – лишь только 17,
Но он воюет уже тысячу лет.

Он – католик, индуист, атеист иль джайнист,
Он – буддист, иль баптист, иль еврей,
И он знает, что нельзя убивать,
И знает, что в любое время
Он убьет тебя, мой друг, ради меня и меня – ради тебя.

Он воюет на стороне Канады,
Он воюет на стороне Франции,
Он воюет на стороне Штатов,
Он воюет за русских,
Он воюет за японцев,
И он уверен, что только так он сможет
положить войне конец.



Он сражается за демократию,
И он сражается за красных,
Он говорит, что это – ради мира на земле,
Он берет на себя заботу решать,
Кому из нас жить, а кому – умирать,
И не замечает надписей на стенах.

Но если бы его не было –
Как смог бы Гитлер приговорить его в Дахау?
Без него Цезарь был бы в поле не воин,
Это он несет свое тело как оружие в бою,
Без него этой бойне настал бы конец.

Это он – солдат Вселенной,
И вина за все – на нем.



Ныне приказы приходят к нему не свыше,
Командиры здесь – он сам, и ты, и я,
Братья, неужели Вы не понимаете –
Так мы никогда не положим войне конец.²²⁴

Успех альбома «It's My Way!» закрепило выступление Баффи Сент-Мари на Ньюпортском фолк-фестивале 1964 года, где она была тепло принята, а две песни – «Melora» и «Cod'ine» – вошли в альбом «Newport Folk Festival 1964. Evening Concert, vol.1». Другое важное событие в карьере Баффи – тур по Великобритании, вместе с Реверендом Гэрри Дэвисом и Рэмблин Джеком Эллиотом, который увенчался концертом в лондонском Royal Festival Hall... Высоко оценивали певицу и музыкальные критики, и коллеги. Фолксингер Питер ЛаФарж, которому Баффи посвятила одну из своих песен, в статье в «Sing Out!» написал: «Пытаться запечатлеть Баффи на бумаге – всё равно что пытаться представить колибри, если вы никогда её не

видели. Эта непростая девушка-индианка полна достоинства застенчивого человека (очень индейская черта), мягкости и глубокого сострадания к миру и людям...»

Статью Питера поместили на обратную сторону обложки второго альбома Баффи Сент-Мари «Many A Mile» (VSD-79171), который вышел в апреле 1965 года, но, к сожалению, этот лонгплей не дотягивает до уровня дебютного. Баффи ушла не вглубь, а вширь, записав традиционные английские и ирландские баллады, мексиканскую «Los Pescadores» и даже блюз «Fixin' To Die», заимствованный у Букки Уайта. Кроме того, в альбом вошли сентиментальные песни «Until It's Time For You To Go» и «The Piney Wood Hills», и не случайно на первую из них отреагировали звезды поп-сцены – Бобби Дарин (Bobby Darin) и даже Элвис.²²⁵ А я бы на их месте обратил внимание еще и на «The Piney Wood Hills» – так глубоко укоренен в этой песне дух пятидесятых. Очевидно, Баффи отразила в ней какие-то воспоминания... Вот только к североамериканскому фолку это никакого отношения не имеет, и, если бы не песня «Groundhoh», в которой Баффи подыгрывала на музыкальном луке, мы бы с трудом определили, кому именно принадлежит альбом...

В какой-то степени пластинку спасли три вещи: «Lazarus», черный холлерс; известная баллада «Come All Ye Fair And Tender Girls», которой Баффи удалось придать самобытность за счет медленного исполнения и аккомпанемента на mouth bow; наконец, последняя вещь – «Many A Mile», которую написал для Баффи её приятель Патрик Скай. Он же поддержал Баффи своей гитарой. «Many A Mile» написана и спета в традиционном для фолксингеров Гринвич Вилледж стиле и, возможно, ничем бы не выделилась, если бы не природный дар Баффи – её необыкновенный голос. Также очевидно, что над песней серьезно работали звукооператоры...

«Мне нравится, когда альбомы отличаются друг от друга, и, когда я, в соответствии с текущим образом жизни, встречаю тех или иных людей, – это находит отражение в альбоме», – признавалась Баффи.²²⁶ Действительно, её альбомы разные. И до конца шестидесятых их выйдет еще четыре, при этом самобытность Баффи Сент-Мари будет всё время растворяться, пока наконец не исчезнет вовсе, уступив место миражу, впечатлениям, легким намекам на то, что было прежде...²²⁷

глава восьмая

Фред Нил

Его песням присуща удивительная простота и гармония звука, но они созданы на сложной последовательности утонченных аккордных комбинаций.

Ричи Хэйвенс

Весной 2001 года в Англии вышла книга Марка Бренда (Mark Brend) «American Troubadours», в которой рассказывается о девяти сингер-сонграйтерах Америки шестидесятых, имена которых не на слуху. В отлично изданной книге приводятся биографии, множество эксклюзивных фотографий, а также иллюстрированная(!) дискография каждого из героев.²²⁸ Одна из глав посвящена Фреду Нилу. Книга появилась на прилавках в марте, а фолксингер умер 7 июля, в возрасте шестидесяти пяти лет.

Как это часто бывает, смерть вызвала поток публикаций. Кроме биографических очерков и критических статей, анализирующих творчество Нила, это воспоминания друзей, в основном музыкантов, бывших его коллег по дням бурной молодости. Публикации едины в одном: Фред Нил – важнейшая фигура американской фолк-сцены шестидесятых, а его песни – одно из ярчайших явлений своего времени. Многие фолк- и рок-музыканты вспоминают о совместной работе с ним как о ключевом событии в своей творческой карьере и обращают внимание на огромное влияние, оказанное на них Фредом Нилом... Между тем речь идет о музыканте, который давно оставил сцену и почти три десятка лет жил частной жизнью, избегая публичности, журналистов и вообще всякого разговора о своем музыкальном прошлом, так что прежние поклонники Нила о нем попросту забыли, а новые – не появились, поскольку музыкальный

материал Фреда был достоянием искушенных ценителей и коллекционеров. И вот смерть буквально воскресила память о нем, выразившуюся в статьях, очерках и, самое важное, в переиздании его блистательных альбомов, как на виниле, так и на CD. Теперь песни Фреда Нила доступны всякому, равно как и информация об этом сингер-сонграйтере, размещенная на Интернет-сайтах...

Чем же все-таки знаменательно его творчество? Каково место Фреда Нила в ряду других фолксингеров? Наконец, за что ему воздается столько лестных слов со стороны авторитетных критиков и коллег-музыкантов? Если ответим «за его замечательные песни», то будем, конечно, правы, но ответ этот будет очень неполным...

В главе о Филе Оксе мы уже отмечали, что во второй половине шестидесятых сингер, поющий (свои или чужие) песни под акустическую гитару, становился анахронизмом. Не потому что тот плохо пел, а потому что его уже не слушали. Соответственно, его пластинки не раскупались, престижные туры ему не устраивали, на музыкальные радио- и телепередачи не приглашали... После вторжения в молодежную жизнь рока, фолксингеры, еще вчера бывшие оракулами и поводырями своего поколения, вмиг устарели и рисковали оказаться в обозе современной музыки. Ньюпортские фолк-фестивали в их традиционном виде, а также бесчисленные концерты-хутенанни в одночасье стали рудиментом из вчерашней или даже позавчерашней жизни. Титанов Фолк-Возрождения вроде Пита Сигера, промоутера Гарольда Левенталя или издателя Мозеса Эша такие перемены, конечно, беспокоили, тревожили, разочаровывали, навевали тоску, но, будучи уже немолодыми и потому мудрыми, они ходу истории не противились. Ведь самое главное ими уже было сделано... А вот что касается фолк-музыкантов, менеджеров и продюсеров помоложе, то им приходилось реагировать на происходящее, чтобы не оказаться не у дел в стремительно меняющейся конъюнктуре.

Мы уже знаем, что одним из первых отреагировал на перемены чуткий Боб Дилан, подключив к своему аккомпанементу электрический бэнд. Поскольку произошло это во время крупнейшего фолк-фестиваля, то его выступление было воспринято как демарш. (Чего, кстати, Боб и добивался!)²²⁹ Так или иначе, начало было положено, и уже вскоре этой дорогой шли не только последователи Дилана, но и другие фолк-музыканты. В Америке этот синтез был наречён фолк-роком, хотя на Британских островах представление о

сплаве рока и фолка было совсем иным...²³⁰ Но не все пошли за Диланом. Некоторые не смогли, иные не захотели. Например, Дэйв Ван Ронк создал джаг-бэнд, затем электрическую группу, но успеха так и не добился... Некоторых вообще смущал дилановский опыт, тем более что сочинять тексты, какие сочинял Боб, было занятием бесполезным, в то время как музыкальная часть его творчества казалась бесперспективной: без дилановской поэзии там оставался лишь высокопрофессиональный the Band с незамысловатым аккомпанементом слабому вокалисту, то есть – обнаруживалась очевидная дисгармония между смелыми экспериментами с текстами и традиционным, без конца повторяющимся инструменталом.²³¹ Вспомним критическое замечание Дэйва Ван Ронка о своем жанре, звучащее как приговор: «Формы, принятые как части фолк-матрицы, были слишком ограничены – и в техническом смысле, и в своей способности к выживанию».²³²

Между тем подростки музыканты бредили синтезом и стремились создать что-то новое.

В какой-то степени это «новое» проявилось в альбомах Сэнди Булла и было подхвачено молодыми музыкантами на Западном Побережье, где синтез музыкальных культур был наиболее востребован. Напомню, что на основе сплава стратокастеровского аккомпанемента Staple Singers, «бетховеновских» опытов Пита Сигера, а также под воздействием индийских раг Рави Шанкара (Ravi Shankar) и Али Акбар Хана (Ali Akbar Khan) двадцатидвухлетний Сэнди Булл решился на неслыханную дерзость, сочинив свои «смеси» (blends), которые, наряду с другими экспериментальными вещами, вошли в его альбомы «Fantasias For Guitar And Banjo» и «Inventions».²³³ Появившись в 1963 и в 1965 годах соответственно, эти пластинки привлекли внимание не столько слушателей, сколько музыкантов, уловивших в поисках Булла некую тенденцию, которой надлежит следовать... В этом огромное значение Сэнди Булла, которое и подчеркнул Самюэль Чартерс. (Но почему-то отмёл Иззи Янг.)²³⁴

В то же время у Сэнди было, по крайней мере, два недостатка, чтобы можно было буквально следовать его опыту: во-первых, сногшибательно он звучал лишь на своих пластинках, которые записывались методом наложения треков, следовательно, Сэнди не мог воздействовать на «живую» аудиторию; во-вторых, он не пел, между тем как нужда в глубокомысленных текстах была очевидна...

Выход из тупика, в котором оказались фолксингеры в середине шестидесятых, был найден неожиданно, да еще музыкантом, от которого этого никто не ждал. Ведь за много лет пребывания на фолк-сцене он ничем особенным себя не проявил, был чужд славы, не выдвигал амбициозных идей, не строил планов, к тому же был уже немолод и, казалось, свое уже отыграл...

Фред Нил родился 16 марта 1936 года в Кливленде, штат Огайо, но вскоре вместе с родителями переехал во Флориду, в город Санкт-Петербург (St.Petersburg), где и прошло его детство. Отец Фреда занимался ремонтом и обслуживанием музыкальных автоматов (jukebox), которые имелись, наверное, в каждом американском баре. В его обязанности также входило снабжение автоматов новыми (и наиболее популярными) пластинками. Разъезжая с командировками по Флориде, Джорджии и Теннесси, отец частенько брал с собой и сына. А один из музыкальных автоматов даже стоял у них в доме, так что, когда шестилетнему Фреду отец купил гитару, тот быстро освоил инструмент, стараясь подыгрывать каждой песне, звучащей из их домашнего *jukebox*. В тринадцать Фред уже сочинял собственные песни. В первой половине пятидесятых он пел в госпел группе, а некоторые источники утверждают, что, подростком, Фред Нил играл в одной из рокабилльных групп Мемфиса.²³⁵

Изложенного достаточно, чтобы составить представление о музыкальном воспитании Фреда. Во-первых, поездки с отцом помогли ему многое узнать о пластинках, об индустрии развлечения и музыке, ей сопутствующей; во-вторых, среда, в которой Фред вращался, способствовала многостороннему музыкальному развитию: джаз, блюз, госпел, блюграсс и кантри самого высокого качества сопровождали его с детства; в-третьих, в Мемфисе и Нэшвиле Фред мог слышать великих блюзменов, героев Grand Ole Opry и гениев джаза; наконец, его становление совпало с рождением рок-н-ролла и расцветом знаменитой Sun Records...²³⁶

В октябре 1957 года Фред Нил записал свой первый сингл с песнями в стиле рокабилли – «You Ain't Treatin' Me Right» и «Don't Put The Blame On Me». Это были типичные для своего времени поп-шлягеры, но хитами они не стали, как не стали ими и несколько других песен Фреда, записанных в конце пятидесятых и тогда же изданных на сорокапятках.

Весной 1958 года Нил прибыл в Нью-Йорк и подписал контракт с Southern Music, располагавшейся в Brill Building, на работу так называемым стафф-райтером (staffwriter), сочинителем песен, которые затем предлагались поп-исполнителям. Но и здесь особенного успеха Фред Нил не добился. Так, Бадди Холли записал в 1958 году песню «Come Back Baby», которую Фред сочинил совместно с Норманом Петти (Norman Petty), но издана песня была только в 1964 году. Единственный шлягер, который имел некоторый успех, это «Candy Man», спетый Роем Орбисоном, да и то во многом потому, что на первой стороне пластинки оказался популярный хит «Crying», – сингл вышел на лейбле Monument в конце 1961 года. Кроме сочинительства поп-песен, Фред Нил участвовал также в записи песен Пола Анки (Paul Anka) и Боба Дарина – аккомпанировал им на ритм-гитаре...

Очевидно, что Фреда, с детства впитавшего звуки американского юга, тяготила роль, которую он себе отвел, – написание песенок для эстрадных исполнителей и томительное ожидание, что эти песенки когда-нибудь станут популярными хитами. Под влиянием пластинок Ледбелли, Джоша Уайта, Лонни Джонсона и Одетты, Фред Нил возвращается к музыке своего детства – к блюзам и фолку и начиная с 1960 года все чаще обитает в кварталах Гринвич Вилледж, где обнаруживает близкую себе среду, состоящую из молодых музыкантов, в корне отличных от тех, на которых он уже несколько лет работал в Southern Music. В одном из своих редких интервью, которое Фред Нил дал в 1966 году, он признался, что своим появлением на сцене в качестве фолксингера обязан Лену Чендлеру:

«Он один из тех, кто повлиял на меня. Он ненавидит, когда я говорю об этом, но именно он привел меня за руку в Cafe Wha? около четырех лет назад, вызвал на сцену и сказал: “Пой!” Вот так просто это было. Он положил мне начало».²³⁷

Также Фред считал себя обязанным Бобу Гибсону и молодой белой блюзовой певице Карен Долтон (Karen Dalton), повлиявшим на его отношение к фолк-песням.

Поскольку Фред пел в основном собственные песни, имел несколько сорокапятиок и был профессионально связан с индустрией грамзаписи, ему быстро удалось добиться сольных программ в клубах Night Owl, Café Wha? и Bitter End. Это также означало, что Фред мог приглашать в своё шоу других музыкантов, давая им возможность заявить о себе и подзаработать. Фреду Нилу к этому времени уже

исполнилось 25 лет, выглядел он солидно, и к нему обращались музыканты, еще только вступившие на фолк-сцену Гринвич Вилледж. Среди них – Боб Дилан, оставивший свидетельство своего первого общения с Фредом Нилом в феврале 1961 года.

«Café Wha? – клуб на МакДугал-стрит, в самом сердце Гринвич Вилледж. Подземная пещера – безалкогольная, плохо освещенная, низкий потолок, будто огромная столовая. Открывалось в полдень и закрывалось в четыре утра. Кто-то посоветовал мне туда сходить и спросить певца по имени Фредди Нил, который распоряжался дневными выступлениями.

Я нашел это место, и мне сказали, что Фредди внизу – в подвале, куда сдают пальто и шляпы. Там мы с ним и познакомились. Нил вел концерты и отвечал за всех исполнителей. Милее человека трудно было сыскать. Он спросил, что я делаю, и я ответил, что пою, играю на гитаре и губной гармошке. Примерно через минуту после знакомства он сказал, что я могу в его отделении подыгрывать ему на гармонике. Я был в экстазе. По крайней мере, не на морозе. Уже хорошо.

Сам Фред выступал минут двадцать, после чего представлял остальных, а затем выходил поиграть, если ему хотелось, а в зал набивалось достаточно публики. Программа была бессвязной, неуклюжей и больше всего напоминала «Любительский час Тэда Мэка» – популярную телепередачу. Публика – преимущественно студенты, пригородная туса, секретарши, выбегавшие из контор перекусить, моряки и туристы. Каждый исполнитель выступал минут десять-пятнадцать. Фред же – сколько хотел, на сколько хватало вдохновения. Ему все давалось легко, одевался он консервативно, был хмур и задумчив: взгляд загадочный, персиковый цвет лица, местами выующиеся волосы, а баритон – сердитый и мощный. Он хорошо брал блюзовые ноты, и те рвались к потолку – все равно, с микрофоном или без. Он был императором этого заведения, у него даже имелся свой гарем – его поклонницы. Он был недостижим. Всё вращалось вокруг него... ..Фред был здесь главным – он привлекал публику, его имя значилось на козырьке, поэтому, надо полагать, люди приходили послушать его. Не знаю. Играл он на огромной гитаре сильным боем, и ритм был пронзительный и напористый: человек-оркестр, а голос – будто бьют по голове. Он исполнял яростные обработки всевозможных каторжных песен и доводил публику до неистовства.

Про него я слышал разное: бродячий моряк, ходил на ялике во Флориде, тайный агент полиции, у него в подругах шлюхи, темное прошлое. Он приехал в Нэшвил, сбросил там написанные песни, а затем направился в Нью-Йорк, где и залег, дожидаясь, пока не распогодится и карманы его не наполнятся хрустами. В общем, все как у всех. И, похоже, никаких амбиций. Мы с ним оказались совместимы – о личном вообще не разговаривали. Он был очень на меня похож – вежливый, но не сильно дружелюбный. В конце дня выдавал мне мелочь на карман и говорил:

– На... чтоб в неприятности не вляпался...»²³⁸

Мы уже отметили, что Фред Нил испытывал неудобства, оттого что ему приходилось раздваиваться между неформальной, творчески насыщенной средой Гринвич Вилледж и офисом в Brill Building, где от него ждали новых песен для попсы. Он и одевался консервативно (светлая рубашка, темные брюки и черные туфли), потому что, в отличие от того же Дилана, ему приходилось бывать в солидной конторе. И, кстати, в самой «деревне» отношение к Фреду было не только благожелательное. Некоторые смотрели на него как на чужака, о чем справедливо замечает Марк Бренд, приводя в очерке о Ниле высказывание фолксингера Дэвида Блю (David Blue):

«Помню, я какое-то время не разговаривал с Фредом Нилом, потому что он не был традиционен. Имею в виду, что я не знал, чем он там занимается».²³⁹

Понадобилось время, а главное – новые (и совсем другие!) песни, чтобы молодые фолксингеры поверили Фреду.

В 1961-62 годах Фред Нил выступал в основном в Гринвич Вилледж, но ездил также в Чикаго и во Флориду, где в городе Коконат Гроув (Coconut Grove) возникла одна из площадок самого Фреда и его более молодых последователей, которые приезжали сюда из Нью-Йорка и других городов Америки. Вокруг Нила группировалась целая плеяда молодых музыкантов – Джон Себастиан (John Sebastian), Пол Кентнер (Paul Kantner), Ричи Хэйвенс (Richie Havens), Дэвид Кросби (David Crosby), Грэм Парсонс (Gram Parsons), Стефен Стиллз (Stephen Stills), Феликс Паппаларди, Кэсс Эллиот (Cass Elliott).²⁴⁰ Чтобы «притянуть» к себе столь незаурядную, в скором будущем знаменитую публику, надо было уметь нечто большее, чем умели делать другие.

В 1962 году черный фолксингер Кэйси Андерсон (Casey Anderson) включил в свой альбом песню Нила «That's The Bag I'm In».²⁴¹ Сам же Фред Нил свои первые песни в новом для себя жанре записал только в 1963 году. Они изданы на «живых» сборниках «Hootenanny. Live At The Bitter End» (FM-309) и «The World Of Folk Music» (FM-319). Кроме Нила, здесь представлены Джо Мэйпс (Jo Mapes), Лен Чендлер, Боб Кэри (Bob Carey), дуэт Allan & Grier и трио Big Three. Как и другие сборники того времени, слушать эти «хутенанни» сегодня можно только с большим усилием. Их тематика, равно как и форма самовыражения музыкантов безнадежно обращены в пятидесятые. Это, вероятно, понимал и Фред Нил, поскольку именно его песни – «Linin' Track», «The Sky Is Falling», «That's The Bag I'm In» и «Raindrops Falling» – стали попыткой заглянуть в будущее. Ретроспективно мы можем сказать, в чем именно это «будущее» выражалось: в адаптации к городской белой среде кантри блюза, но главное – в синтезе самых разных жанров и музыкальных течений. Как раз это пытался претворить в жизнь Фред Нил, и это почувствовала в нем молодая поросль американских сингеров...

В Гринвич Вилледж фолк-группы в то время были редки. Гораздо чаще музыканты выступали дуэтом, иногда трио. Бывало, такие образования возникали на один-два концерта, иногда на больше, так что все фолксингеры того времени друг с другом переиграли, а поскольку обычно они не записывались, то музыкального следа не оставили. Одни только воспоминания. Так, современники давали высокую оценку совместным выступлениям Фреда Нила с Дино Валенти (Dino Valente), а сам Фред вспоминал совместные концерты с Карен Долтон, считая её настоящей блюзовой певицей.²⁴²

В 1962 году Фред Нил сошелся с фолксингером Винсом Мартином (Vince Martin). Винс родился в 1937 году и в середине пятидесятых прославился тем, что написал песню «Cindy, Oh Cindy» для группы Tarriers. В 1956 году эта пластинка разошлась полумиллионным тиражом! Как музыкант и сочинитель, Винс был известен больше, чем Фред Нил, слава которого распространялась только на Гринвич Вилледж. Нил и Мартин несколько раз выступили дуэтом во Флориде и в Нью-Йорке, прежде чем Пол Ротшильд предложил им записать лонгплей для Elektra Records.²⁴³ В интервью, относящемся к нашему времени, Мартин утверждает, что Ротшильд предложил записать альбом только ему, но попросил привлечь и

Фреда Нила. Это похоже на правду, поскольку Нил сторонился издателей, а шеф Elektra Джек Хольцман и его новый продюсер в то время стремились внести в издательскую политику лейбла свежую струю. Ими уже были записаны первые альбомы Джуди Коллинз и трио Koerner, Ray & Glover.²⁴⁴ Так что Хольцман и Ротшильд внимательно следили за тем, что происходит в фолк-клубах крупных городов, и особенно в Гринвич Вилледж и неудивительно, что Фред Нил довольно скоро попал в поле их зрения. Вот только подступиться к нему они решили через его приятеля – Винса Мартина. Так им удалось привлечь Нила к записи альбома для Elektra. Винс Мартин вспоминает:

«Ротшильд подписал с нами контракт после нашего концерта в Gaslight. Мы приехали из Коконат Гроув всего на несколько недель, и в одну из ночей он подошел к нам у кафе и спросил, хотим ли мы сделать пластинку. В тот же миг Фреди отреагировал: “Уххх”, – но я сказал: “Фред, нам надо записать пластинку...”

...Альбом с Фредом было не просто делать, с Фредом было очень тяжело ладить. Я люблю его как друга, и он был великим сингером, но все это меркнет, когда ты слушаешь музыку. А эта пластинка была записана благодаря мне...

Могло быть четыре часа дня, а Фред еще не появился, и Хольцман подходил и доставал меня. Но я-то был на месте и не имел никакого отношения к опозданию Фреда, – так обстояли дела во время той сессии. Наша работа была продолжительной и тяжелой, этот альбом не просто было делать. Не подумайте, что я бью себя в грудь, но, если бы не я, этой пластинки не было бы...»²⁴⁵

История тем не менее следует своим законам и придерживается своих неизменных правил, нещадно расставляя всё по своим местам: во всех справочниках, дискографиях и биографических очерках вышедший в 1964 году альбом «Tear Down The Walls» (EKL-248) значится как альбом Фреда Нила, а уж Винс Мартин здесь постольку-поскольку... Но что же представляет собой эта редкая пластинка?

Чтобы уйти от стандартов прошлого, не в последнюю очередь заложенных фаворитами Elektra Бобом Гибсоном и Гамилтоном Кэмпом (Hamilton Camp), Мартин и Нил пригласили двух молодых музыкантов – Джона Себастиана и Феликса Паппаларди. Первый должен был подыгрывать на гармонике, второй – на мексиканском басу (гитарон), так что, по сути, Ротшильд записывал группу... Но

группы, в музыкальном значении этого слова, не получилось. Больше того, не получилось и дуэта. С первой же песни – «I Know You Rider» – возник дисбаланс между вокальными партиями Фреда и Винса, которого не удалось избежать в продолжение всех треков, за исключением тех вещей, которые Винс Мартин пел в одиночку. Он старался изо всех сил украсить высоким вибрато ненавязчивый баритон Фреда. Это входило в противоречие с инструменталом, который, несмотря на отсутствие ударных, тяготел к ритм-энд-блюзу. И в песнях Нила – «Red Flowers» и «Tear Down The Walls» – та же история... А слушая «I Got 'Em», хочется спросить, зачем там Винс Мартин?.. Позже Винс признавался, что они *«бились над "Weary Blues" две недели»!* Над чем же «бились», если звучит она монотонно и скучно?.. Как можно исполнять так блюзы в 1964 году, когда в Ньюпорте и в самой Гринвич Вилледж уже появились великие блюзмены? «Toy Balloon» Винса Мартина – сентиментальная сладкая песенка, в которую Фред даже не вмешивался. И только песня Нила «Baby», длящаяся четыре с половиной минуты, – попытка поиска, в котором участвуют все музыканты. Вероятно, здесь Фред Нил впервые заявил о себе как экспериментатор. Но и в этом случае участие второго вокалиста – сомнительно...

Вторую сторону альбома открывает знаменитая песня Бонни Добсон (Bonnie Dobson) «Morning Dew». Еще в начале 1962 года в фолк-клубах Гринвич Вилледж певица пела её тоненьким голоском под гитару и имела огромный успех.²⁴⁶ В 1966 году поистине революционную для своего времени версию «Morning Dew» предложил Тим Роуз (Tim Rose). Нил и Мартин находятся где-то посередине... Песню «I'm A Drifter» Винс поет один. Он старается, но именно эта песня показывает, что взгляды на будущее у него и Фреда диаметрально противоположны. Это проявляется в «Linin' Track», где ритм-гитара Нила и бас Паппаларди временами создают неплохой драйв, но высокий вибрато Мартина сводит его на нет. Будь я на месте Ротшильда, я бы, вместо голоса Винса, заставил звучать гармонику Себастиана, так, как она звучит в идущей следом «Wild Child In A World Of Trouble». В этой вещи уже слышен будущий Фред Нил – выдающийся фолксингер, но также очевидно, что его песни и многогранный баритон нуждаются в более качественном инструментальном обрамлении...

Пластинку «Tear Down The Walls», конечно, нельзя назвать провальной, но успеха она не имела. Это сейчас её ищут коллекционеры и ценители фолка шестидесятых. Мы же рассматриваем этот альбом не в отрыве, а в контексте последующих работ Фреда Нила. И не в том дело, что Нил – хорош, а Мартин – плох, но в том, что музыканты, будучи вместе, двигались в разные стороны. Винс стремился туда, где уже находились музыканты типа Саймона и Гарфанкела, в то время как Фред вел поиск совсем в другом месте... Вот так! Позади – «превзойденный» Боб Гибсон; впереди – «недосягаемый» Пол Саймон... Наверное, поэтому Фред покинул кафе The Bitter End спустя несколько часов после начала записи их совместного второго альбома. И Ротшильд, судя по всему, был рад. Теперь он будет записывать одного Фреда Нила! Конечно, с Феликсом Паппаларди и Джоном Себастианом, но вместо не в меру голосистого Винса Мартина он пригласит еще одного гитариста – Пита Чайлда (Pete Child). Так, спустя несколько месяцев, в мае 1965 года, появился первый из трех знаменитых альбомов Фреда Нила – «Bleeker & MacDougal» (EKS-7293).

Несмотря на то что прошло не более полугода, пластинка «Bleeker & MacDougal» принадлежала уже другой эпохе. Здесь доминируют блюзовые и ритм-энд-блюзовые мотивы. Нил формирует ритм каждой из тринадцати песен, одиннадцать из которых написаны им. Без помех звучит и его необыкновенный баритон, особенно впечатляющий при исполнении неторопливых песен – «Little Bit Of Rain», «Other Side Of This Life», «The Water Is Wide». В будущем именно медленные, тоскливые, меланхоличные песни станут коронными у Фреда. Также Нил обнаруживает себя как незаурядный гитарист. Ричи Хэйвенс, один из его учеников, вспоминал:

«В то время как многие из нас занимались подборанием различных элементов, Фред складывал их вместе и изобретал новые направления. Его песням присуща удивительная простота и гармония звука, но они созданы на сложной последовательности утонченных аккордных комбинаций».²⁴⁷

Ричи точно (и профессионально) подметил особенности музыкальных конструкций Фреда Нила. Альбом «Bleeker & MacDougal» показывает, что Нил нуждался в более изобретательном аккомпанементе. Себастиан и Паппаларди лишь подыгрывали Нилу, а вкрапления электрической гитары Чайлда в нескольких вещах, хотя и

уместны, не обеспечивают продолжения замыслов Нила. Словом, Фред нуждался в классной группе, способной развивать его творческие намерения, которые укладывались бы в общую тенденцию развития фолк-музыки: стремление к синтезу музыкальных жанров и культур вообще, усиление эмоционального самовыражения и звукового фона, что уже вмещало в себя такое понятие как *рок-музыка*. Фред Нил был не просто в гуще этих веяний, он был их носителем, их пионером.

В уже упомянутом интервью в журнале «Hit Parader» за 1966 он так размышляет о будущем фолк-сцены: «По моему мнению, блюз и фолк – это в основном одно и то же. Также в фолке много джаза... И наоборот. Единственное, что мешает сегодня развиваться фолку и кантри, – это то, что их не сочетают. Все музыкальные формы должны выстраивать более широкий диапазон. Но одно замедляет развитие музыки – сами люди, имею в виду их предубеждения. Когда это выправится, думаю, музыка двинется дальше, к чему-то новому, действительно великому».

Как показало ближайшее будущее, Нил не просто размышлял над развитием музыкальных форм, он жил ими, перемещаясь между Нью-Йорком, где выступал в клубах и кафе Гринвич Вилледж, и Коконат Гроув, где у него был дом. Нетрудно догадаться, что в заглавной песне своего первого сольного альбома он поет не о ком-нибудь – о себе:

Я стоял на углу
Бликер и МакДугал
И размышлял, куда направиться.
Есть у меня женщина, там, в Коконат Гроув,
И, знаешь, она так меня любит...

Я хочу домой.
Я хочу домой.
Теперь не рассказывай мне о своих проблемах,
О моих заботах.
Я хочу домой...²⁴⁸

В 1966 году Фред женился, и в том же году у него обнаружилась еще одна страсть – дельфины. В дельфинарии Майами (Miami Seaquarium) у него даже появляется свой дельфин – Кэти, которого он

часто посещает и даже поет ему свои песни. Именно этот дельфин подвиг Нила на сочинение одной из своих самых значительных песен – «Dolphins»... Так что ему было с чем объявиться в конце 1966 года в лос-анджелесской студии уважаемого и процветающего лейбла Capitol, чтобы записать свой второй альбом.

Причины, по которым Фред Нил расстался с Elektra Records, называются разные, но точно одно – Джек Хольцман затаил обиду, которая затем вылилась в нелицеприятные воспоминания о фолксингере в его книге...²⁴⁹ Как бы то ни было, у Нила появился новый продюсер – Ник Венет (Nik Venet), который и организовал звукозаписывающие сессии. Нил и Венет были знакомы еще с пятидесятых, по работе в Brill Building. Венет был продюсером Чета Бейкера (Chet Baker) и Beach Boys. Последние, наряду с американскими изданиями битлов, обеспечили Capitol устойчивое финансовое положение, так что фирма могла позволить себе поэкспериментировать.

Для того чтобы воплотить замыслы, о которых мы говорили выше, Венет и Нил пригласили несколько молодых, но высококлассных музыкантов. Джеймс Бонд (James E. “Chops” Bond Jr.) в то время играл (и записывался) с блюзменом Лайтнин Хопкинсом; харпер Эл Вилсон (Al Wilson) – один из основателей блюз-роковой группы Canned Heat. Другие музыканты – перкуSSIONИСТ и ударник Билли Манди (Billy Mundy), гитаристы Джон Форша (John T. Forsha), Сирус Фэйяр (Cyrus Faryar) и Питер Чайлд, а также цимбалист Расти Фэйяр (Rusty Faryar). Сам Фред Нил был ритм-гитаристом, вокалистом, автором почти всех песен и всех аранжировок. Это действительно его альбом и потому назван – «Fred Neil» (ST 2665). Сингл с двумя песнями из альбома – «The Dolphins» и «Badi-Da» – появился еще в декабре 1966 года, а сам альбом – в феврале 1967. Это грандиозная пластинка!

Этот старый мир, возможно,
Навсегда останется таким...
И всем войнам
Не под силу сделать его прежним...

Привет: Я ищу дельфинов
В море...
И временами очень знать хочу:
Думаешь ли обо мне?

Я не тот, кто поведает этому миру,
Как выжить.
Знаю только: покой придет,
Когда не станет ненависти...

Знаешь, иногда я думаю
О субботнем Младенце...
И о том времени,
Когда носились мы на воле...

Этот старый мир, возможно, никогда не изменится ...
Этот мир, возможно, никогда не изменится...
Этот мир, наверно, уже никогда не будет иным...²⁵⁰

Что поражает с первых минут (скорее секунд!) альбома Фреда Нила, так это поразительная звуковая гармония, которая разливается вокруг вас, подобно теплым водам Атлантики вокруг любимой им Флориды. В этом море гармонии действительно слышны дельфины – радостные существа, конечно же разумные, единственные, кроме нас, способные смеяться, плакать и задавать вопросы: «Do you ever think of me?...» И заглавная песня «The Dolphins», и последующие – «I've Got A Secret», «That's The Bag I'm In», «Badi-Da»... – сотканы словно из одной нити, но узоры на этой ткани многообразны и разнолики... Как могли музыканты, которые только-только собрались, создать столь гармоничную конструкцию?! Ведь сессии Фреда для Capitol проходили без особой подготовки, в короткое время. Менеджер Фреда Нила – Херб Козн (Herb Cohen) – сетовал, что никто из участников записи, включая инженеров и музыкантов (не говоря уже о нем самом), заранее не знал, какой именно материал привезет в студию Фред: лишь приблизительно. Кажется, он и сам до конца не ведал, как и что будет сыграно. Когда выяснилось, что для альбома не хватает одной песни, – Фред Нил дописал её здесь же в студии. Это была «Everybody's Talkin'», ставшая самой известной его песней...²⁵¹

В издании The Mojo Collection, в котором отмечены наиболее значимые альбомы «всех времен», пластинке «Fred Neil» также отведено место. Авторы отмечают несомненную удачу Ника Венета, который соединил в студии фолксингера с Гринвич Вилледж и молодых музыкантов с Западного Побережья, формировавших в то время так называемый West Coast sound.²⁵² Замечание и любопытное, и верное... Как верно и то, что во время сессии проявился масштаб Нила-лидера и особый, радующий всех, включая инженеров звукозаписи, материал: можно почувствовать, как каждый из музыкантов испытывает наслаждение, когда голос Нила втягивает его в процесс создания новой, еще никем не игранный музыки. Вроде бы каждый творит свое, но, ведомые акустическим ритмом и необыкновенным баритоном Фреда, – все вместе плетут общий узор и от этого, кажется, пребывают в нирване или – поскольку речь о дельфинах – в тёплой и благодатной морской пучине...

Великий альбом отличается от прочих тем, что, отзываясь о нем, хочется обращать внимание на его достоинства, а не выискивать недостатки. И еще – он дает гораздо больше, чем от него ожидают. В этом смысле пластинка «Fred Neil» бьёт в точку и вместе с тем порождает вопросы: как могла родиться музыка такого содержания еще в 1966 году? Как могла остаться почти незамеченной? Как можно было после этого исписать тонны бумаги, выписывая в статьях и книгах достоинства самых разных рок- и фолк-музыкантов, придумывать термины («прогрессивный» и тому подобные), обходя при этом Фреда Нила?!

Между тем после записи альбома фолксингер тотчас скрылся во Флориде. Биографические хроники свидетельствуют о том, что в 1967 году он проявился лишь дважды: в августе играл в Беркли (Berkeley Community Theater), в одном концерте с Дэйвом Ван Ронком и Мими Фариной (Mimi Farina), и в октябре, когда записывал новый альбом в голливудской студии (Studio B) Capitol Records.

Пластинка «Fred Neil», несмотря на скромный коммерческий успех, вызвала энтузиазм у продюсера, и Нила убедили участвовать в еще одной сессии для Capitol. Кроме Джеймса Бонда, Сируса Фэйяра и Чайлда, удалось пригласить двух сильных сессионных гитаристов – Брюса Лэнгхорна и Эрика Глена Хорда (Eric Glen Hord). На этот раз у всех были только акустические гитары. Сам Фред, как всегда, был с двенадцатиструнной и с неподражаемым баритоном, который на этот

раз особенно «высвечивался» звукоинженером, усилившим партии бас-гитариста...

В отличие от альбома «Fred Neil», «Sessions» (ST 2862) не отмечен в справочных изданиях как «великий альбом», но каждый, кто является поклонником Фреда, и без того знает, что **настоящий** Фред Нил запечатлен именно в октябрьских сессиях 1967 года. Там его голос звучит наиболее выразительно, вдохновенно и убедительно, подстрекаемый чуткой и бережной игрой партнеров. Кажется, нет драйва, без которого уже немыслим 1967 год; нет претензий на усложненные формы и концептуализм, уже вошедшие в моду; нет замаха на виртуозную игру музыкантов... нет ничего, что могло бы гарантировать коммерческий успех пластинке и обеспечить популярность самому Фреду. Зато есть то, ради чего музыканты живут на этом свете и остаются в памяти, когда уходят в мир иной, – это самое главное в искусстве – присутствие Духа! Именно о нем и говорит Питер Уолкер (Peter Walker), гитарист-экспериментатор, последователь Джона Фэхея и Сэнди Булла, в свое время записавший впечатляющий альбом на Vanguard.²⁵³ Уолкер был среди тех, кто наблюдал за сессиями Фреда Нила в одну из ночей октября 1967 года.

«Это было (для меня) почти сюрреалистическим действием. Лос-Анджелес окутан густым туманом, который с хайвэй-Голливуд придавал круглому (в форме пластинки) зданию Capitol Records вид с картин Дали. Помню, как я приближался к зданию. Была третья ночь того, что прерывалось только для приема пищи и короткого сна, и по городу ходила молва, что происходит что-то особенное. Подходя к дверям, ведущим в колоссального размера студию первого этажа, я увидел внутри море голов. Место выглядело огромным, казалось, что там собралось несколько сот человек. В помещении было почти темно, исключая пучок света в центре. Фред Нил сидел в кресле без подлокотников с прямой спинкой, с микрофонами перед собой, уткнувшись в свой инструмент, а все стояли и наблюдали в сосредоточенной, абсолютной тишине. Мягкий голос Фреда околдовывал всех присутствующих, также как и, казалось, весь Лос-Анджелес...

...Той ночью мы переживали это чудо вместе и, как видите, всё еще говорим о нём сегодня... Это особенные моменты в жизни музыканта. Воспоминания о них являются наиболее яркими, они отражаются в нашем сознании спустя годы.

Я думаю о Фредди и иногда слушаю его компакт-диски в своей огромной студии, но без его физического присутствия там ощущается пещерно-холодная пустота. Его дух живет и здравствует в его музыке, и он вдохновляет больше записываться».²⁵⁴

Не меньше других ночными сессиями был вдохновлен Ник Венет. Сразу после выхода альбома, в декабре 1967 года, он вынашивал идею новой пластинки Фреда Нила. Венет стремился запечатлеть «живые» выступления Нила, когда тот играл со своими приятелями-музыкантами. В 1968 году он записывал его выступления с Джоном Себастианом в знаменитых клубах Западного Побережья – Angel и Troubadour (Лос-Анджелес) и в Hungry i (Сан-Франциско). Но альбом не получилось. В 1968 году Фред Нил на некоторое время поселился в Вудстоке (N.Y.), неподалеку от ставшего знаменитым Розового Дома (Big Pink), в котором творили музыканты из группы Band. Выступал он редко. В хронологии его творческой жизни, составленной Тони Руизом (Toni Ruiz), отмечены лишь три выступления – в Нью-Йорке и во Флориде. Остались ли записи – неизвестно. Боб Броснан (Bob Brosnan) в интервью вспоминает, что Нила записывали в Bearsville Studios (Вудсток, N.Y.) вместе с Полом Баттерфилдом и Джоном Себастианом, а также с Риком Данко (Rick Danko) и Арти Траумом (Artie Traum). Трио Фреда с последними, по мнению Броснана, было наилучшим из всего, что когда-либо он слышал.²⁵⁵ Вероятно, были и другие выступления Нила, не менее впечатляющие, но о которых не осталось каких-то документальных воспоминаний.

Лишь в 1970 году удалось организовать новую сессию, во время которой записали всего несколько песен Нила. Для издания лонгплея – недостаточно. Чтобы выполнить обязательства перед Capitol, пришлось включать в альбом часть концерта в клубе Elephant (Вудсток). В 1971 году наконец был издан альбом «Other Side Of This Life», оказавшийся последним у музыканта.

Нил не прекратил играть совсем, но публично это делал лишь изредка, а с началом восьмидесятых прекратил вовсе, так что о нем вскоре забыли. Он жил частной жизнью, был трижды женат и имел детей от каждого брака, благо гонорары за песни, в основном за «Everybody's Talkin'», позволяли ему жить безбедно...

Как мы уже отметили в начале главы, интерес к Фреду Нилу пробудила его смерть в июле 2001 года. Тогда-то и вспомнили, какой музыкант жил рядом с нами. Что ж, лучше поздно, чем никогда.

Каждый злословит обо мне –
Я не слышу ни слова из того, что они говорят, –
Только отголоски собственной души.

Люди перестают значить много –
Я уже не различаю их лиц –
Лишь тени их глаз.

Я еду туда, где солнце не перестает светить
Во время ливня.
Еду туда, где погода по моей одежде, –
Чтобы укрыться от северо-восточного ветра,
Плавать на летнем бризе
И скакать по океану, словно камешек.

Все обо мне злословят.
Но я не слышу ни одного их слова –
Лишь отголоски своей души.
Я не позволю тебе отказаться от моей любви,
Нет, я не дам тебе уйти...²⁵⁶

глава девятая

Тим Хардин

*...I wonder quickly –
What is it that I'm part of?*

*...Я вдруг задумываюсь:
что есть Это –
чего частью я являюсь?*

Тим Хардин

В отличие от Фила Окса, этого сингер-сонграйтера политика и общественная жизнь не интересовали вовсе. Тим Хардин был, что называется, «развернут вовнутрь», и единственное, что питало его творчество, – очень личные ощущения происходящего... с ним же самим. При этом Хардин считал, что является лишь передатчиком некоей высшей воли, которой он подвластен и которая реализуется через него. Это не было ни манией величия, ни кокетством, потому что Хардина не заботили ни успех, ни признание, тем более он не мнил себя властителем дум и выразителем чаяний своего поколения. Он вообще не являлся оракулом. Тим Хардин, похоже, не был доволен ничем из того, что написал, никогда не занимался продвижением собственных песен и альбомов, не сочинял на заказ, не искал выгодных туров, не добивался удачных контрактов, не заискивал перед издателями, промоутерами или прессой... Он был всецело погружен в музыку, в свою любовную лирику, с самого начала подпитывая творческое воображение героинем, так что на остальное, включая земные (а не воображаемые) радости жизни, у него попросту не оставалось сил. Также его мало заботило, что скажут, тем более – что подумают о нем окружающие. Возможно, поэтому в немногочисленных интервью Тима Хардина содержатся несуразности

и противоречия: он сам их провоцировал. Неслучайно очерки о сингере начинаются с предупреждения о его склонности к мифотворчеству. В частности, некоторые источники сообщают, будто Тим – прямой потомок известного американского бандита Джона Весли Хардина (John Wesley Hardin)... Зато мифом не являются сочиненные им песни, которые составили сразу несколько незаурядных альбомов. О них мы и поведем речь.

Тим Хардин появился на свет в городе Юджин, штат Орегон, 23 декабря 1941 года. Казалось, ему повезло: он родился в музыкальной семье. Мать играла в своё время в симфоническом оркестре, отец был джазовым музыкантом, и даже бабушка Тима музицировала на фортепиано. Именно в семейном кругу он получил музыкальное образование и воспитал хороший вкус. Тем не менее детские годы Тим Хардин вспоминал как каторгу, от которой сбежал в армию сразу после окончания средней школы в 1959 году. Два года Тим служил на Военно-морском флоте (Marine Corps) и даже был во Вьетнаме, когда конфликт в Юго-Восточной Азии только разрастался. Вернулся он домой в 1961 году законченным наркоманом...²⁵⁷

После службы Хардин поступил в Гарвард, но, проучившись лишь один семестр, отправился в Нью-Йорк, в надежде поступить в Академию драматических искусств (American Academy of Dramatic Arts). Но и драматург, по крайней мере академический, из него не получился. В результате он оказался в Гринвич Вилледж, и в то время, когда там только-только проявлялся поэтический (и всякий иной!) талант Боба Дилана, поклонником и последователем которого тотчас стал Тим Хардин. Сам он вроде бы уже тогда интересовался фолком, блюзом и кантри, боготворил Хэнка Вильямса и неплохо владел гитарой. Особенностью Хардина было то, что он, как и Дэйв Ван Ронк, питал любовь к джазу. Последнее плюс развитый с детства музыкальный вкус не позволили Тиму Хардину долго пребывать в дилановских эпигонах. Он также уберёгся от включенности в политику. Хардин был скорее последователем Фреда Нила, отчужденность которого от общественных процессов делала его фигуру едва заметной. Как и Нил, Хардин избежал участия в ньюпортских фолк-фестивалях...

В 1962-1963 годах он выступал в Гринвич Вилледж, но еще чаще в бостонских фолк-клубах и кофехаузах, уже тогда больше замыкаясь

на самом себе: «Мои песни не являются личными. Они такими кажутся, потому что лишь я их обнаружил, раскрыл: просто в моей голове они вспыхнули, словно озарение...»²⁵⁸

В Бостоне Тим Хардин был замечен продюсером Эриком Джекобсеном (Erik Jacobsen), который добился для фолксингера контракта с Columbia Records. В августе 1964 года были проведены несколько звукозаписывающих сессий, но до выпуска альбома дело не дошло. Материалы самых первых сессий Хардина были изданы только три года спустя, в 1967 году, когда на лейбле ATCO (отделение Atlantic) выпустили пластинку «This Is Tim Hardin» (33-210), так что те, кого интересует раннее творчество фолксингера, могут обратиться к этому альбому... В комментариях Ричарда Голдштейна (Richard Goldstein) к изданию, в частности, сказано:

«Этот альбом – квинтэссенция Хардина, записанная в 1963-64 годах. Тем не менее звук чист и основателен, будто принадлежит настоящему времени. Эти десять треков отображают фолк-роковый спектр от фанк-блюза до тяжелого рока. Это витрина Хардина, потому что мы слышим звучание “чистого” фолка в соединении с Чаком Берри, задолго до того как кто-то надумал освистать Боба Дилана за то же самое...»

Голдштейн имеет в виду то, что Хардин аккомпанировал себе на электрогитаре...²⁵⁹ Уточним, что примечания написаны в 1967 году, когда Тим Хардин уже был известным сингер-сонграйтером, записал два лонгплея, в то время как издавшие альбом «This Is Tim Hardin» просто надеялись подзаработать, поэтому комментарии больше соответствовали духу конца, а не начала шестидесятых... Сам Хардин был в гневе от издания, считая треки демонстрационными и не подлежащими публикации. У него также был повод испытывать недовольство от откровенно конъюнктурного комментария. Тем не менее, благодаря альбому «This Is Tim Hardin», мы можем судить об уровне и потенциале Хардина в 1964 году, а также о его творческих тенденциях, которые прослеживаются едва ли не в каждой песне, а особенно – в его версии «Blues On The Ceilin'» Фреда Нила. Тим Хардин исполняет этот блюз гораздо медленнее Фреда, его аккомпанемент проще, тоска откровеннее, настроение безнадежнее, и уже слышны в его пространной игре на стратокастере психоделические нотки, характерные для рок-музыкантов Западного

Побережья, так называемого West Coast sound. Скоро на этом побережье окажется и сам Тим Хардин...²⁶⁰

Между тем, благодаря предприимчивости его будущих издателей из Verve/Forecast, которые по примеру ATCO издали в 1968 году альбом ранних записей Хардина – «Tim Hardin 4» (FTS-3064), мы можем судить и о его последующих шагах. Хотя упомянутый альбом в дискографиях числится как очередной, а в примечаниях к нему утверждается, что записан он 10 апреля 1968 года, исследователи творчества Тима Хардина сходятся в том, что на пластинке изданы записи, относящиеся к 1964 году. И для таких утверждений есть все основания. Дело даже не в том, что в «Tim Hardin 4» присутствуют сразу три вещи из альбома «This Is Tim Hardin», а в том, как именно они звучат, как исполняются: фолксингер не только не приблизился к собственному стилю, который был выработан уже к 1966 году, но удалился от него. Зажатый в тиски примитивного ритм-энд-блюза, Хардин покорно следует за посредственным бэндом. Тому, кто ценит ритм-энд-блюз, слушать «четвертый» альбом Хардина будет сплошным мучением. Вот почему фолксингер был противником издания и этого альбома, не считая его материал чем-то стоящим...

Таким образом, альбомы «This Is Tim Hardin» и «Tim Hardin 4» из дискографии Хардина надо либо исключить, чему Тим был бы рад, либо относиться к ним с «пониманием», чего бы этот бескомпромиссный музыкант нам не простил... А вообще, Тима Хардина широкая публика узнала лишь в июле 1966 года, после выхода его первого (действительно первого!) альбома – «Tim Hardin I» (FTS-3004). В отличие от нас, у *той* публики не было возможности изучать творчество Хардина ретроспективно...

Первый альбом стал результатом напряженной работы примерно с конца 1965 до августа 1966 года, когда фолксингер переехал в Лос-Анджелес и поселился в доме у своего приятеля Ленни Брюса (Lenny Bruce), известного артиста и прожженного наркомана.²⁶¹ Восемь месяцев, проведенные за роялем в доме Брюса, считаются «золотым периодом» в творчестве Хардина. В это время сингер-сонграйтер был всецело поглощен сочинением песен, большинство из которых составили содержание сразу двух альбомов... Надо ли добавлять, что это были роковые месяцы для здоровья Хардина, который окончательно впал в героиновую зависимость?.. Наверное, только молодость не позволила Тиму уже тогда отправиться вслед за своим

приятелем, скончавшимся у себя в спальне 3 августа 1966 года от передозировки героина в возрасте сорока лет.²⁶²

Впрочем, у Тима в то время появился еще один стимул для творчества: он влюбился в актрису Сюзен Морс (Susan Morss), героиню популярного в то время телесериала «The Young Marrieds». Отныне Сюзен станет главной (и, похоже, единственной!) музой Тима Хардина, а в будущем и его женой и родит ему сына...²⁶³

Но весной 1966 года Хардин записывал треки для своего первого альбома. Он был ведущим гитаристом, пианистом, автором всех текстов и мелодий. Как всегда, он не контролировал процесс звукозаписи, тем более не вмешивался в редактирование, а это позволяло продюсеру делать с треками всё, что заблагорассудится. Эрик Джекобсен пригласил в качестве харпера Джона Себастиана – в то время лидера Lovin' Spoonful, – джазовых вибрафонистов Гэри Бёртона (Gary Burton) и Фила Краусса (Phil Krauss), ударников Бадди Зальцмана (Buddy Saltzman) и Эрла Палмера (Earl Palmer), басистов Уолтера Йоста (Walter Yost) и Боба Башнелла (Bob Bushnell). Все эти музыканты не собирались в группу, а приглашались звукоинженером Вэлом Валентином (Val Valentin) по мере надобности, для работы с треками, на которых были записаны только голос и гитарный аккомпанемент Хардина.

В соответствии с модой того времени, к уже готовому инструменталу были добавлены струнные партии, для чего продюсер задействовал аранжировщика Арти Батлера (Artie Butler). В итоге, когда Хардин услышал готовые треки (а возможно, уже и сам альбом), он пришел в страшный гнев. На его взгляд, лучшие песни были изуродованы некомпетентным вмешательством:

«Я чувствовал себя ребенком. Они добавили струнные и вибрафоны. Моим замыслам не последовали. Все оказалось в руках тех, кто ничего не смыслит в моих идеях».²⁶⁴ А замыслы Тима Хардина были вон какие!

Если бы я чаще прислушивался к тебе,
То уверил бы себя, что всё это – правда.
Знаю: ты лгала, не дрогнув, а я рыдал, –
Но все же я ищу повод, чтобы поверить тебе.

Такая, как ты, омрачает жизнь,
Если нет тебя рядом.
Такая, как ты, заставляет с легкостью
Забыть о самом себе.

Если бы я дал тебе время убедить меня,
Я сумел бы оставить всё в прошлом.
Знаю: ты лгала, не дрогнув, а я рыдал, —
Но все же я ищу повод, чтобы верить...²⁶⁵

В первый альбом Хардина вошла дюжина песен, самая длинная из которых — «How Long» — продолжается меньше трех минут. Сам лонгплей также короткий — чуть больше двадцати семи. Это странно, потому что сразу несколько песен, составившие главное достоинство альбома, содержат любопытные музыкальные идеи, которые напрашиваются, чтобы их развивали. Прежде всего это «While You're On Your Way», «It'll Never Happen Again», «Reason To Believe», «Part Of The Wind», «Misty Roses» и «How Can We Hang On To A Dream». В этих песнях присутствует то, за что мы ценим того или иного музыканта, — собственный стиль.

Именно эти песни привлекли к Тиму Хардину внимание со стороны любителей музыки, специалистов грамзаписи и коллег-музыкантов; и последние нашли возможным заимствовать не только стиль Хардина, но и сами его песни. Неисключено, что им показалось, будто, записанные на пластинку, эти песни недостаточно раскрыты. Они, действительно, заканчиваются вместе с вокалом, завершаются вместе с текстами, между тем как просится их инструментальное продолжение: ведь мелодии, сочиненные Хардином, удивительные, и чем больше вслушиваешься в них, тем сильнее они захватывают, врезаются в память, тем большая нужда в их развитии. Но... треки обрываются на самом интересном. «Reason To Believe», с чудной мелодией, длится меньше двух минут; столько же продолжается «Misty Roses»; и волшебная «How Can We Hang On To A Dream», с извечными душевными вопросами, тоже затихает, едва начавшись...

Что я могу сказать: она оставляет все,
что у нас было...
Что мне делать? Я все еще тебя люблю...

Это все мечты.
Как можем мы хвататься за мечты?
Почему все так происходит?

Что мне делать: она говорит,
что все осталось в прошлом...
Что мне сделать? Я все еще не понимаю,
Для чего она произносит такие слова?..
Как можем мы хвататься за мечты?
Почему все так происходит?

Что я могу сказать: она оставляет все,
что мы имели...
Что мне делать — я все еще тебя люблю...
Это все мечты.
Как можем мы хвататься за мечты?
Почему это все происходит?
Как можем мы хвататься за мечты...²⁶⁶

Перебор в искусстве, чем часто грешат музыканты, хуже, чем недобор. Возможно, Тим Хардин понимал это лучше других и потому не эксплуатировал лишней раз свои идеи, тем более не допускал, чтобы ими злоупотребляли другие (он не любил версии своих песен). К тому же обеспечить инструментальное продолжение (развитие) ниспосланных Хардину тем было непросто. Справиться с его замыслом могла бы только высокопрофессиональная группа, участником которой был бы и сам Тим Хардин, и то если бы музыканты наигрались друг с другом... В данном случае фолксингер был один. Привлеченные музыканты в таинства автора посвящены не были, сыгранности у них возникнуть не могло. Стандартные вещи «Smugglin' Man», «How Long» или «Ain't Gonna Do Without» они еще как-то записали (хотя за ударные в «How Long» надо бы высечь звукорежиссера), но идеи лучших песен Хардина были сугубо нестандартными, и раскрыть их могли только музыканты, связанные с автором творческими узами, и только после десятков совместных репетиций или выступлений...

Что касается наложения струнных партий и вибрафонов, которые так расстроили Хардина, то этим продюсер Джекобсен не только следовал моде, но и пытался скрасить кажущуюся ему бедность

аккомпанемента. Хотел лишь «скрасить», а получилось – «выкрасил». Сразу несколько песен. Да так, как красят заборы... Возможно, если бы первым треком на пластинке шла «Reason To Believe» или «How Can We Hang On To A Dream» – было бы еще ничего, хотя лучше бы ограничиться одной лишь виолончелью; но открывает альбом «Don't Make Promises», превращенная участием струнных в тривиальный эстрадный шлягер. Конечно же, Хардин был далек от этого: и когда сочинял песню, и когда записывал её под собственную гитару... А вот вибрафон в «Part Of The Wind», «Misty Roses» и особенно в «While You're On Your Way», кажется, совсем нелишний...

Как бы то ни было, альбом издали, его приняла публика, и, когда он появился на прилавках, уже шла работа над следующей пластинкой, которая считается лучшей в карьере Хардина, хотя фолксингер недолюбливал и её...

На конверте «Tim Hardin 2» (FTS-3022) изображено обычное окно дома, в котором видны Тим Хардин и его беременная жена: начало 1967 года было для них временем счастливого ожидания, а когда вышел альбом – апрель 1967 года, – их сыну Дэмиону было уже два месяца. Коронная вещь альбома, «If I Were A Carpenter», – возможно, самая известная песня Хардина. На первый план выдвинута акустическая гитара, но вскоре к ней присоединяются орган, мягкий глуховатый бас и бонги, наиболее уместные в этой утонченной ритмической композиции. Песня захватывает простотой: неужели до Хардина никто так не сочинял?! Наверное, поэтому на песню буквально набросились другие исполнители...

Если б плотником я был, а ты –
моей возлюбленной, –
Пошла бы за меня? Родила бы мне ребенка?
А был бы лудильщиком –
ты бы меня тоже любила?
Носила бы кувшины, что я смастерил, и всюду
шла за мною следом?

Пронеси любовь мою сквозь одиночество,
Сохрани любовь мою, чтоб пережить печали.
Я останусь твоим единственным,
Так приди же и вверь мне своё будущее.

Если бы по дереву я мастерил –
ты всё равно бы меня любила?
Ответь мне, милая: «Да, любила бы.
Я покорила бы тебе».
А если б мельником я был и молол
на мельничном колесе –
Ты бы тосковала по своей коробочке цветной
и мягким туфелькам блестящим?²⁶⁷

Еще больше гитара Тима выдвинута в песне «Red Balloon», которая словно продолжает тему «If I Were A Carpenter», но не растворяет, а дополняет её. Через незатейливую «Black Sheep Boy», тоже захватывающую, альбом Хардина выводит нас на «Lady Came From Baltimore», посвященную его жене. Далее следует песня «Baby Close Its Eyes» – и... все! Сторона пластинки заканчивается, хотя прошло немногим больше десяти минут!.. Вновь, как и на первом альбоме, предельная краткость при изложении замысла, и вновь возникает желание упрекнуть Хардина в преждевременном сворачивании музыкальных тем, а его коллег – в неспособности развернуть замыслы фолксингера: не потому ли в издании не указаны имена этих музыкантов?.. Кстати, кто они?

Марк Бренд в очерке о Хардине предполагает, что большинство из них те же, что и на предыдущей пластинке. Возможно, но скорее всего среди них нет Джона Себастиана и Гэри Бёртона. Зато появилась флейта... Продюсировали издание Чарльз Коппельман (Charles Koppelman) и Дон Рубин (Don Rubin). Вся пластинка длится 22 минуты и 38 секунд! Это один из самых коротких лонгплеев... При этом не скажешь, будто он пустой и в нем мало идей. Более того, издание The Mojo Collection включило этот альбом Тима Хардина в список наиболее выдающихся альбомов «всех времен и народов».²⁶⁸

Примечательно, что на оборотной стороне конверта помещен глубокомысленный текст Тима Хардина – плод его переживаний, вызванных рождением сына. Во время выступлений сингер произносил этот текст речитативом, под фортепианный аккомпанемент, а в будущем он войдет в сюиту, посвященную жене и сыну Хардина...

Хотя второй альбом не стал золотым, он подтвердил высокую репутацию Тима Хардина среди любителей музыки, коллег-музыкантов и издателей.²⁶⁹ Неслучайно в сентябре 1967 года на АТСО был издан альбом с его ранним материалом – «This Is Tim Hardin», о котором мы уже говорили.

Между тем музыкант все больше впадал в зависимость от героина. Его состояние всегда оставалось нестабильным, непредсказуемым, и это сказывалось на взаимоотношениях с Сюзен, на музыкальной карьере. Например, невозможно было спланировать его выступление, тем более – организовать сколько-нибудь серьезный тур. Так, в июле 1968 года Тим Хардин должен был участвовать в туре по Великобритании совместно с интересной и перспективной рок-группой Family. После первого же выступления в Royal Albert Hall Хардин серьезно заболел, и его участие в туре было отменено. Кстати, на том единственном концерте после трех песен он удалил со сцены свой бэнд и играл один. Но, судя по прессе, Хардин был великолепен.

По возвращении в США, Тим Хардин сначала отправился на Гавайи – сочинять песни в уединении, затем возвратился в Калифорнию, потом решил пожить в Колорадо... В это время его окончательно покинул менеджер Джекобсен, и участь будущих альбомов Хардина повисла. Все же нашелся некий Стив Пол (Steve Paul), взявший на себя обязанности менеджера странного и беспокойного артиста. Стив добыл деньги на организацию концерта в нью-йоркском Town Hall и даже на оплату привлеченных в поддержку Хардину джазовых музыкантов. Итогом концерта, состоявшегося 10 апреля 1968 года, стал третий альбом – «Live In Concert» (FTS-3049). Продюсером этого издания был Гэри Клейн (Gary Klein).

В альбом, который длится почти пятьдесят минут – дольше, чем две предыдущие пластинки вместе взятые, – вошли все известные песни Хардина. Слушая его, мы можем судить о том, как звучал Тим «вживую», без струнных партий и студийных украшений, и о том, насколько глубже джазовые музыканты способны проникать в замыслы Хардина. Кажется, что барабанщик Дональд МакДональд (Donald MacDonald), клавишник Уоррен Бернхардт (Warren Bernhardt), гитарист Дэниел Хэнкин (Daniel Hankin), басист Едди Гомез (Eddie Gomez) и вибрафонист Майк Мэйниери (Mike Mainieri) сделали всё, чтобы концерт удался... Сам Тим Хардин играл на гитаре и аккомпанировал себе на фортепиано в песне «Lenny's Tune»,

посвященной его покойному другу Ленни Брюсу. Конечно, он был вокалистом во всех песнях, и именно голос Тима Хардина оказался самым уязвимым местом «живого» альбома. Сонграйтер был явно не готов к некоторым вокальным «высотам», на которые замахнулся, отчего происходили срывы, и больше всего их было именно в песне «Lenny's Tune», хотя, с учетом драматической судьбы Ленни Брюса, срывы эти отчасти простительны...

Поклонники Хардина снисходительно относятся к «живому» альбому, хотя и не ставят его в один ряд со вторым, а вот на Verve/Forecast решили, что с них хватит. Сразу после выхода «Live In Concert» руководство лейбла расторгло контракт с музыкантом, что не помешало им издать весной 1969 года сомнительный «Tim Hardin 4». На нём они не нажились, но все же... Сожалел ли о разрыве Тим Хардин? Вряд ли. Он и продюсер в то время уже думали о новом альбоме, для чего и был заключен договор с Columbia...

С 1968 года Тим Хардин с Сюзен и сыном проживали в Вудстоке, штат Нью-Йорк. Город был знаменит тем, что там жили несколько выдающихся музыкантов, включая Боба Дилана и группу the Band. Общался ли с ними Тим – неизвестно. Он всегда держался обособленно, в свои творческие планы, тем более в частную жизнь никого не посвящал – за исключением своих слушателей, поскольку в творчестве он был предельно обнажен... А планы были такими: Хардин должен написать необычное лирическое произведение, в котором бы отражались его чувства к жене и сыну. Музыкальной формой, в которой бы реализовалась идея, была избрана сюита. (Но быть может, так получилось?) ...Тим принялся за работу, но, увы, вдохновение приходило к нему лишь после изрядной дозы героина, в то время как близкие, которым адресовалось музыкальное послание, все больше и больше страдали от присутствия в их жизни обычного наркомана... Как быть?

Выход нашел Гэри Клейн. Он разместил в каждой из комнат в доме Хардина по микрофону и соединил их с магнитофоном, так, чтобы фолксингер мог записывать пришедшие к нему откровения в любое время в любом месте. Сам продюсер поселился неподалеку в гостинице, и, в случае если к его странному партнеру приходило вдохновение и он отзывался звонком, Клейн тотчас бежал в дом, находил Тима Хардина в одной из комнат и принимался записывать... И необычные технологии сработали – треки, достаточные для

производства лонгплея, были записаны!.. К сожалению, в процессе их создания от сингера, предусмотрительно забрав ребенка, сбежала жена, которой и адресовалась сюита, так что дописывал свою интимную лирику Тим Хардин уже в одиночестве...

Альбом «Suite for Susan Moore and Damion – We Are One, One, All In One» (Columbia, CS 9787), после долгой, тщательной доработки в студии, после привлечения в процессе этой доработки сразу нескольких музыкантов, – был издан в июне 1969 года. Это самый необычный из всех альбомов Хардина и, наверное, один из самых необычных вообще. Поэтому и отношение к нему разное. Поклонники Тима считают «Сюиту» его вершиной, сложной и искренней работой, в которой наконец воплотились все замыслы талантливого и беспокойного сингер-сонграйтера. Критики отнеслись (и относятся) к произведению более спокойно, даже настороженно, находя материал претенциозным и надуманным... Каков же альбом в действительности? А такой и есть – противоречивый!

Признаюсь, по мере внимательного, крайне придирчивого и многократного прослушивания «Сюиты», я из критика постепенно превратился в её почитателя. Пленяют замысел и дерзость Тима Хардина и то, как сингер открывает нам свою душу; наконец, захватывает звуковая гармония, которая достигается с помощью гитары или органа. В простом звучании слышатся шаги уходящих шестидесятых, и я узнаю эти шаги, словно они – мои... Не только мегаваттами хард-рока ознаменовался конец шестидесятых (скорее, ими вторгались в жизнь пустые и безнадежные семидесятые!), но и subtilным звучанием одинокого негромкого органа, мягким приглушенным басом, жестким акустическим ритмом, простенькой гармоникой и уставшим голосом исполнителя, в котором слышны меланхолия, разочарование и досада... Вот этого звучания вдоволь в «Сюите» Тима Хардина, и представлено оно искренне и откровенно.

Шестидесятые завершились для Хардина участием в Вудстокском рок-фестивале, на котором он выступил с несколькими песнями, включая «If I Were A Carpenter». Тим вышел на сцену в три часа утра в субботу, и, возможно, поэтому фурора из его выступления не получилось. Это выступление не вошло ни в известный фильм о фестивале, ни в альбом и, кажется, вообще не оставило следа...²⁷⁰

В 1972 году Хардин оставил Вудсток и Америку и переехал в Англию, где лечился от наркозависимости. Между лечением он иногда

выступал и даже записал пластинку... В семидесятые у Тима Хардина вышло несколько альбомов, но их качество было несопоставимо с тем, что сингер делал раньше... В 1976 он вернулся в США и поселился в Сиэтле. На несколько лет затих. Вроде бы завязал с героином. Оказалось, ненадолго: как только Тим Хардин вернулся к концертной деятельности, вновь попытался сочинять и петь – тотчас вернулся и к наркотикам. Он располнел, облысел, потерял голос...

В 1980 году Хардин вновь попытался вылечиться, но, лишенный смертоносной подпитки, не смог сочинить ничего путного. В том году он несколько раз выступил с концертами, в том числе у себя на родине, в Юджине, и это выступление было издано как «Домашний концерт» (The Homcoming Concert). Конверт этого альбома украсила совместная фотография Тима Хардина и его бабушки, играющей на фортепиано: совсем как в детстве!.. В то время он пытался вернуть к себе расположение Сюзен, для чего вновь перебрался в Лос-Анджелес: поближе к ней и сыну... Его отвергли. Тим угрожал покончить с собой, в случае если Сюзен не примет его, так что она была вынуждена в очередной раз бежать из города... Он мучился, страдал от безысходности, не находил себе места и в конце концов убил себя чрезмерной дозой героина... Это случилось 29 декабря 1980 года. Тиму Хардину едва исполнилось тридцать девять.

Я друга потерял... И не пойму почему,
Но никогда уже не будем вместе смерти предаваться.
Зачем после каждого последнего укола
 следовал новый?
Почему, столь многого не получив,
Ты оставляешь жизнь свою матери своей?

А Хани Харлоу, смешная цыганская королева,
Почему она решила, что тебе нужен был морфий?
Зачем после каждого последнего укола
 всегда следовал другой?
Почему, так многого не получив,
Ты оставляешь жизнь свою матери своей?

Я друга потерял... И не понимаю, зачем
Блеск твоих притворных слез?
Знаю, это тяжело слышать...

Знаю, ты работаешь, пока друзья твои слоняются,
заверяя: «Мы же тебе говорили...»

Я понимаю, горько слышать,
Когда люди размышляют о том, чего не знают.

А Хани Харлоу, смешная цыганская королева,
Почему она решила, что тебе нужен был морфий?
И этот притворный блеск ее слез,
Когда твои друзья настаивали: «Мы же тебе говорили...»
Я понимаю, трудно слышать,
Когда люди размышляют о том, чего не знают.

Я друга потерял... И не понимаю почему,
Но мы уже никогда не будем вместе смерти предаваться.
Зачем после каждого последнего укола
следовал новый?
Почему, так многого не вкусив,
Ты оставляешь жизнь свою матери своей?²⁷¹

глава десятая

Тим Бакли

По мере исследования своего внутреннего мира, он учился и рос, путешествуя иногда красивыми, иногда опасными и слегка причудливыми тропами своего сердца и души, и открывал в себе новые измерения, что приводило к созданию новых музыкальных концепций, генерировавших новые виды музыки. Вот почему он прошел пять разных стилистических фаз: фолк, фолк-рок, джаз, авангард, фанк-рок. Он непрерывно расцветал и никогда не переставал двигаться, меняться, расти.

Ли Андервуд.²⁷²

Тим Бакли принадлежит к поколению музыкантов, родившихся после войны и взошедших на фолк-сцену во второй половине шестидесятых. Он был на шесть лет младше Боба Дилана и Тима Хардина, на шестнадцать – Рэмблин Джека Эллиота и на целую вечность – двадцать восемь лет – младше Пита Сигера. Можно сказать, что Бакли принадлежал к четвертому пласту фолксингеров, которым выпала честь завершать славную эпоху Фолк-Возрождения. Громкие имена среди них были, но действительно талантливых оказалось не так уж много. Кроме Бакли – Том Рапп (Tom Rapp), Нил Янг (Neil Young), Лео Коттке (Leo Kottke), Джеймс Тэйлор (James Taylor)... – в Америке; в Британии – Ван Моррисон (Van Morrison), Сэнди Денни (Sandy Denny), Джон Мартин (John Martyn), Ник Дрейк

(Nick Drake)... Не то чтобы заканчивался жанр – просто завершался некий цикл, после чего следовала уже иная эпоха. К тому же поколение, к которому принадлежат упомянутые музыканты, реализовывалось в основном в рок-музыке, да и Тима Бакли причисляют больше к року, чем к фолку, что справедливо. Ещё правильнее считать их музыку синтезом, сплавом всего того, что к середине шестидесятых уже заявило о себе и множилось, благодаря индустрии грамзаписи, развитию телевидения и прочих средств коммуникации. Джаз, рок, блюз, симфонизм, фолк... Последнего, вообще-то, уже оставалось немного.

Непременным условием продвижения музыканта во второй половине шестидесятых было наличие сразу нескольких компонентов: обязательный концептуализм в творчестве, особенно при создании альбомов; высокий профессионализм как самого музыканта, так и звукоинженеров, с ним сотрудничающих; актуальность текстов, сопричастность к проблемам всего человечества, не только Америки или Англии, а также поиск ответов на вопросы своего поколения, при этом тема любви (сексуальная революция!) в этих вопросах – не на последнем месте; наконец, обязательный и неустанный поиск новых музыкальных форм и нового звука... Во всем этом Тим Бакли преуспел, став одним из самых талантливых и смелых новаторов своего поколения.

Он родился 14 февраля 1947 года в Вашингтоне, федеральный округ Колумбия. Первые десять лет Тим жил в городе Амстердам, штат Нью-Йорк, где его отец, Тимоти Чарльз Бакли (Timothy Charles Buckley), выходец из Ирландии, работал на одном из заводов.²⁷³ Бакли-старший был хорошо образован и, возможно, реализовал бы себя в науке или искусстве, но мировая война изменила его судьбу. Тимоти стал парашютистом-десантником, участником жестоких сражений, в том числе на побережье Нормандии, куда его десантировали для подготовки исторической высадки американцев 6 июля 1944 года... Тимоти неоднократно ходил в рукопашную, получил множество ранений, был настоящим героем, и впоследствии вся его жизнь протекала под воздействием пережитого на фронте... Во второй половине пятидесятых семья Бакли переехала в предместье Лос-Анджелеса, в город Белл Гарденс (Bell Gardens), где Тимоти устроился на завод по производству холодильных установок.²⁷⁴ В этом городе и

произошло становление будущего сингер-сонграйтера: здесь у него появились первые гитара и банджо, здесь Тимми услышал рок-н-ролльщиков; узнал и полюбил кантри, блюз, джаз, фолк... В своих поздних интервью Тим Бакли признавался:

«Бел Гарденс – еще один город голубых воротничков, полный оки из “Гроздей Гнева” (Grapes Of Wrath)²⁷⁵ и красношеих южан из Арканзаса, Техаса, Луизианы – прямо из Tobacco Road. Люди покупали эти хрупкие дома-полуфабрикаты по сто долларов наличными... – выращивали коров, свиней, коз и кур прямо во дворе. Тот район, где мы жили, даже называли “Billygoat Acres” (*территория козы Билли* – В.П.)...

...Там все любили музыку кантри, стиль хонки-тонки, Хэнка Вильямса, Джонни Кэша, Джорджа Джонса (George Jones)²⁷⁶ – всех этих парней. И я тоже их любил. Ночью украдкой я убегал из дома, ехал на Eastern-авеню, парковал машину и ходил по улицам, чтобы только поближе посмотреть на неоновые вывески и услышать музыку, льющуюся из баров. Это было великолепно!...»²⁷⁷

В творчестве Тима Бакли всегда будет ощущаться влияние Западного Побережья, где синтез культур и музыкальных жанров проявился раньше, чем в других местах США. Его мать, Элейн Бакли (Elaine Buckley), с которой Тим был доверителем на протяжении всей жизни, рассказывает, что первым музыкальным пристрастием сына были Нэт Кинг Коул (Nat King Cole), Элла Фитцджеральд (Ella Fitzgerald), Майлс Дэвис, Стэн Кентон (Stan Kenton), эстрадный певец Джонни Мэтис (Johnny Mathis) и отчасти Фрэнк Синатра (Frank Sinatra). С двенадцати лет Тимми восторгался популярными в то время Kingston Trio и Limelites и с этого же времени будто бы увлекся фолк-музыкой, находясь под влиянием Пита Сигера: тогда-то ему и подарили банджо...

Сам Тим Бакли признавался, что всерьез начал заниматься пением с двенадцати лет, услышав игру трампетиста из джазового бэнда. Он также утверждал, что на него воздействовали умопомрачительные визги Литтл Ричарда. Тогда Тимми даже пристраивался на велосипеде за рейсовым автобусом и кричал изо всех сил, так, чтобы находившиеся внутри слышали, как он вытягивает высокие, как у Литтл Ричарда, ноты.²⁷⁸ В то же время, услышав Джерри Маллигана, Тимми «опускал» свой голос до низов баритон-

саксофона... В такой амплитуде он якобы и развивал диапазон своего голоса, утверждая, что мог брать пять с половиной октав!..

Элейн Бакли можно доверять, но с оговоркой: в конце пятидесятых упомянутых ею певцов и музыкантов слушали, наверное, в каждой американской семье, так что она вполне могла приписать Тиму собственные пристрастия, а о ночных похождениях сына могла и не знать. Но к воспоминаниям самого Тима Бакли надо относиться скептически. В мифотворчестве он не отставал от старших товарищей по фолк-сцене, но, поскольку откровенничал с авторитетными изданиями, его выдумки сходили за правду и затем перепечатывались, благо никто не проверял их на достоверность. Всех устраивала легенда, хотя очевидно, что пять с половиной октав Тимми не брал, а в лучшие времена вытягивал три с половиной, что тоже немало!

Гораздо правдивее звучат его признания о том, что в Анахайме (Anaheim), куда в 1964 году переехало семейство, Тимми занимался перепродажей старых гитар. Он покупал их в Лос-Анджелесе, затем продавал богатым мамашам и папашам из калифорнийских провинций, а те вручали эти гитары своим чадам, в надежде, что они повторят успех Элвиса Пресли. Известно, что продавцы гитар, так или иначе, сами овладевают игрой на этом инструменте... По воспоминаниям друзей и коллег, Тим играл недурно, быстро схватывал сложные аккорды и мог отыскать новое звучание на стандартных настройках. В то же время виртуозом он не был, возможно, из-за того что еще в ранних классах сломал пару пальцев на левой руке... По воспоминаниям матери, в четырнадцать лет Тимми и два его друга – Денни Гордон (Danny Gordon) и Лорэли Ридер (Lauralie Reader) – образовали трио и играли на школьных танцах. Что это было за трио и какую музыку ребята играли – нетрудно догадаться, учитывая невероятную популярность Kingston Trio.²⁷⁹

В старших классах одной из анахаймских школ (Loara High School) Тим сошелся с такими же, как сам, юнцами, и они создали сразу две группы: акустическую Harlequins Three и электрическую Bohemians – поскольку к концу 1963 года в калифорнийском воздухе уже витали флюиды будущей рок-революции. В состав, кроме Тима, вошли басист Джим Филдер (Jim Fielder),²⁸⁰ барабанщик Ларри Бекет (Larry Beckett) и гитарист Брайан Хертцлер (Brian Hartzler). Сам Тим Бакли был вокалистом, гитаристом и сочинителем большинства мелодий, в то время как тексты песен сочинял Ларри Бекет... Если

верить воспоминаниям Элейн Бакли, мы имеем редкий случай, когда одни и те же юные музыканты создали одновременно акустическую и электрическую группы, в расчете на успех сразу в двух направлениях: фолковом, которое было в расцвете, и роковом, которое неотвратимо приближалось. В 1964 году калифорнийские, точнее – сан-францисские группы повсюду играли рок, и я уверен, что Тим и его друзья не могли пройти мимо них, поскольку связь Сан-Франциско с лос-анджелесским ареалом очень тесная, а молодежь чутко реагировала на всякое новое проявление в обеих столицах штата...²⁸¹

Важно учесть и то, что Тим Бакли мыслил свою карьеру не как соло-музыкант, а как участник группы. «Британское вторжение» доказало юношам из США, насколько рок-группа может быть успешнее и востребованнее музыканта-одиночки. Примечательно, что группу вместе с Тимом создали музыканты, которые в будущем пройдут с ним путь до записи первых альбомов, а дуэт Бекет-Бакли заявит о себе как плодотворный творческий тандем...²⁸²

Летом и осенью 1965 года, а также в начале 1966 года *Bohemians* выступали в клубах и кофехаузах вокруг Лос-Анджелеса, и во время концерта в голливудском клубе *It's Boss* на группу и её вокалиста обратил внимание Джим Блэк (Jim Black), барабанщик из группы Фрэнка Заппы (Frank Zappa) *Mothers Of Invention*. Он был настолько очарован Тимом, что рассказал о нём менеджеру своей группы – Хербу Коэну. Вскоре на очередном концерте Тима Бакли и *Bohemians* был уже сам Коэн и тоже пришел в восторг. В 1965 году он был известен как менеджер Ленни Брюса, но и в среде рок-музыкантов у него авторитет тоже имелся: у Коэна был нюх на все новое.

«Когда Херб Коэн прознал, что у меня совсем нет денег, даже на еду, он просто забрал меня к себе, и я прожил у него шесть месяцев», – с подростковой добродушностью вспоминал Тимми.

Много ли надо юному дарованию? Поест, поспать да поиграть на гитаре с друзьями... Поистине детская беспечность Тима Бакли привела к тому, что его подруга Мэри Гиберт (Mary Guibert) забеременела. Видимо, неожиданно для обоих. Сам еще дитя, Тимми вынужден был жениться, чтобы вскоре стать отцом... А в это время его благодетель искал ходы для продвижения «открытого» им гениального сингера. Конечно, одного! Без беременной жены и без... группы... Пригласив к себе в студию *Sunset Sound* лишь Тима и басиста Джима Филдера, хитрый Коэн записал шесть песен (маловато

для издания лонгплея, но достаточно, чтобы заинтриговать потенциального издателя!) и отправил кассету в Нью-Йорк еще более предприимчивому Джеку Хольцману, шефу Elektra.

В то время на Elektra готовились к очередному прорыву, на этот раз за счет издания рок-музыки – самого перспективного товара на американском рынке звукозаписи. Херб Коэн хорошо знал, что нужно Хольцману и Полу Ротшильду, и не ошибся. Получив кассету с записью, Хольцман был настолько пленён голосом Тима и его песнями, что не стал прослушивать пленку дважды...

Правила этого издателя были таковы: после получения магнитофонной кассеты с записью того или иного неизвестного ему автора Хольцман слушал её как минимум дважды в сутки в течение недели. Если не разочаровывался – подписывал контракт сразу на три альбома... Как показывает каталог лейбла, шеф Электры руководствовался не только музыкальным вкусом, но и конъюнктурой рынка: иначе – не проживешь. В 1966 году он был занят другим лос-анжелесским проектом – группой Doors, а также продвижением белых блюзменов из Paul Butterfield Blues Band. Джек также надеялся издавать (и продавать!) перспективные рок-группы Lovin' Spoonful и Love, и таким образом он всё больше дрейфовал в сторону рока. Чтобы его в то время увлек сингер с акустической гитарой, надо было сильно постараться. Видимо, голос юного Бакли, а ему тогда было всего восемнадцать, действительно кое-что из себя представлял...

Джек Хольцман: «Пробная запись ко мне попала от Херба Коэна. Он и Тим, можно сказать, вертелись друг перед другом, в плане отношений “менеджер – артист”, и диск был записан, думаю, в Sunset Sound. Возможно, у меня где-то всё еще хранится оригинальная запись, вероятно, в моем ангаре. Но чтобы её найти, мне бы понадобилось перебрать сотню коробок. Что ж, в любом случае двенадцатиинчевая пленка досталась мне от Херби Коэна. Однажды я поставил её и был совершенно захвачен. В четырех или пяти вещах звучали только Тим и его гитара, и я был просто без ума. Я позвонил Хербу Коэну, и он сказал: *“Подожди, вот увидишь этого парня: он великолепен!”* Я ответил, что приеду на Западное Побережье через неделю или около того. Приехав, я поговорил с Тимом и Херби и решил заключить с Тимом договор. Это оказалось действительно просто».²⁸³

Очевидно, что после встречи с Тимом Бакли и заключения контракта на издание сразу трех альбомов большие стреляные дяди – Коэн и Хольцман – решили поработать с талантливым и перспективным кудрявым юношей. Во-первых, было решено, что до записи первого альбома – она была запланирована на середину лета 1966 года – Тима надо как следует «обкатать», и лучше всего это сделать в одном из клубов Гринвич Вилледж. Во-вторых, альбом не должен повторять то, через что уже когда-то проходили, то есть он не будет акустическим. Тим должен идти в ногу со временем и даже немного впереди, так что в Нью-Йорке Хольцман найдет ему достойное подкрепление. Еще одним условием было то, что сессии звукозаписи решили проводить в вотчине Херба Коэна, лос-анджелесской студии Sunset Sound, но записывать треки будет доверенное лицо Хольцмана – Пол Ротшильд. Что касается остальных участников Bohemians, то их было решено привлекать по мере надобности: на титуле альбома должно оставаться только одно имя – Тим Бакли. Это будет еще одна звезда Elektra Records. Финансовая сторона вопроса, а она, конечно, оговаривалась во время визита Хольцмана в Лос-Анджелес, мне не известна...

Таким образом, в мае 1966 года Тим Бакли оказался в Нью-Йорке, в Гринвич Вилледж, где его уже ждали скромное жилище и контракт на шестинедельное выступление в кафе Night Owl. Его жена Мэри осталась дома и спустя несколько месяцев родила сына Джеффа (Jeff Buckley), в будущем тоже музыканта.²⁸⁴ Тим в это время уже был с другой девушкой, долгом супруга и будущего отца не тяготился и вскоре официально развелся с Мэри: девятнадцатилетнего сингера больше всего заботила музыкальная карьера...

С первых же дней пребывания в Гринвич Вилледж рядом с Тимом Бакли оказался гитарист Ли Андервуд (Lee Underwood). Он был старше Тима на целых восемь лет, воспитывался на блюзах, владел всеми техническими приемами игры и видами настроек, еще недавно мечтал о первых ролях на фолк-сцене, но не продвинулся дальше небольших клубов. Познакомившись с Тимом, Андервуд сразу же понял, что это его шанс. Показав во время первой же их встречи всё, на что он способен, Ли добился от Бакли приглашения не только на шестинедельный ангажемент в Night Owl, но и на участие в записи будущего альбома...²⁸⁵ Так весной 1966 года к тандему Бекет-Бакли добавился опытный гитарист. Отныне он будет рядом с Тимом на

концертах и в студиях, запишет с ним лучшие альбомы, станет близким другом, будет оплакивать Тима после его смерти и напишет хорошую книгу воспоминаний... Пока же, в апреле-мае 1966 года, они вместе работали в Гринвич Вилледж, сыграваясь и оттачивая песни для будущего альбома.

Дебютная пластинка Тима Бакли, несмотря на кажущуюся сложность, была записана в течение двух дней. Такая скорость обусловлена не спешкой, а сыгранностью музыкантов, принимавших участие в его записи. Кроме Тима и лидер-гитариста Ли Андервуда, в течение полутора месяцев игравших материал в Нью-Йорке, в записи приняли участие старые друзья Тима – басист Джим Филдер и клавишник Ван Дайк Паркс. Они знали досконально песни Тима, а Паркс приехал в студию из Анахайма отдельно и записал свою партию уже на готовые треки. Мог испытывать горечь Ларри Бекет, оттого что за ударную установку посадили не его, а Билла Манди: но ведь тексты семи из двенадцати песен, вошедших в альбом, написаны им, да еще тогда, когда они с Тимом учились в старших классах...

Как и планировалось, треки были записаны в лос-анджелесской студии Sunset Sound Полом Ротшильдом. Работая с уже готовыми треками, Джек Хольцман добавил струнные партии, аранжировщиком которых был Джек Ницше (Jack Nitzsche). Упомянем и инженера звукозаписи Брюса Ботника (Bruce Botnick), который микшировал треки на первом и двух последующих альбомах Тима...

В октябре 1966 года лонгплей «Tim Buckley» (EKS-74004) появился в продаже. С его обложки смотрел худой, немного растерянный и чем-то встревоженный кудрявый юноша, приодетый по случаю фотосъемки. Чтобы молодой человек не выглядел слишком респектабельно, ему позволили снять и набросить на плечо пестрый пиджак. Очевидно, что Тим на этом фото не в своей тарелке. Гораздо ближе к реальности его расплывчатое изображение на оборотной стороне. Там же помещена ремарка, поясняющая, за что именно музыканта издали на Elektra:

«Невероятно художавый девятнадцатилетний Тим Бакли уже стал чем-то вроде квинтэссенции новизны; чувствительность проявляется в каждом нюансе его особенностей. Этот человек – наука тонких контрастов: но всё в гармонии. Его песни исключительно выстроены: спокойная, сложная мозаика мощного электрического звука, они содержат цветовую магию японской акварели. Голос –

решительный, полон мощи и характера, – он может парить, но оставаться нежным и тонким. Все это – Тим Бакли».²⁸⁶

Хоть вы много раз говорили прежде, но вот
Час рожденья близок – а он покидает тебя у порога.
Ты думаешь: он не понимает.
И все, что нужно теперь, – это тепло его рук.

Когда дарил он улыбку, твое любящее сердце танцевало;
Один тихий поцелуй погружал тебя в транс.
И осознаешь ты, что не можешь жить одна.
Но поймешь ты, что будущего никто не знает.
Однажды возникнут вопросы.
Ты летаешь на крыльях случая...

В тот день и смех и слезы умрут
И падут с такой же легкостью, с какой
взмывают в небо морские птицы.
И ты полюбишь, когда любовь к тебе придет.
Когда появится она – слова уж ни к чему.
И ясно тебе: он не понимает;
И чувствуешь, что не нужна тебе его рука.
Однажды умрут вопросы.
На крыльях случая летаешь ты...²⁸⁷

Как был воспринят дебютный альбом Тима Бакли? Что произвело наибольшее впечатление? Не сейчас, спустя более сорока лет со времени его выхода, а осенью 1966 года? По каким-то отрывочным сведениям можно судить, что наибольший восторг вызвал голос Тима. Тогда еще многое казалось новым, и появление молодого певца со столь необычными вокальными данными стало в какой-то мере сенсацией. Также можно утверждать, что пластинку воспринимали не как фолк, а скорее как экспериментальный рок... Но что же можно сказать об альбоме сейчас?

Не только по отношению к коллегам сингер-сонграйтерам, но и по отношению к року «Tim Buckley» получился новаторским. Во всех песнях, за исключением разве что «Understand Your Man», нет привычного стиля, устоявшихся правил, нет закона. Тимми свободен в творчестве, как птица в полете, и лишь его друзья–музыканты знают,

куда он движется, куда летит, поэтому не только вокалом отличен этот альбом, но и инструменталом... Да, пожалуй, сегодня больше впечатляет не то, как спето, а как сыграно. Уже первая вещь «I Can't See You», с её рваным ритмом, показывает, сколь сильная команда сплотилась вокруг Тима: чего только стоит связка Филдер-Манди в этой песне, как, впрочем, и в «Aren't You The Girl», и в «She Is»... А как работают музыканты в «Grief In My Soul»!.. Вслушайтесь: вокал Тима подхватывается инструменталом в «Wings», словно у него и впрямь выросли крылья, и даже ненавистные музыкантам струнные – дань продюсеров моде – этому полету не мешают; также обратим внимание на звуковой фон, сопровождающий Тима в идущей следом «Song Of The Magician» и в открывающей вторую сторону альбома песне «Song Slowly Song», где поистине шекспировский текст обрамлен густыми и мрачными тонами инструментала.

Прекрасные локоны,
Нежные шестнадцать лет –
Ты поцелуй мне, недвижимому, дарила.
Если тебя я не увижу более –
То лучше б мне заснуть навеки,
Чтоб погубить свою безответную любовь.²⁸⁸

Конечно, из «Strange Street Affair Under Blue» не обязательно надо было устраивать плясовую – но это скорее издержки поиска и дерзость юности Тима и, возможно, результат вмешательства продюсеров... Все это уравнивает мелодичная и близкая сердцу «Valentine Melody».

Когда явилась ты ко мне – внутри тебя
пылал огонь,
Была ты грациозна и горда.
Просила, чтоб тебя избавил я от боли,
Которою сама ты стала.

Тюрьму я разметал и укрыл тебя в своей ладони;
В свете голубом Рождества Санта-Клаус был добрым...
Интересно, вырастешь ли ты когда-нибудь
Настолько, чтобы отбросить

Лживые «нет» и «да» и
Полюбить мою покойность...

Или ты будешь только остывать и
хмуриться и потеряешь то, что обрела?
В свете белом Пасхальных дней
будешь ли ты снова жить?

Сегодня монетка в воздухе: орел или решка?
А мы и здесь и там.
Где и когда мы угодили
В паутину жестокости...

Я молю весь мир сразу, чтобы день
принес нам солнце.
В свете алом дня св. Валентина наши
бумажные сердца слепы.²⁸⁹

После записи альбома Тим Бакли, Ли Андервуд, Джим Филдер и временно приглашенный барабанщик Джонни Сайдер (Johnny Sider) некоторое время играли во второстепенных голливудских клубах Galaxy и Bido Lido. Выступления малоизвестных музыкантов в не самых престижных местах не привлекали толпу и, следовательно, не приносили большого заработка, – зато позволяли сыгрываться и обкатывать материал. Важной вехой для Тима и его команды стало выступление перед концертом Джоан Баэз в Santa Monica Civic Auditorium, в присутствии двух тысяч зрителей... А когда наконец вышел альбом «Tim Buckley», Херб Коэн добился для своих подопечных ангажемента в Нью-Йорке. В последней декаде уходящего 1966 года Тим и его группа выступали в клубе Balloon Farm, в Гринвич Вилледж, в одной программе с Mothers Of Invention. Бакли признавался в интервью, что в сравнении с Заппой они выглядели бледно, но в основном из-за того что публика состояла из поклонников неистового Фрэнка, которые вяло реагировали на школьные песни Тима.

Ли Андервуд пишет, что после неудачных выступлений в Balloon Farm Тим Бакли фактически распустил группу, отправив её участников по домам. Сам же приобрел двенадцатиструнную гитару и попытался выступать как соло-музыкант. Он играл в клубе Dom,

вместе с рок-певицей Нико (Nico); в клубе Энди Уорхола (Andy Warhol's club); в Gerde's Folk City и Bitter End. В марте Тим выступал в Stony Brook University, в одной программе с Doors, а также в концерте под эгидой Фольклорного центра Иззи Янга. Наконец, в апреле 1967 года Тим Бакли дал соло-концерт в знаменитом Cafe Au Go Go. Послушать его пришли Одетта, Джуди Коллинз, Пол Саймон, Линда Ронстадт (Linda Ronstadt), прибыл даже битловский менеджер Брайан Эпстайн (Brian Epstein), говорят, по наущению Джорджа Харрисона (George Harrison), попавшего под обаяние Тима...

На концерт также приехала Элейн Бакли. Выступление прошло удачно, а Одетта и вовсе расплакалась. Андервуд приводит воспоминания одного из своих приятелей, некоего Боба Кемпбелла (Bob Campbell):

«Помню, я зашел в Tin Angel, находящийся на противоположной от Au Go Go стороне улицы, и там встретил Одетту. Она только что пришла из Au Go Go и была очень возбуждена, просто рыдала. Когда я присел, она произнесла: *“Ты должен извинить меня, Боб. Я просто ошеломлена”*. Не было понятно – случилось нечто хорошее или плохое, и я спросил: *“Что произошло?”* Словно имя какого-то святого, она только произнесла: *“Тим Бакли”*. Она была слишком потрясена, чтобы говорить об этом».²⁹⁰

Во время полугодового пребывания на Восточном Побережье Тим и Ларри всю сочиняли песни, и именно в этот период они сошлись с Фредом Нилом, у которого только что вышел грандиозный альбом на Capitol с потрясающими песнями «The Dolphins», «I've Got A Secret», «That's The Bag I'm In», «Badi-Da»... Благодаря Хербу Коэну, Тим Бакли знал Фреда и раньше, присматривался, прислушивался к нему, но только теперь услышал целиком и сам альбом Фреда Нила: *«Вот в каком направлении нужно двигаться!..»*²⁹¹

Несколько месяцев Бакли провел в поездках по северо-востоку, выискивая музыкантов, с которыми мог бы играть. Тогда-то он и повстречался с перкуссионистом Картером Си Си Коллинзом (Carter Crawford Christopher Collins), с которым будет сотрудничать многие годы. Тим был полон сил и энергии, писал песни, развивал голос и вернулся в Лос-Анджелес, чтобы записать новый альбом.

Андервуд, который не без тревоги ждал возвращения Тима, вспоминает:

«В начале мая 1967 года появились Тим и Ларри. Тим со своей гитарой. *“У нас есть несколько новых песен, – светился Ларри. – Хочешь послушать?”* Сидя на ступеньках крыльца, Тим сыграл “Pleasant Street”, “Once I Was”, “Carnival Song” и “Morning Glory”... Я был впечатлен и очень тронут, но эта музыка по-настоящему овладела мной только несколько недель спустя, когда я вошел в студию звукозаписи Western: Тим, Картер, басист Джим Филдер и ударник Эдди Хо (Eddie Hoh) играли “I Never Asked To Be Your Mountain”...»²⁹²

Андервуд имеет в виду сессии для альбома «Goodbye And Hello» (EKS-7318), которыми на этот раз руководил музыкант и продюсер Джерри Йестер (Jerry Yester).²⁹³ Сама пластинка вышла в сентябре 1967 года, спустя год после появления первого альбома Тима Бакли, – но дистанция между дебютным и вторым альбомами кажется куда большей: «Goodbye and Hello» словно из другой эпохи! Названный по самой длинной композиции, альбом и его создатель символизируют прощание со старшим поколением, виновным во всех несчастьях современного мира: «Goodbye!» адресовано ему; напротив, приветствие «Hello!» обращено к новому поколению, за которым лучшее будущее. Так во второй половине шестидесятых мнилось талантливый и самонадеянный калифорнийским юношам... Вместе с тем музыкант и сочинитель Тим Бакли предстает в «Goodbye And Hello» уже не юношей, хотя его взрослению сопротивляется озорной портрет на обложке, где наш герой светится обезоруживающей улыбкой да еще с пробкой от пепси-колы в глазу, словно это монокль, которым он разглядывает мелочи жизни...

Второй альбом – вершина творчества тандема Бекет-Бакли. Совместно они сотворили пять песен, самая трудоемкая из которых – «Goodbye and Hello» – длится больше восьми с половиной минут. Кроме неё, Бекет написал слова еще к четырем. Пять остальных песен сочинил Тим Бакли, и их содержание отличается от песен, написанных Ларри, в которых доминируют острые социальные проблемы, такие как война во Вьетнаме с её разлагающим воздействием на души, о чем поется в открывающей альбом «No Man Can Find The War». Идущие следом две песни Тима – «Carnival Song» и «Pleasant Street» – разные по форме и по содержанию. Первая кажется слишком замысловатой. Высокий негромкий и чарующий вокал сопровождает простенький ритм, но за ним слышна атональная полифония, в которой

главенствует Дон Рэнди (Don Randi) – это его клавишник, соединяясь с новыми звуками, к концу песни занимает всё пространство, становясь городским шумом, по-сути – какофонией. Вторая песня – «Pleasant Street» – целостная, понятная, ожидаемая, её ходы традиционны, и оттого она легче ложится на слух, да и «кислотная» тема была особенно близка аудитории, поэтому Тим любил исполнять эту песню на своих концертах. Мощно соединяются инструментал, ведомый органом Йестера, с вокалом Тима Бакли, когда после заключительных слов из куплета – *Hello, Pleasant Street, you know she's back again / You wheel, you steal, you feela, you kneel down... down... down...* – он высоким голосом поёт-кричит припев: *All the stony people!*..

Песню «Hallucinations» отличает работа над звуком. Здесь акустическую гитару дополняют экзотические инструменты – калimba и самая разнообразная перкуссия. На них, кроме Картера Коллинза и ветерана из Kingston Trio Дэйва Гарда (Dave Guard), играл и сам Тим Бакли. Хотя «Hallucinations» не определяющая в альбоме, именно по этой дорожке Тим пойдет дальше в поиске нового звучания... Большое впечатление производит и «I Never Asked To Be Your Mountain», прежде всего акустическим ритмом на двенадцатиструнной гитаре, которую поддерживают перкашн Картера и бас Филдера. На втором плане слышны калimba и что-то еще, а над всем витает отчаянный голос Тима, который, под нарастающий ритм ударных и перкуссии, почти рыдает, умоляя: *...please come home, ...please come home, ...please come home...* (*пожалуйста, вернись домой!..*) Песня адресована Мэри Гиберт, бывшей жене Тима, оставленной им полтора года назад... Она растит его сына, которого Тим еще не видел, и страдает от неразделенной любви. Но Тим не считает себя виновником её несчастий, словно и не присягал ей на верность... Вот только в его отчаянном крике, которым он пытается заглушить накатывающие угрызения совести, слышны признания вины перед матерью его ребенка: Тим Бакли искренний художник, он не умеет лицедействовать... Любопытно, что испытывала Мэри, когда впервые услышала «I Never Asked To Be Your Mountain»? Известно, что в будущем эту песню исполнял и Джефф Бакли... Что испытывал он? Вопросы риторические...

Андервуд называет песню «Once I Was», с гармоникой Генри Дилтца (Henry Diltz), почему-то не указанного в примечаниях, одной из лучших песен Тима Бакли. Ли также утверждает, что эту песню

Тимми написал совместно с Бекетом, хотя в примечаниях ссылка лишь на авторство Бакли. Сам Андервуд участвовал в записи только двух песен – «Phantasmagoria In Two» и «Goodbye and Hello». В первой он играл на электрической гитаре, во второй – на двенадцатиструнной акустической. При записи остальных песен Тим ограничивался собственной гитарой или прибегал к помощи Брайана Хартзлера и Джона Форши. Назовем и остальных участников сессий. Это еще один басист Джимми Бонд (Jimmy Bond), барабанщик Эдди Хо, клавишники Дон Рэнди и Джерри Йестер, сочетавший игру на клавишных с обязанностями главного звукоинженера, так что альбом «Goodbye and Hello» это во многом и его детище...

Как видим на примере с Дилтцем, не все музыканты указаны в примечаниях, и наибольшим недоразумением является то, что не указан Джошуа Рифкин (Joshua Rifkin), который, по утверждению Ли Андервуда, сделал оркестровую аранжировку к «Goodbye And Hello». Хотя большинство, включая Бекета, считают автором аранжировок Йестера, я склонен доверять Андервуду...

Что касается этой композиции, то вначале Бекет написал поэму. Затем Бакли сочинил к ней мелодию, но не перекладывал на ноты, а только наиграл на 12-струнной гитаре, что и было записано на пленку. После этого подключился Андервуд, импровизируя с материалом Тима. Потом басист, перкуссионист и клавишник внесли свой вклад, и, только когда все части сложились в единое целое и у композиции появились очертания, Тим Бакли записал вокальную партию. На последнем этапе к работе приступил аранжировщик. Так появилась самая амбициозная вещь альбома «Goodbye And Hello»...

В 1967 году слух еще не был утомлен рок-операми, рок-сюитами и прочими рок-экспериментами и еще далеко не все разделяли тезис о популярном жанре, что «*это всего-навсего рок-н-ролл*», и поиски музыкантов, в том числе в области синтеза рока и симфонической музыки, поощрялись издателями и пользовались благосклонностью у молодежной аудитории, претендовавшей на интеллектуализм. Сейчас все эти попытки, за редким исключением, выглядят наивными и, в общем-то, бестолковыми, и я бы не сделал исключение для композиции «Goodbye And Hello», где медные и струнные партии, довольно сумбурные, доминируют на протяжении всей вещи, нейтрализуя замысел авторов, заслоняя игру Андервуда и самого Бакли...²⁹⁴ Мне гораздо ближе «Morning Glory», будто нарочно

идушая следом, чтобы служить упрёком претенциозной «Goodbye and Hello»... «Morning Glory» восхищает отсутствием того, что с избытком низвергнуто на нас в «Goodbye and Hello». Здесь налицо зрелость Тима Бакли, его успокоенность, несоперничество с миром звуков, нежелание удивлять и восхищать простаков... Также импонирует отсутствие в нём дерзости – в двадцать лет Тим Бакли стал настоящим мастером, и «Morning Glory», которую я нахожу превосходной, всегда будет тому свидетельством.

Я зажег в окне прозрачную свечу
В надежде, что свет притянет взгляд
Простого бродяги, мимо проходящего.
И я ждал в своей лачуге.

Прежде появления – его я приближенье ощутил;
Пока он подходил, мной овладел страх первородный,
Что хочет он разрушить мое жилище и надсмеяться...
И я ждал в своей лачуге.

«Расскажи мне истории», – окликнул я Хобо.
«Расскажи о холоде», – я улыбнулся Хобо.
«Поведай о былом», – умолял я на коленях.
А он стоял перед моей лачугой.

«Нет, – отвечал Хобо. – Нет больше у меня историй.
Не проси меня сейчас смыть копоть.
Я не могу войти: чересчур высоко подыматься».
И он пошел прочь от моей лачуги.

«Так черт с тобой!» – кричал я Хобо.
«Оставь меня в покое!» – слезно Хобо я просил.
«Чтоб ты окаменел!» – упал я на колени.
А он уходил все дальше и дальше...²⁹⁵

Несмотря на творческую удачу в альбоме «Goodbye And Hello», Тим Бакли и не думал развивать успех. Ему представлялось скучным идти однажды пройденной дорогой, а на то, чтобы отыскать новый путь, требовались время и немалые усилия. Фолк-сцена конца шестидесятых его все еще привлекала, но её главные персонажи были

слишком активно вовлечены в политическую жизнь, которой сторонился Тим. 22 сентября 1967 года, еще до выхода «Goodbye And Hello», Тим Бакли участвовал в одном из сборных концертов в Карнеги Холле. Для него было честью выступить на знаменитой сцене, рядом с Питом Сигером, но он сразу же почувствовал себя не в своей тарелке: контакт с Питом не получился, да и сам жанр показался Тиму «уходящим», а двигаться вслед за Диланом, Джоан Баэз и Филом Оксом он не хотел...²⁹⁶

Между тем его имя ассоциировалось с роком. Тим часто выступал на одной сцене с рок-группами, такими как Canned Heat, Jefferson Airplane, Doors, Moby Grape, Byrds, Country Joe and the Fish... Пресса также причисляла его к рок-музыкантам, в то время как сам он не находил места в их среде, считая жанр слишком узким. А быть оракулом у поколения power-flower (поколение хиппи) ему претило... Ниши более тонкие и искусные были заняты британскими музыкантами вроде Incredible String Band, концерт которых Тим предварял 30 марта 1968 года в лондонском Royal Festival Hall... Так, невольно, занятый поиском новых форм и новых звуков, Бакли неотвратимо приближался к современному джазу. Он все больше прислушивался к опыту Майлса Дэвиса, Билла Эванса, Джимми Джайафра (Jimmy Giuffre), Роланда Кирка (Roland Kirk)... Его вновь увлек Джерри Маллиган, а также Modern Jazz Quartet и их несравненный вибрафонист Милт Джексон (Milt Jackson)...

Всех этих музыкантов Тим знал с юности и вот, пройдя через собственный опыт поиска, вновь вернулся к тем, кто шел в этом поиске впереди него, впереди всех... Из прежнего окружения рядом были всё те же Ли Андервуд и Картер Коллинз. Но теперь к ним присоединились вибрафонист Дэвид Фридман (David Friedman) и басист Джонни Миллер (Johnny “Bongo” Miller). Весной 1968 года этот состав всю репетировал новые вещи Тима, а уже в июне музыканты предприняли попытку записать альбом... Получившийся материал, видимо, оказался сырым, и его надо было «обкатать». В 1968 году такая возможность Тиму Бакли и его группе была обеспечена: в конце июля Тим, при поддержке Коллинза и Фридмана, выступил на Ньюпортском фолк-фестивале, в сентябре – на фестивале в Германии (Гессен), а 7 октября – в лондонском Queen Elizabeth Hall, после чего музыканты отправились в Данию (Копенгаген)... Поскольку Джонни Миллер остался в США, на каждый из концертов в Европе

приглашали кого-нибудь из местных. Так, в Копенгагене Тиму и его группе помогал Нилс Остед Педерсен (Niels Henning Ørsted Pedersen), а в Лондоне – Денни Томпсон (Danny Thompson), в то время участник известной британской фолк-группы Pentangle... По возвращении в США, Тим Бакли выступил в нью-йоркском Fillmore East в совместном концерте с Jeff Beck Group и блюзовым гитаристом Альбертом Кингом (Albert King)... Кроме упомянутых, были и другие, менее значительные выступления, на которых новый состав Тима Бакли оттачивал материал, прежде чем он был записан в лос-анджелесской студии Elektra – Sound Records.²⁹⁷

О, счастье вспыхивает внутри меня,
Когда мелодия все же находит рифму.
Говорит мне: «Я возвращаюсь домой!
О, Боже, домой возвращаюсь!
Я домой к себе возвращаюсь,
Домой...»

О, Боже, эта история так стара:
Что-то вроде «любовь за славу»,
Горстка пяти- и десятицентовых,
Известность...
О, стыд какой:
Что о тебе говорят...
О, знаешь ты – это такой позор...

Осталось мне теперь лишь песни петь,
Надеясь, что пересекутся пути наши
Прежде чем я должен буду дальше отправиться.
О, дальше отправиться,
О, но я снова вернусь.
О, снова вернусь...

О, счастье вспыхивает внутри меня,
Когда мелодия все же находит рифму.
Говорит мне: «Я возвращаюсь домой!
О, Боже, домой возвращаюсь!
Я домой к себе возвращаюсь,
Домой...»

Спи подольше, дорогая.
Пусть утреннее солнце твою согревает постель,
Пока нет меня рядом,
Пока я далеко...²⁹⁸

Сам альбом «Happy Sad» (EKS-74045) появился в марте 1969 года. Он не только не разочаровал поклонников Тима Бакли, но существенно увеличил их количество и, полагаю, качество, потому что, кроме разного рода задач, музыканты решили самую трудную – добились нового звучания и новой гармонии. В какой-то степени это доказывается и тем, что ни одна из пластинок Тима не пользовалась таким спросом. Продюсерами издания были Джерри Йестер и Зэл Яновски (Zal Yanovsky).²⁹⁹ Но на этот раз не продюсеры, а сам Тим Бакли был хозяином положения, и шеф Elektra это приветствовал. Никаких струнных и медных партий, «украшающих» песни, да и песен в традиционном понимании – тоже никаких. Конечно, Йестеру предстояло «раскручивать» и продавать альбом, а для этого требовался удобный формат треков для их последующего размещения в теле- и радиопередачах, для издания синглов и так далее... Но вместо этого Тим и его коллеги представили к записи бесконечные импровизации, к которым активный Йестер ни с какой стороны не мог подступить: они были цельными, законченными и готовыми к изданию. Работа продюсера, таким образом, сводилась к сугубо технической...

Опасность для Тима Бакли заключалась в том, чтобы, ступив на поле, где уже трудились музыканты более опытные, не стать чьим-то эпигоном. Поэтому Тим рисковал, особенно когда решился на запись самой длинной вещи – «Gypsy Woman». В данном случае выручали перкашн и вибrafoны, которые выполняли функции ритм-секции. Им на помощь спешили акустический бас Миллера и электрическая гитара Андервуда, который был «отпущен» Тимом в свободное плавание. «*Play all of your influences, Lee. This is your album*» (Играй все, что тебе нравится, Ли. Это твой альбом!), – будто бы сказал он Андервуду.³⁰⁰ Сам Бакли всю импровизировал голосом, и, возможно, именно это было чем-то особенным... Бакли использовал эту тему во время концертов, чтобы дать волю голосу, и, по мнению Андервуда, в «живом» исполнении «Gypsy Woman» звучала более впечатляюще. Скорее всего, это правда. Тем более что зажигательные

импровизации нуждаются в так называемой «обратной связи», которую невозможно воспроизвести в студии... Мы также знаем, что к концу шестидесятых подобные музыкальные конструкции уже не были в диковинку. Случалось, что и звучали они резвее, а имя им – *funk*: недоступная белым территория, на которой царствовал Джеймс Браун (James Brown)... Так что куда более оригинальными и интересными у Бакли мне представляются такие вещи как «Buzzin' Fly» и «Love From Room 109 At The Islander».

Андервуд считает, что «Buzzin' Fly» рождалась и созревала в нью-йоркском Albert Hotell под воздействием «кислоты». Ему виднее. Но имеющий уши тотчас обнаружит, что в этой композиции незримо присутствует кумир Тима – Фред Нил: влияние его сессий для Capitol трудно скрыть...³⁰¹ Вообще, «кислота» и Нил были субстанциями вполне совместимыми, и неслучайно Джек Хольцман обвинял Фреда в дурном влиянии на молодого коллегу... А я, прислушиваясь к прикантованному вокалу Тимми в «Buzzin' Fly», вспоминаю еще и Джексона Кэри Франка – столь схожи их голоса. Не оставляет равнодушным и немного старомодная игра Андервуда... Нечто новое достигнуто в «Love From Room 109 At The Islander», особенно ближе к концу, когда Миллер «возит» смычком на басу под шум прибора и тихие «всплески» вибратона.³⁰² И когда к этой гармонии безоблачного вечера на морском берегу осторожно подключается вокал Тима – достигается что-то неслыханное... Так к двадцати двум годам Тим Бакли решил еще одну задачу.

Что же делать дальше?

А дальше Тима ждал очередной творческий порыв: в конце 1969 года всего за месяц он записал сразу три альбома – «Lorca» (Elektra, EKS-7404), «Blue Afternoon» (Straight, STS 1060) и большую часть «Starsailor» (Straight, STS 1064).³⁰³ Но если в «Blue Afternoon» вошли песни, сочиненные ранее, то «Lorca» открывал новую страницу в творчестве Тима Бакли, вершиной которого стал альбом «Starsailor», изданный в ноябре 1970 года. Вокруг этой экспериментальной работы много споров и суждений. Одни считают пластинку заумной и перегруженной, но те поклонники Тима Бакли, которые поощряли его поиск, считают «Starsailor» чуть ли не вершиной в его музыкальной карьере... Точно, что все эти эксперименты не имели коммерческого успеха и квалифицировались издателями как провальные, – что мало волновало Тима, не стремившегося попасть в поп-звезды.

С наступлением семидесятых, когда коммерциализация рок-музыки стала почти абсолютной, художникам вроде Тима Бакли было особенно трудно. Продаваться коммерсантам они не могли, следовать за толпой – тоже, а творить в добровольном заточении и гордом одиночестве, когда тебе едва стукнуло четверть века, – наверное, невозможно. У Бакли разбежался бэнд, не стало менеджера, не было контракта с издателями... Зато появилось время на личную жизнь. Он женился, купил небольшой дом. Время от времени собирал друзей-музыкантов, участвовал в небольших турах или раз в год записывал пластинки – «Greetings From L.A.» (1972), «Sefronia» (1973) и «Look At The Fool» (1974). Тим вынашивал план записать двойной «живой» альбом, в котором бы отразились вехи его музыкальной карьеры...³⁰⁴

В конце июня 1975 года он отправился в небольшой тур по Техасу, который завершился субботним концертом в Далласе. На следующий день, 29 июня, Тим вылетел домой, в Санта-Монику. В самолете выпил. На пути из аэропорта – добавил, заехав с друзьями в бар... После – отправился еще к одному приятелю, вновь выпил да еще выпросил у него дозу героина. Приняв её, стал вести себя вызывающе, и приятель, как это было уже не раз, отвез Тима домой, где жена уложила его проспать... Больше Тим Бакли не проснулся. Попытки жены и подоспевших врачей вернуть его к жизни закончились безрезультатно: в 9:42 вечера он умер...

Нелепая смерть музыканта, которому не исполнилось и тридцати, оказалась полной неожиданностью для его родных, друзей, поклонников... Тим Бакли не был законченным наркоманом, как Тим Хардин, но, как многие рок-музыканты, он иногда «баловался» порошком для поддержания тонуса. Доза героина, которую принял Тимми, была небольшой, но в соединении с изрядным количеством алкоголя и нагрузкой на сердце во время авиаперелета она сыграла роль рокового детонатора, и хрупкий организм не выдержал... Единственной, для кого не оказалась неожиданной смерть Тима, была его странная мать. Еще в юности она внушила сыну, что поэты обычно умирают молодыми. Своим фатализмом она пыталась отвлечь сына от опасного, на её взгляд, занятия. Элейн Бакли лучше других знала впечатлительную натуру и утонченную психику Тима и догадывалась, что в жестоком и циничном мире он будет, скорее всего, обречен...

Госпожа Время, прочь лети...
О вчерашнем дне я размышляю...

О, пожалуйста, выслушай, дорогая, мои пустые молитвы,
Явись мне сегодня во сне.
Все, что мне нужно знать сейчас, –
Как вы поживаете: ты и мой ребенок.

О, воин он или мечтатель?
Опора ли он матери своей?
Помогает ли тебе, когда может?
Спрашивает ли обо мне?

Прямо как мальчишка-солдат,
Я где-то вдали сражаюсь на войне,
О которой мир и не знает...
Но не бывает громких побед у меня,
Не собираются толпы вокруг...

Но когда ко мне приходят мысли
О днях былых,
Где любовь обитала, –
Я думаю: все ли мы попробовали?..
О, я бы многое отдал, чтобы его обнять.³⁰⁵

глава одиннадцатая

Дэвид Эклз

*Этот мир – одинокое место обитания.
Мир этот – пространство,
где трудно жизнь коротать,
но мы можем помочь друг другу.
Каждый способен преподнести дар простой –
произнести слова, что укрепляют:
“Стань мне другом!”*

Дэвид Эклз. «Be My Friend»

Отличие этого сингер-сонграйтера от коллег по фолк-сцене столь существенно, что на это следует обратить внимание, прежде чем пойдет речь о его жизни и творчестве. Дэвид Эклз, кажется, единственный из всех героев наших книг о Фолк-Возрождении не играл на гитаре или банджо! Его главным инструментом, если исключить голос, было фортепиано. Но и это не всё, чем выделяется Дэвид. Из всех сингер-сонграйтеров, о которых мы ведем речь на страницах двух томов, Эклз, наверное, самый малоизвестный. Он не грезил завоевать сердца поклонников, не мыслил становиться пророком у своего поколения, не надеялся с помощью песен переустроить мир к лучшему, он вообще не стремился стать сингером... В каком-то смысле он даже не был фолксингером. Дэвид Эклз не выступал в фолк-клубах, не добивался встреч с продюсерами, не искал добропорядочных менеджеров, не участвовал в фолк-фестивалях, не планировал записываться и издаваться. До выхода его первого альбома, в сентябре 1968 года, имя Эклза знали только в узком студийном кругу Elektra: ведь до того он ни разу не выступал со своими песнями перед аудиторией, что выглядит и вовсе парадоксальным... Наконец, еще одно отличие – на момент появления

дебютного альбома Дэвиду Эклзу уже исполнилось тридцать!.. Но и после того как были изданы несколько его альбомов, он не изменил образа жизни. Он не страдал от непризнания и плохой продажи пластинок, не мучился от наркоты или алкоголя, не сходил с ума от всепроникающих поклонников и поклонниц, не впадал в депрессии от нереализованных замыслов и невоплощенных идей... В этом смысле биография Эклза невыгодна для исследователя, так как лишена классической драматургии: он вполне обычный человек и не самый успешный художник. Тем не менее мы посвящаем ему главу, потому что Дэвид Эклз – легко и непринужденно, без кокетства и надрыва (по крайней мере внешнего) – сочинил необыкновенные песни, которые составили один из наиболее выдающихся альбомов своего времени.

Об Эклзе написано немного. Единственный целостный очерк принадлежит перу все того же Марка Бренда, но и в нем о ранних годах жизни музыканта сказано не много. Некоторые подробности о детстве и юности содержатся в некрологах, появившихся вслед за смертью сонграйтера в марте 1999 года. Но настоящее и глубокое исследование жизни и творчества Дэвида Эклза еще ждет своего часа.

Он родился 20 февраля 1937 года в Рок Айленде (Rock Island), штат Иллинойс, в семье потомственных артистов мюзик-холла. Это и предопределило судьбу Дэвида, хотя звездой жанра он так и не стал. А поначалу всё к тому вело... Еще в пятилетнем возрасте Дэвид вместе с сестрой Сэлли (Sally Ackles) составляли трогательный мюзик-холльный дуэт Ackles Twins (близняшки Эклз). На сохранившейся фотографии, относящейся к началу сороковых, можно видеть двух милых артистов, запечатленных во время их выступления: Сэлли одета в ослепительно белый смокинг, на ней белый цилиндр и белые туфли; на Дэвиде – все то же самое, только черное; дети застыли в одинаковой позе, с поджатой левой ногой, будто приготовились отбивать чечётку, – по всему видно, что у них впереди блистательная карьера шоуменов... И действительно, спустя несколько лет, в 1948 году, Дэвид играл одну из главных ролей в четырехсерийном фильме «Rusty The Dog», который снимала Columbia Pictures. Сериал снимали бы и дальше, но подростковый возраст, ломка голоса и прочее – прервали раннюю карьеру артиста...

«Во времена бурной молодости его пять раз сажали в тюрьму за кражу, но в конце концов он решил, что изучение литературы

привнесет больше мастерства в его сочинительство песенной лирики. Он постигал английскую литературу в Университете Эдинбурга, а затем киноискусство в Университете Южной Калифорнии. Эклз уже тогда начал сочинять, и его пленили балет и хоровая музыка. Он также чудовищно покутил тогда, и это закончилось женитьбой и Лас-Вегасом. Союз, однако, не пережил протрезвления...»

Так о ранних годах Эклза написали в марте 1999 года в газете «The Guardian». Но стоит ли доверять некрологам, ведь их пишут либо очень близкие, либо очень далекие...³⁰⁶ Точно известно, что в 1958 году Эклз отправился в Шотландию, в Университет Эдинбурга, изучать английскую литературу, о чем сам он рассказал в одном из редких интервью, относящемся к середине девяностых:

«Я изучал Вест Сэксон, происхождение английского языка. Если вам известно какое-нибудь общество, которое предпочитает слушать Молитву Господню на Вест Сэксон, – то я к их услугам. У меня самые нежные воспоминания о пребывании в Шотландии. Семья моего отца происходит из Эбердина, а семья матери большей частью из Англии. У меня все еще есть дальние братья и сестры где-то под Трингом в Хертфордшире».³⁰⁷

После возвращения в США и учебы на факультете киноискусства в Университете Южной Калифорнии, Дэвид какое-то время подрабатывал частным детективом, охранником на фабрике по производству туалетной бумаги и кем-то еще, но основной его работой было сочинение музыки к балетным партиям в театрализованных постановках для телевидения. Он также сочинял песни. Музыкальное воспитание у него было отменным, а образование неплохим. Нет сведений, чтобы Дэвид был увлечен рок-н-роллом, но за тем, что происходило в музыкальном мире, он следил... Бренд пишет, что в первой половине шестидесятых Эклз мечтал о театральной сцене, надеясь стать режиссером-постановщиком, художником, актером и композитором в одном лице. В любом случае, это весьма далеко от американской фолк-сцены.

Сингер-сонграйтером Дэвид Эклз стал случайно, после того как в августе 1965 года был свидетелем жестоких расовых стычек чернокожей молодежи с полицией в негритянском районе Лос-Анджелеса – Watts. Увиденное настолько потрясло Эклза, что он написал песню «Blue Ribbons».

Ворон улетел.
Одно лето меня переменяло.
Он вырвал ленты из волос моих
и дал мне широкие и чистые глаза,
чтоб пристально смотреть.
Ворон вспорхнул – и изменил меня.
Я слышу песню, что играла его возлюбленная.
В ней звуки мира, который не создали мы.

Я ленты голубые не ношу теперь.
Не укутываю кружевами сердца своего.
Влюбленные теперь не вызывают улыбки у меня.
Я обвиваю свои глаза реками
тех мест, что они откроют еще.
Мир полон таких любящих,
которые любят ненависть и только того любят,
кто им самим подобен...³⁰⁸

Сочинив текст и мелодию, Эклз передал их поп-певице Шер (Cher),³⁰⁹ и, видимо, уже от неё песню услышал один из продюсеров Elektra Дэвид Эндерли (David Anderle). Он же обратил внимание на автора: не тот ли это Эклз, с которым он учился в школе? Оказалось – тот!.. Тогда Эндерли направил «Blue Ribbons» своему шефу Джеку Хольцману, после чего тот распорядился передать ему все песни, которые только есть у Эклза... В каком виде были эти песни – мне неизвестно, поскольку Дэвид Эклз не записывался на пленку. Возможно, Хольцману передали рукописный вариант... Как бы то ни было, познакомившись с текстами, Хольцман решил, что такого уровня сочинитель должен писать не для Шерилин Саркасян или кого-то еще, а для солидного лейбла, каковым является Elektra, а уж он, Хольцман, отыщет достойных исполнителей... В результате шеф Elektra предложил Эклзу контракт, по которому тот обязался за соответствующее вознаграждение поставлять свои песни в распоряжение Джека Хольцмана. Так Эклз стал «штатным» сочинителем песен (staff songwriter) для Elektra... Он не возражал, потому что всегда хотел, чтобы его песни пели известные исполнители. Только бы не он сам!..

Между тем Хольцман, заполучив своеобразного автора, не знал, куда пристроить его песни. Эклз был воспитан на ином музыкальном

материале, чем клиенты Elektra конца шестидесятых. Его тексты были непростыми, театрализованными, часто в форме диалога и требовали от исполнителя сопричастности, что давалось далеко не каждому. За песни Эклза попросту никто не брался, и тогда Хольцман предложил автору петь их самому! Предложение явилось шокирующей новостью для Дэвида Эклза, но деваться было некуда... В 1998 году в интервью Марку Бренду он признавался:

«С самого раннего детства одной из моих амбиций было сочинение песен. У меня, конечно, имелись и другие замыслы, но писать песни было доминирующей целью. А вот чтобы записываться самому, как исполнитель... – никогда в жизни!»³¹⁰

Тот же Бренд сообщает, что первая попытка записать альбом Эклза провалилась. К вокалу и фортепианному аккомпанементу Дэвида попытались привлечь аранжировщика с окрестром, но затея не удалась. Тогда, вместо оркестра, решили подключить рок-музыкантов, составлявших так называемую «домашнюю группу» лейбла – Elektra house band. В неё входили два участника первого состава Iron Butterfly – гитарист Денни Вайс (Danny Weiss) и басист Джерри Пенрод (Jerry Penrod); органист из блюз-роковой группы Electric Flag – Майкл Фонфара (Michael Fonfara), а также гитарист Даглас Хастингс (Douglas Hastings) и перкуссионист Джон Келихор (John Kelliehor).³¹¹

Привлеченным рокерам пришлось решать непростую задачу – они должны аккомпанировать музыканту, которого совсем не знали, а жанр, в котором написаны песни Эклза, выходил далеко за границы того, что они играли в своих группах. Примитивный подыгрыш с участием ритм-секции не устроил бы Хольцмана: в 1968 году курс Elektra был неукоснительным – нетривиальный рок! Успех фаворитов лейбла – Doors, Love, Paul Butterfield Blues Band – не оставлял сомнений в том, что Хольцман прав. Его любимец из сингер-сонграйтеров, Тим Бакли, по сути, был рок-музыкантом. То же предстояло сделать и с песнями Эклза.

Пластинка «David Ackles» (EKS-74022) появилась в сентябре 1968 года. Продюсерами издания стали Дэвид Эндерли и Расс Миллер (Russ Miller), звукоинженерами – Брюс Ботник, отличившийся при записи Тима Бакли, и Брайан Рок Майринг (Brian Ross Myring). Оформление альбома должно было предварять его суть: в полумраке жилой комнаты, меблировку которой можно разглядеть за глубокими трещинами в оконном стекле, угадывается мутный силуэт молодого

человека. На внутреннем развороте – реалистичный фотопортрет Эклза в оконной раме... Что бы это значило – известно, наверное, только дизайнеру Вильяму Харви (William S. Harvey) и, быть может, самому Дэвиду Эклзу, но оформление вполне гармонирует с глубокомысленным содержанием.³¹²

Теперь о самой пластинке.

Открывает альбом грустная, печальная «The Road To Cairo», написанная в форме диалога. Эта песня о скитальце, бродяге, быть может, бывшем заключенном, который, вдоволь намаявшись, решил повидать своих жену и детей, живущих где-то на границе Джорджии и Флориды, в городке Кайро... Он добирается туда на попутках, но чем ближе к семье, которую он когда-то вынужденно оставил, тем глубже сомнения: стоит ли возвращаться? В очередной попутке он откровенничает с водителем, признается в своих несчастьях, просит закурить... В ответ – водитель рассказывает о себе... В результате бродяга просит остановить машину, выходит на обочину и отказывается следовать дальше.

*...Я знаю эту дорожку, она ведет прямо в Кайро...
Двадцать две мили напрямую... Но я не могу дальше следовать
этой дорогой: пусть уж они думают,
будто я мертв...*

Почти во всех песнях Эклз поет и ведет главную партию на фортепиано, так что музыкантам требовалось неукоснительно следовать за ним, по возможности развивая тему. Долгих репетиций и сыгрываний не было, также не предполагались и наложения звуковых дорожек. В отличие от сессий для альбомов Тима Бакли, когда музыканты приходили в студию поочередно и записывали каждый свою партию, песни Эклза записывались «с ходу», сразу всеми участниками, как если бы это был «живой» концерт. Эта практика допускала некоторые шероховатости, но они добавляли альбому естественности... Практически все песни имеют негромкое долгое вступление и мощное окончание. Музыканты будто «въезжают» в замысел автора, на что уходит некоторое время, но затем уже сами мчатся в азарте вперед, захваченные темой и её развитием, поэтому останавливает их уже звукоинженер, что в некоторых случаях вызывает сожаление... Мы даже можем слышать, кто из музыкантов и

в какой песне первым разгадывает замысел Эклза... Вторая песня – «When Love Is Gone» – тоже печальная, начинается с глухого баса и столь же приглушенной соло-гитары. Только потом поет Эклз...

*У меня осталась твоя лента, у тебя – мое кольцо,
хотя мы потеряли то, что когда-то нашли... Пропали
восторг, радость, улыбки... Там, где была музыка, теперь
осталось лишь эхо... О! Мы могли бы оставаться вместе,
просто все время притворяясь... Могли бы продолжать
играть « в любовь», хотя она давно ушла...*

...И вновь подключается орган, но мощного рокового «взрыва», как в предыдущей песне, не последовало. Орган лишь сопровождает спокойный и тихий баритон Эклза и при этом не затмевает собой мягкий бас, приглушенное гитарное соло и едва слышное фортепиано... Редкая для своего времени ненавязчивость!

В песне «Sonny Come Home» некто Сонни, во сне или наяву, возвращается в отчий дом, но ничего из прежнего не застает – только холодные стены, пустые комнаты... Всё чужое, и все чужие.

...Этот дом. Я здесь прежде был,
но никто не отзывается, когда стучу.
Только ветер – и никаких иных звуков...
Мой ключ к замку не подойдет.

Все комнаты пусты?
Камин потух?
Холодные стены, холодные комнаты
пусты, пусты?
Зачем я здесь оказался по пути домой?

Внутри голос зовет меня: «Сонни,
стол накрыт, вода согрета.
Иди домой, иди домой».
Я слышу тебя, я слышу тебя,
но не могу попасть домой...³¹³

«Sonny Come Home» настолько сливается со звучанием предыдущей «When Love Is Gone», что кажется, будто её

продолжает... Орган переходит из одной темы в другую, вместе с басом и гитарным соло... Голос Эклза находится ближе к нам, впереди инструментала, его меланхолия, тоска и безысходность соединяют песни, в результате – настроение доминирует над всем остальным, становится связующим звеном всего альбома... И уже после того как зазвучит «Blue Ribbons», становится ясно, что каждая из песен – своеобразная музыкальная пьеса, а весь альбом – театральная постановка... «What A Happy Day» (Какой счастливый день!), которую Эклз исполняет под собственный аккомпанемент на фортепиано, – тоже кажется частью предыдущей «Blue Ribbons», заканчивающейся едва слышными переливами...

*...Эй, люди! Вы слышите, как поют дети?
Эй, как много любви стоит там, на крыльце истории,
которую вы создаете. Вас интересует, что можно отдать?
Или только что взять можно?
Не слышите, как дети поют? Не слушаете?
Послушайте их пение. Какой счастливый день!
Какое прекрасное утро! Приходи и поиграй со мной.
Это мой сад, и добро пожаловать
в этот счастливый день...*

Песню о счастливом дне Эклз поет тихо, с любовью и грустью, при этом так играет на фортепиано, что возникает сожаление, оттого что короткий трек затухает, прежде чем разовьется чудная тема. ...Не после прослушивания ли этой песни Элтон Джон (Elton John) утвердился в роли и значении фортепиано для своих рок-баллад?³¹⁴ «What A Happy Day» завершает первую сторону альбома, и, если бы не вынужденная пауза, её можно было бы считать началом «Down River» – наиболее грандиозной из всех песен альбома...

Рад видеть тебя снова, Рози.
Знаю, я сильно изменился с тех пор,
но ты выглядишь прекрасно, детка.
Три года – это недолго, Рози.
Я все еще помню песню нашу,
когда была моею ты, крошка.

Время идет. Время идет, я понимаю,
но, я точно знаю: оно тянется там,
вниз по реке, когда ты взаперти.

Эй, почему ты не писала, Рози?
Мне не спалось каждую ночь –
все считал свой срок, детка.
О нет, я не сумасшедший, Рози.
Я знаю, твой отец был против, –
но всего одну только строчку, крошка.

Ну конечно, я помню Бэна.
Откуда? – Вместе бегали в школу.
Ах так?
Что ж, он не дурак...
Он хороший человек, Рози.
Держись за него так крепко, как только сможешь.
Не спрашивай почему, милая.

Да, я рад видеть тебя снова, Рози.
Я? – Мне есть чем заняться.
Что ж, прощай, детка.

Время идет. Время идет, я понимаю,
но, я точно знаю, оно тянется там,
вниз по реке, когда ты взаперти.
Время идет.
Время идет, я понимаю,
но, я точно знаю, оно тянется там, вниз по реке...

Рози. Эй, Рози,
Крошка моя...³¹⁵

Дэвид почти два куплета поет лишь с собственным аккомпанементом, как если бы он разговаривал сам с собой: этого требует и сюжет песни, герой которой обращается ко всё еще любимой им девушке – Рози – без всякой надежды на ответ... Эклзу чуть слышно подыгрывает на басу Джерри Пенрод. Орган включается в середине второго куплета, и, только когда Эклз поет последний куплет: *Times change I know, but it sure goes slow down river when you're*

locked away, – рок-группа наконец вступает во всю мощь, а гитарное соло, беспрецедентное для своего времени, вырывается вперед и пронизывает потрясающую тему, торопясь высказаться, потому что звукорежиссер (в который раз!) жестко сворачивает трек, вместо того чтобы дать волю музыкантам... Жаль! Хорошо бы еще минут пять, или три, или даже одну... Выйти на столь захватывающую тему и запросто её «заглушить» можно, лишь понадеявшись на то, что не подкачает воображение слушателей: рискованный эксперимент...

«Laissez-Faire» – полутораминутная простенькая песенка. *Laissez-Faire* – в дословном переводе с французского означает «позволь делать», но это словосочетание имеет большое социальное и даже политическое значение. Один из отцов политэкономии Адам Смит (Adam Smith) еще в XVIII веке обозначил термином *laissez-faire* свою концепцию свободного предпринимательства, альтернативную государственному развитию экономики. Но Дэвид Эклз по-своему понимает политэкономия:

*...Да уж, я слышал, о чём они говорят... / “Разделить
блага”, – вот что говорят они, но я не верю в это. /
Правительство забирает все деньги и ест их или еще что-то;/
богатые богатеют, а бедные ничего не получают; /
так оставьте мне мои гроши на сигареты, пенни на
вино. / Не позволяй, дружок, им это у нас отнять...*

Одноритмовую тему Эклза рок-музыкантам сыграть было относительно легко. Гораздо труднее выразить в музыке настроения, которые отражены в «Lotus-Man». Здесь тридцатилетний Эклз, по-видимому, высказывает свое отношение к «детям цветов» – хиппи. Вторая половина шестидесятых – их время... *...Мы окружим свой мир цветами, пока другой мир увядает...* – в 1968 году это все еще что-то значило, и еще не всех постигло разочарование, и война в далеком Индокитае еще касалась каждого...

В песках, слушая песню воды,
пока безмолвное солнце растворяет нас, –
возьми меня за руку.

В тишине нас прочь унесет,
и человек-Лотус нам освобождение дарует.

И мы будем коротать часы, разбрасываться днями.
Мы окружим свой мир цветами,
пока другой мир увядает...

...На рассвете, услышав барабанную дробь вдали
и приглушенный залп орудий,
мы исчезнем задолго до начала боя.
Утомительна даже мысль о войне...³¹⁶

Виртуозный бас Пенрода и орган Фонфары – ключевые инструменты в развитии темы, разумеется, кроме голоса Эклза... Его фортепиано и все те же Фонфара с Пенродом формируют основное звучание и в сложной композиции «His Name Is Andrew»; а ближе к концу этой необыкновенной шестиминутной пьесы к вокалу, органу и басу подключаются еще и тяжелые перкашн, которые добавляют трагизма и безысходности этой «психоделической» конструкции...

*«Его зовут Эндрю, он работает на консервном заводе...
У него нет друзей... Он выбирает одинокое существование до
конца жизни... Когда он был мальчиком, он знал все слова всех
гимнов радости и пел по воскресеньям, пел по понедельникам,
пел в апреле, пел в мае... И он слышал, как в них говорилось:
«Бог есть любовь», - и он верил в это... Он жил в мире
чистоты и невинности... Когда Эндрю вырос, он отдалился от
Бога и удивлялся тому, что делал прежде, так как все еще пел
по воскресеньям... А в понедельник в его голове уже
раздавалась тишина... Обратно, в стан благочестия он
устремился сквозь темный лес, к свету... Когда Эндрю
вернулся к любви и свету, он возвысил свой голос и пропел всю
ночь. И священник услышал, что он поет в понедельник, и
остановил его словом... И из темноты Эндрю услышал голос:
«Бог мертв! Бог мертв!»... И он поверил в это...
Меня зовут Эндрю, я работаю на консервном заводе, у
меня нет друга, я выбираю одинокое существование
до конца своих дней...»*

Завершается альбом песней «Be My Friend», хоть грустной, но все же светлой, потому что сквозь безнадегу и безысходность пробивается луч надежды – близкий нам человек, наш друг, который

всё же должен оказаться рядом... Но что, если нет никого, если вокруг только чужие, готовые стать нашими врагами?.. Но и здесь есть утешение, есть надежда, потому что нас примиряет Сам Господь, как примирил Он ветхозаветных Иаакова и Лавана у библейской горы Галаад (Быт. 31)... Эклз аккомпанирует на фортепиано и ведет главную тему, и рядом с ним только простенький электрический орган, который в конце песни взлетает и становится криком... не отчаяния, но надежды и радости!.. Фортепиано и орган так и исчезают вместе, заканчивая песню и весь альбом и еще что-то более важное, потому что расставание с музыкой и текстами не проходит бесследно – самая высокая оценка, которой может удостоиться сингер-сонграйтер, и художник вообще...

Этот мир – одинокое место обитания.
Мир этот – пространство, где трудно жизнь коротать,
но мы можем помочь друг другу.
Каждый способен преподнести дар простой –
произнести слова, что укрепляют:
«Стань мне другом!»

Порой ты просыпаешься, не ощущая ничего,
кроме страха.
Порой удивляешься:
зачем Господь тебя сюда послал? –
И вдруг приходит Слово.
Что это ты слышал?
Зачем кто-то произнес с Галаада:
«Будь другом мне!»?

Жизнь эта, возможно, не принесет тебе много утешения.
Мир этот также может обделить добротой своей –
но кого винить?
Почему не видишь ты? –
Здесь только ты да я.
Так, если позволишь,
я сказать хотел бы: «Будь другом мне!»³¹⁷

Кроме прочего, альбом Дэвида Эклза показывает, какой путь прошли фолксингеры нового поколения за каких-нибудь десять лет: от

простых и бесхитростных песенок с наивными вопросами – до попыток создать серьезные музыкальные конструкции со сложными, требующими осмысления текстами...

В последующие четыре года у Эклза вышли еще три пластинки: в 1970 году – «Subway To The Country» (EKS-74060), записанная при участии двух дюжин музыкантов и включающая грандиозную «Out On The Road»; в 1972 году – записанный в Лондоне альбом «American Gothic» (EKS-75032), который заслужил высокие оценки критиков и некоторыми из них почитается как лучший у Эклза; наконец, в 1973 году, уже на Columbia Records был издан четвертый и последний альбом – «Five & Dime» (KC 32466)...

На этом Дэвид Эклз завершил карьеру сингер-сонграйтера, но от музыкального творчества не отошел. Он писал музыку для телевизионных сериалов, преподавал в Университете Южной Калифорнии, а в 1997 году, в студенческом театре, даже поставил «Трехгрошевую Оперу» Курта Вайля и Бертольта Брехта... Последние двадцать лет Эклз жил с женой и сыном на собственной ферме под Лос-Анджелесом... К сожалению, его здоровье было подорвано сначала автомобильной аварией, случившейся в 1981 году, после чего Дэвид полгода передвигался в инвалидном кресле и надолго был разлучен с фортепиано, а затем раком легких, который в конце концов свел его в могилу 2 марта 1999 года... А всего за пять лет до того, в телефонном интервью Кенни МакДональду (Kenny MacDonald), на вопрос «как протекает ваш день?» Эклз признавался:

«Что ж, утром я обычно иду в тренажерный зал – просто чтобы немного разогнать кровь. Потом пишу песни. Работаю за компьютером. Играю на пианино каждый день. После обеда иногда прогуливаюсь по холмам вокруг своего дома. Я живу на высоте двух тысяч футов, прямо к северу от Лос-Анджелеса. Кстати, месяц или два назад ветер сорвал крышу с моей конюшни... А сейчас вот сижу здесь, за столом своей кухни, беседую с вами, а вокруг – прекрасное солнечное утро. На холмах еще немного снега – красиво! Я ничуть не удручен. У меня замечательная жизнь...»

Заключение

Принято считать, что фолксингер – это музыкант, поющий народные песни или баллады, проще говоря, он – исполнитель, в то время как сингер-сонграйтер – это исполнитель собственных песен. Конечно, дефиниция во многом искусственная, связанная с конкретным местом и временем, но другой не придумали. В конце концов, под этим термином идентифицировала себя целая плеяда музыкантов, и так их принимала публика, пресса, музыкальная критика, издатели и промоутеры, так они вошли в музыкальную историю второй половины XX века...

Вот что пишет о термине *singer-songwriters* автор книги «Американские Трубадуры» Марк Бренд:

«Бадди Холли и Боб Марли (Bob Marley) были сингер-сонграйтерами в буквальном смысле, так как пели свои песни. Но никто не называет их сингер-сонграйтерами: один – рок-н-ролльщик, а другой – музыкант реггей. Но несмотря на расплывчатость термина, справедливо отметить, что в сознании большинства фанатов поп- и рок-музыки в течение последних тридцати пяти лет понятие сингер-сонграйтер ассоциируется с определенным типом артиста.

Первая определяющая черта сингер-сонграйтеров – в лирике, характеризующейся повышенной тягой к поэтичности, доверительности, автобиографичности. В некоторых случаях это ещё и попытки затронуть социальные, личностные и политические темы, которых обычно избегали в поп-музыке...

В музыкальном аспекте эти песни корнями уходят в фолк и кантри, но включают в себя и другие стили, часто с традиционной поп-чувственностью, – таким образом, выходят за пределы жанров кантри или фолка. Акустические и электрические инструменты используются вместе. Делается акцент на мелодию, также в большей степени чувствуется склонность к балладе, чем к песням ускоренного темпа...»³¹⁸

Согласитесь, что формулировки Бренда весьма и весьма уязвимы. Вовсе не потому, что их автор отнесся к ним поверхностно, а из-за того, что сам термин *singer-songwriters* – надуман. Вспомним, что говорил об этом Самюэль Чартерс:

«До выхода второго альбома Дилана (*The Freewheelin' – В.П.*) это были сплошь традиционные песни, а после... После все уже писали собственные песни, хотели звучать, как Боб Дилан... И надо было придумывать новый термин: их уже нельзя было называть “*фолксингерами*”, а их песни “*фолк-музыкой*”. Тогда стали говорить – “*singer-songwriters*”, и это было правильнее, чем “исполнитель фолк-песни”, потому что эти музыканты пели о себе».³¹⁹

Вот это ближе к истине, если она вообще возможна в данном вопросе: вряд ли Хьюди Ледбеттер или Вуди Гатри задумывались о том, сингеры они или сингер-сонграйтеры... Но поскольку мы стараемся придерживаться каких-то правил, поскольку «ввязались» в придуманную не нами игру, то и термин *сингер-сонграйтер*, как и другие термины (например Фолк-Возрождение), нам следует принимать и им пользоваться...

В двух книгах о сингер-сонграйтерах мы посвятили главы наиболее значительным и влиятельным фигурам фолк-движения пятидесятых и шестидесятых годов, с оговоркой, что утверждения о значимости того или иного музыканта сами по себе спорны. Признаюсь, список сингер-сонграйтеров, которым мы намеревались посвятить отдельные главы, был гораздо шире, но, по мере работы над книгой, этот список неумолимо сокращался. В основном из-за планки, заданной такими гигантами как Ледбелли, Вуди Гатри и Пит Сигер, творчество которых мы исследовали в предыдущем томе. Да и встреча с Иззи Янгом и Самюэлем Чартерсом на многое повлияла...

Кроме того, параллельно с написанием глав о сингер-сонграйтерах, я собирал материал (главным образом музыкальный) для написания будущих томов о блюзе, и мне приходилось невольно сопоставлять творчество старых блюзменов (и блюзвигмен!) с сингерами шестидесятых, так что некоторые из моих предполагаемых героев просто оказались не у дел: да что лукавить – их уровень попросту не дотягивал до того, чтобы посвящать им отдельную главу.

Например, я намеревался писать очерк о Томе Раше (Tom Rush), для чего собрал материал об этом фолксингере, несомненно, способном и талантливым. Скажу больше: до того как писать книгу, он мне нравился и стоял в одном ряду с Томом Пэкстоном, Тимом Хардином или Филом Оксом... Но когда я еще и еще раз прислушался к его альбомам – понял, что писать о нем очерк не буду...

Раш, родившийся в 1941 году в Портсмуте, Нью-Хэмпшир, в детстве играл на пианино. Его приход в фолк-музыку лежал через рок-н-ролл, поэтому в руках у него оказалась гитара. Школьный бэнд, первые концерты, песни Элвиса и Литтл Ричарда... Затем услышал по радио черного сингера Джоша Уайта, а с ним – блюзы, в «коммерческом» их исполнении... «Я решил, что хочу быть Джошем Уайтом! Я провел много времени, пытаюсь выучиться его игре, он оказал на меня наибольшее влияние», – признавался Том Раш.

Он поступил в Гарвард, изучать английскую литературу, и тотчас оказался в Club-47, где в 1959 году вовсю сияла Джоан Баэз. Раш вёл музыкальную радиопередачу: ставил песни фолксингеров и пел сам... Много путешествовал, бывал в разных уголках Америки и, следовательно, обладал широким репертуаром. В 1962 году он выпустил свой первый лонгплей – «Live At The Unicorn», записанный в этом бостонском клубе. (В 1986 году этот альбом был переиздан на лейбле Night Light.) Его последующие альбомы – «Got A Mind To Ramble» и «Blues, Songs and Ballads» – записаны при помощи будущего участника Jim Kweskin Jug Band Фрица Ричмонда (Fritz Richmond, 1939-2005) и изданы на лейбле Prestige/Folklore (14003 и 7374). Продюсерами альбомов были Пол Ротшильд и Самюэль Чартерс. Оба эти альбома переизданы в Англии в 1966 году на Transatlantic...

После перехода Ротшильда в Elektra, он «увел» за собой и Раша. В течение 1965-1968 годов на этом лейбле у Тома вышли три альбома – «Tom Rush» (1965, EKS-7288), «Take A Little Walk With Me» (1966, EKS-7308) и «The Circle Game» (1968, EKS-74018), после чего фолксингер взял тайм-аут на два года и в будущем издавался уже на Columbia Records. При этом стиль Тома Раша резко изменился – он стал исполнять музыку кантри, не такую уж плохую для своего времени...

В уже не раз цитируемой книге Ли Андервуда «Blue Melody» приводятся любопытные характеристики Тома Раша, относящиеся к 1967 году. В том году Ли побывал на одном из его концертов:

«... я быстро понял, что Том пел каждую песню в точности, как пел их годами ранее, нота за нотой. Абсолютно ничего не изменилось; пусть он не был плодовитым сочинителем – но он не представил даже и одной новой песни... К моему ужасу, Том оказался всего лишь сладкоголосым картонным фронтменом, очаровывающим своим выступлением, являвшим собой нечто поверхностное, регрессивное, словно неживое изнутри...»³²⁰

Далеко не каждый музыкант, тем более музыкант-сочинитель, способен поддерживать высокий уровень на протяжении всей карьеры, но ведь и этого «высокого уровня» надо однажды достичь. Например, я не в восторге от большинства альбомов Тома Пэкстона, тем более от поздних, но его «Ramblin' Boy» содержит в себе сразу несколько незаурядных песен, повлиявших на других музыкантов как в Америке, так и в Британии...

Кроме главы о Томе Раше, в мои планы входило написание очерка и о **Джуди Коллинз**, одной из самых известных и издаваемых фолк-певиц шестидесятых... Она родилась в 1939 году в Сиэтле, штат Вашингтон. Её отец, Чарльз Коллинз (Charles Collins), ослепший еще в четырехлетнем возрасте, работал на радио. В предисловии к печатному сборнику исполняемых ею песен – «The Judy Collins Songbook», – вышедшему в 1969 году, Джуди подробно пишет об отце, и это очень трогательные строки... Семья сменила несколько штатов, после чего обосновалась в Денвере, штат Колорадо. Музыкальные способности Джуди проявила еще в детстве, обучаясь игре на фортепиано. Её педагогом была Антония Брикко (Antonia Brico), дирижер симфонического оркестра и ученица великого финна Яна Сибелиуса (Jan Sibelius). Она предрекала Джуди большое музыкальное будущее. И действительно, в тринадцать лет Джуди дебютировала на сцене, играя произведения Моцарта... Затем, как и все молодые люди, она подпала под влияние Элвиса и Билла Хейли. Пианино было заброшено, его сменила гитара, а потом Джуди пришла к фолк-музыке... В 1959 году Джуди вышла замуж и вскоре родила сына. Надо было зарабатывать. Она пела в небольших клубах Боулдера и Денвера, в 1960 году получила ангажемент в чикагском Gate of Horn,

затем одно время пела в бостонском клубе Golden Vanity... Ну а что же муж Питер и маленький сын? Искусство требует жертв...

«Кларк был со мною, у моей матери, пока Питер не приехал и не забрал его в Коннектикут, по совету своего адвоката. Развод был уже в процессе, и Нью-Йорк мне казался единственным местом, куда я могла теперь отправиться. Музыка притягивала меня – музыка, которую сочиняли и пели; поэты-сингеры, которые обитали в Вилледж и слушали, как Дилан кричит или поёт в Gerde's, где шум стихал лишь изредка, и большей частью он [Дилан] был тому причиной тоже. Там люди всё еще пили вино и бродили по улице Бликер. Туда сместился фокус городской музыки, преодолев путь от Миннесоты – с Бобом Диланом, от западно-американских индейцев – с Питером ЛаФаржем и Баффи Сент-Мари, от Бруклина – с Джеком Эллиотом... Они все были частью этого манящего мира, города, Вилледж».³²¹

Итак, фолк-певица оказалась в кварталах Гринвич Вилледж, где поначалу участвовала в сборных концертах-хутенанни, а затем выступала и с сольными программами... Высокая, с большими красивыми глазами, поющая под гитару, Джуди имела успех у публики и у коллег и обещала приносить прибыль будущим издателям. Маститый Теодор Бикель пригласил её выступить в Карнеги Холле в качестве своего гостя. Это было почётно! А в октябре 1961 года у нее уже вышел первый альбом – «Maid Of Constant Sorrow» (1961, EKL-209). Он оказался громким, немного агрессивным, выполненным в духе героини фолк-сцены пятидесятых Синтии Гудинг. Быть может, неплохо, но это было взглядом в прошлое, и не уверен, что последующие альбомы – «Golden Apples Of The Sun» (1962, EKL-222), «Judy Collins # 3» (1963, EKS-7243), «Judy Collins In Concert» (1964, EKS-7280) и даже считающийся наиболее удачным «Fifth Album» (EKS-7300) – попытки заглянуть в будущее. Джуди часто выступала в концертных залах, в том числе и в Карнеги Холле, была участницей Ньюпортского фолк-фестиваля... В середине шестидесятых Коллинз отошла от традиционного материала и стала исполнять песни таких авторов как Фред Хеллерман, Леонард Коэн (Leonard Cohen), Том Пэкстон, Фил Окс, Джони Митчелл, Джон Леннон, Пит Сигер, Робин Вильямсон (Robin Williamson)... В 1968 году она записала песню «Who Knows Where The Time Goes?», с которой заняла высокие места в чартах, и по этой песне даже назвала

свой очередной альбом (EKS-74033). Между тем оригинал, в исполнении Сэнди Денни, был в Америке никому не известен...

Кроме упомянутых выше, Джуди Коллинз до конца шестидесятых выпустила еще пять или даже шесть лонгплеев и продолжала записываться в семидесятые – завидная плодовитость!..

В середине шестидесятых Джуди Коллинз записала песенку «Suzanne», канадского поэта и писателя **Леонарда Коэна**. Затем спела еще несколько его песен, имела успех и будто бы убедила Коэна самому выйти на сцену. Так появился еще один сингер-сонграйтер...

Леонард Коэн родился еще в сентябре 1934 года, в Монреале, Канада. Его отец был преуспевающим производителем одежды, но умер, когда Леонарду было всего девять лет, так что его воспитывала мама, кстати, родом из России. Леонард учился игре на фортепиано, кларнете и гитаре и играл в школьном бэнде. В 1956 году он закончил университет, где изучал английскую литературу, и в том же году у него вышла первая книга стихов, которая сразу же прославила автора: Коэн получил за книгу престижную премию, так что его ожидало большое литературное будущее... И действительно, в первой половине шестидесятых у Леонарда Коэна вышли несколько новелл, поэтических сборников и даже два романа, причем эти романы – «The Favorite Game» и «Beautiful Losers» – получили признание во многих странах и стали бестселлерами. В 1967 году о Коэне сняли документальный фильм, так что, когда он решил записать альбом своих песен на Columbia, Леонард Коэн уже был состоявшимся (и состоятельным!) художником, известным далеко за пределами Канады... Тем не менее его слава как поэта и писателя не шла в сравнение со славой Боба Дилана, который свою поэзию пел перед многомиллионной аудиторией... Коэн еще с пятидесятых читал свои стихи на публике и даже ездил с турами – он только не пел... И вот, услышав, как популярная Джуди Коллинз поет его песни, а одну из них – «Suzanne» – даже включила в альбом, он решился на собственный альбом, записать который ему предложил сам Джон Хэммонд...

В тридцать три Леонард Коэн уже был достаточно просвещенным и благоразумным, чтобы не петь тривиальные вещи, еще меньше он был склонен становиться пастырем молодежи.

«Я попал в фолк случайно. Я тогда только закончил свой роман “Beautiful Losers” и ехал в Нэшвилл через Нью-Йорк, где меня и

подкараулила фолк-сцена. Когда-то, в Монреале, я играл танцевальную кантри-музыку в группе Buckskin Boys... А пока писал роман, в Греции, слушал военное американское радио, главным образом кантри и вестерн, потому что эта музыка мне ближе всего. В Нью-Йорке они всё рядили меня в интеллектуалы, но это не мое. Я никогда не думал о себе как о поэте с большой буквы, просто хочу сочинять для людей песни, так как полагаю, что они могут понять то же, что понимаю и я».³²²

Музыкальный стиль Коэна во многом заимствован у французских шансонов и, возможно, унаследован от матери, которая пела ему русские песни. Это был предельно простой, спокойный, мелодичный, сентиментальный стиль, без активного и экспрессивного аккомпанемента. Леонард просто и без напряжения писал – и таким же образом пел свои песни – тем тише и спокойнее, чем громче и яростнее пели вокруг. Во многом благодаря этому, его альбом «Songs Of Leonard Cohen» (CL 2733), вышедший в самом конце 1967 года, имел большую популярность и коммерческий успех: было продано более ста тысяч копий, что для данного жанра является успехом невиданным... Последующие два альбома – «Songs From A Room» (CS 9767) и «Songs Of Love And Hate» (C 30103) – были такими же чудными, как и дебютный, но у всех у них одна беда: эти альбомы одинаковы, лишены развития, так что не всегда можно определить, какой из них первый, а какой третий... Все это – результат не интуитивного творчества, не плод чувственного наития, чем, вообще, сильно искусство, а итог рассудительного, зрелого и вдумчивого подхода к ремеслу. С таким отношением лучше писать прозу, чем поэзию... Тем не менее Леонард Коэн продолжает петь и продал более десяти миллионов своих пластинок!

В настоящем томе есть главы о Тиме Хардине и Тиме Бакли. Но был еще и **Тим Роуз**. Я пишу «был», потому что и этот Тим ушел от нас в иной мир вслед за своими тезками. Роуз умер 24 сентября 2002 года, в Англии, где проживал последние годы... Тим Роуз больше известен не как сингер-сонграйтер, а как обладатель мощного вокала и автор блистательных аранжировок сразу нескольких песен, ставших, благодаря Роузу, всемирно известными хитами...

Тим Роуз родился в сентябре 1940 года в Вашингтоне, округ Колумбия. Его бабушка озвучивала на фортепиано сеансы немого

кино, и также пианисткой была его тётя, которая привила Тиму любовь к музыке. Далее Тима воспитывала улица и подросевшая эра рок-н-ролла. Он взялся за банджо и гитару, играл в нескольких школьных бэндах и даже получил школьную награду как лучший музыкант. По окончании школы Тима определили в... духовную семинарию, но он проучился там всего несколько месяцев: был изгнан за курение. Тогда Тим поступил в университет, но и там обучался недолго. После этого Роуз решил связать свою судьбу с военной авиацией и пошел учиться на штурмана. Но рок-н-ролл прочно укрепился в его душе и сердце, поэтому Тим организовал группу из военных летчиков. Что они играли? Скорее всего рок-н-ролл или нечто похожее на Kingston Trio... В 1962 году Тим Роуз оказался в Нью-Йорке, где вскоре стал участником группы Journeymen, куда, кроме него, входили Джон Филлипс (John Phillips) и Скот МакКензи (Scott McKenzie). Но и в этой группе Тим долго не задержался...

В Вашингтонском университете, где Тим некоторое время обучался, он встретился с пышнотелой Эллен Найоми Коэн (Ellen Naomi Cohen), в будущем известной как «Мама» Кэсс Эллиот. Какое-то время они играли вдвоем, а затем к ним присоединился Джеймс Хендрикс (James Hendricks). Впрочем, кто к кому присоединился – точно не известно... Точно лишь, что было образовано трио – Big Three. Они поначалу выступали в Чикаго, затем перебрались в Нью-Йорк, играли в клубах Гринвич Вилледж... Эта группа, состоящая из трех молодых музыкантов, оставила нам краткую, почти мгновенную историю поиска стилей и направлений: здесь и модный в свое время коммерческий фолк в духе Peter, Paul And Mary; и неплохое, для белых музыкантов, исполнение блюза – «Wild Woman»; и явно регрессивное влияние Kingston Trio; и не по годам зрелое исполнение антивоенной песни Фреда Хеллермана «Come Away, Melinda», как бы в противовес безликой и поверхностной версии Джуди Коллинз... Тон задавала Кэсс, показавшая свой вокальный универсализм, но и Тим Роуз отличился: его вариант «Banjo Song» в будущем был преобразован в небезызвестный хит «Venus» голландской поп-группы Shocking Blue... В 1963 и 1964 годах у трио вышло два альбома – «The Big Three» (FM 307) и «Live At The Recording Studio» (FM 311), после чего группа распалась из-за возникших разногласий: творческих и личных... Кэсс Эллиот вместе с Джеймсом Хендриксом перешли в группу Mugwumps, участниками которой также стали Денни Догерти (Denny Docherty) и

уже знакомый нам Зэл Яновски. Спустя некоторое время благополучно развалилась и эта группа, а «Мама» Кэсс и Денни Догерти, вместе с Джоном Филлипсом и его миловидной женой Мишель, создали Mamas & Papas...

А Тим Роуз всё это время выступал в одном из клубов Гринвич Вилледж в составе никому не известной группы Feldmans. Записывать их никто не решался: мощный, грубоватый голос Тима почему-то отталкивал издателей. И только во второй половине 1966 года (пришло время рока!) Тим привлек внимание продюсера из Columbia, и тот предложил ему записать некоторые вещи, но не в составе группы, а как соло исполнитель. Роуз согласился. В результате в 1966 году вышли несколько синглов с его аранжировками, а второй сингл, с «Hey Joe» и «The Lonely Blue King», был замечен и подхвачен рок-средой, включая Джими Хендрикса (Jimi Hendrix), который записал «Hey Joe» в аранжировке Тима. И только после того как в начале 1967 года был издан сингл с песней «Morning Dew», на Columbia решили, что надо немедленно издавать альбом Тима Роуза... Так, в 1967 году наконец вышел лонгплей «Tim Rose» (CS 9577).

Этот альбом не был результатом сессий, поскольку семь из одиннадцати треков уже были изданы на синглах, так что речь идет о сборнике уже изданных или готовящихся к изданию вещей. Отметим и музыкантов, которые аккомпанировали Тиму в том или ином треке. Это гитаристы – Джей Берлайнер (Jay Berliner) и Хью МакКракен (Hugh McCracken); басисты – Чак Рэйни (Chuck Rainey), Эрик Вайсберг (Eric Weissberg) и Феликс Паппаларди; клавишники – Петти Баун (Patti Bown), Арти Батлер и Эрни Хэйес (Ernie Hayes); пианисты – Джой Скотт (Joey Scott) и Чарльз Смоллс (Charles Smalls); перкуссионисты – Джим Фисхоф (Jim Fischhoff) и Боб Джонс (Bob Jones); барабанщики – Ричард Килгор (Richard Kilgore) и Бернард Пурди (Bernard Purdie). Продюсер альбома – Дэвид Рубинсон (David Robinson). Он же написал комментарий к изданию, в котором, в частности, говорится:

«Своими корнями Тим-певец уходит к Чарльзу Пэттону и Элмору Джеймсу (Elmore James), Хэнку Вильямсу и Рэю Чарльзу (Ray Charles). В разные времена он учился на священнослужителя, стал штурманом Стратегического Управления ВВС, играл на гитаре в группе Journeymen и был одним из исторического, но коммерчески неуспешного Big Three с Кэсс Эллиот. Сегодня невозможно

представить Тима играющим в группе или аккомпанирующим кому-либо – столь многое он собой являет и так красиво, в грубоватой манере, по-мужски упрямо считает, что все прочие отныне должны аккомпанировать ему, – а ему самому никогда не быть на вторых ролях».

На первые роли Тим так и не вышел. Зато те, которые оказались на «первых ролях», с успехом исполняли его аранжировки. Так, Тимину версию «Morning Dew» записали больше шестидесяти (!) рок-групп и музыкантов, в том числе Grateful Dead, Jeff Beck Group, британский фолксингер Ральф МакТелл (Ralph McTell) и хард-роковая группа из Шотландии Nazareth.³²³

...Насчет авторства «Morning Dew» есть разночтения, поэтому Роузу всегда задавали вопросы на эту тему. Спрашивал об этом Тима и корреспондент «The Independent» Спенсер Лей (Spencer Leigh). Роуз ответил, что «Morning Dew» – это старинная песня, находившаяся в общественном владении (public domain). «Когда я её записал, то указал: *“Аранжирована и адаптирована Тимом Роузом”*. Я украсил мелодию и добавил басовую тему. Нам позвонил издатель и сообщил, что, независимо от меня, Бонни Добсон также записала песню, – и мы сошлись на соавторстве».

При всем уважении к Тиму Роузу и любви к его бессмертной аранжировке, надо признать, что авторство «Morning Dew», полное и безоговорочное, принадлежит только одной Бонни Добсон. Она же первой и записала эту песню в феврале 1962 года, выступая в Gerde's Folk City. В комментариях к альбому «Bonnie Dobson At Folk City» (Prestige/International, 13057) фолк-певица черным по белому написала: *«Эту песню, о мире и любви, сочинила я сама»*. И у нас нет оснований этому не верить. Всего Бонни в этом альбоме представила десять песен и четко указала источники: например, «Once My True Love», которой открывается альбом, – из репертуара Ширли Коллинз. А в комментарии к песне «The Holly Bears A Berry» Добсон пишет: *«Я разучила эту красивую рождественскую песенку в библиотеке моего любимого тайного источника – Кенни Голдштейна»*. Далее следует дополнительная ссылка о происхождении песни: в библиотеке Бонни прослушивала запись Розали Соррелс (Rosalie Sorrels), которая, в свою очередь, заимствовала её у Джона Гринвэя (John Greenway), привезшего песню из Австралии... При такой щепетильности, сомневаться в добропорядочности Бонни Добсон, делавшей первые

шаги на фолк-сцене, не приходится... Кстати, Фред Нил и Винс Мартин, приступая к аранжировке «Morning Dew» для своего альбома «Tear Down The Walls», не сомневались в авторстве: под названием песни у них написано: «Dobson». Впрочем, когда в 1964 году они записывали «Morning Dew», версии Роуза еще не существовало...

Возьми меня с собой гулять по росе
ранним утром, любимый,
Возьми меня с собой гулять в лучах солнца
по утру, любимый...
Нет, сегодня тебе не ходить по росе,
Нет, сегодня ты не сможешь бродить в лучах солнца.

Господи, я слышала стон человека,
Я слышала, как стонал человек, Боже!
Тебе послышалось, никто не стонал,
Никто не стонал, ничего ты не слышала.

Мне почудилось, мой ребенок так горько плакал,
Да, я слышу, как кричит мое дитя...
Ты никогда больше не услышишь плач своего ребенка.
Ты никогда не услышишь больше свое дитя.

Куда же пропали все люди?
Кто скажет мне – куда пропали все люди?..
Не горюй о них, не думай более о людях.
Поздно уже горевать о человечестве.³²⁴

А вот автора аранжировки антивоенной песни Фреда Хеллермана «Come Away, Melinda», которую записала в 1969 году некогда популярная в СССР хард-роковая группа Uriah Heep, выяснять долго не надо: это Тим Роуз... Вообще, Тима больше знали и ценили в Англии, где он любил бывать, выступать и записываться и в конце концов стал жить... В 1969 году у него вышел еще один альбом – «Through Rose Colored Glasses» (CS 9772), включивший несколько авторских песен, но этот альбом успеха не имел... Ходили слухи, будто Тима Роуза всерьез рассматривали на место Брайана Джонса (Brian Jones) в Rolling Stones. В одном из интервью Тим так ответил на вопрос о своем возможном участии в этой группе:

«Я достаточно хорошо играл на ритм-гитаре, так что вполне подходил для стоунз. Но я думал, что у меня и так все в порядке. В то время меня часто “крутили” по радио, я жил в шикарном отеле в Лондоне»...

Наивный Тим! Роллингам для ритма хватало и Кита Ричардса (Keith Richards): им нужен был лидер-гитарист, чтобы хоть кто-то мог в этой группе играть... Да и сам Тим был прежде всего вокалистом, и таким, что рядом никого не было бы слышно. Стал бы рисковать Мик Джеггер – ведь если он слушал альбом Роуза, то читал и комментарий к нему: *«...столь многое он собой являет и так красиво, в грубоватой манере, по-мужски упрямо считает, что все прочие отныне должны аккомпанировать ему, – а ему самому никогда не быть на вторых ролях...»*?! А вот еще одно высказывание Тима:

«Я очень сожалею, что не поехал в Вудсток. В те выходные я был основным номером в нью-йоркском клубе, и каждый, входя в клуб, рассказывал, каким грандиозным оказался фестиваль. В соответствии с какой-то магической формулой, я упускал все главные возможности в своей жизни».

Действительно, с его голосом, неистовством, мощью и напором, он бы оказался весьма кстати на рок-фестивале, тем более что его там ждали. И скорее всего именно Тим Роуз стал бы одним из героев Вудстока, а не занявший его нишу Джо Кокер (Joe Cocker)... Но об этом мы можем лишь сожалеть вместе с Тимом, который никогда не отличался последовательностью и не обладал теми качествами, которые могли бы вывести его на первые роли... Имевший все, для того чтобы стать суперзвездой, он действительно упустил все главные возможности в своей жизни. Толкаться локтями не умел, к соперничеству не стремился, дорогу никому не переходил... Вы, конечно, заметили, что мы уже давно ведем речь не о фолке и даже не о фолк-роке, а об одном только роке... А на рок-сцене к началу семидесятых уже было не протолкнуться.

Джони Митчелл (Roberta Joan Anderson), одна из наиболее известных и плодовитых сингер-сонграйтеров конца шестидесятых и семидесятых. Она родилась 7 ноября 1943 года в Канаде, в Форт Маклеод (Fort Macleod), в семье бывшего офицера Канадских Королевских ВВС и учительницы. С семилетнего возраста училась игре на фортепиано, уже тогда больше склоняясь сочинять

собственные мелодии, чем выучивать ноты. Болезнь polio, которой заболела Джони в девять лет, приковала её к постели почти на год и, по её собственным признаниям, отразилась на психике, мировосприятии, а затем и на творчестве... С переездом семьи в Сэскэтуна (Saskatoon) Джони стала проявляться и как художник, а школьный учитель увидел в её рисунках нереализованную поэзию и предложил девочке описывать то, что она рисовала... Свой дебютный альбом Джони посвятит именно этому учителю – Артуру Крацману (Arthur Kratzman)... С начала шестидесятых она регулярно слушала музыкальные радиопередачи, которые транслировали мощные радиостанции с южных штатов США: кантри, блюграсс, джаз, рокабилли, наконец, рок-н-ролл. В это же время Джони начала впитывать и фолк-музыку: Ледбелли, Вуди Гатри, Пита Сигера, а также представителей нового поколения – Джоан Баэз и Боба Дилана. Она настолько была заражена новой музыкой, что приобрела укулеле, стоимостью в 36 долларов... После окончания средней школы Джони поступила в колледж искусств в Калгари (Alberta College), но проучилась только год: она уже поняла, что хочет лишь петь и сочинять. Летом 1964 года Джони отправилась на фолк-фестиваль в Торонто (Mariposa Folk Festival), чтобы воочию услышать свою землячку – Баффи Сент-Мари. По дороге на фестиваль, прямо в поезде, Джони будто бы сочинила свою первую песню – «Day By Day», окончательно решив, что будет фолксингером. После фестиваля Джони осталась в Торонто с одним только укулеле...

Но большой и чужой город оказался малоприветливым. Репертуар Джони, состоявший в основном из песен, которые пели Джоан Баэз и Джуди Коллинз, лишал её самобытности, а голоса, как у той же Баффи Сент-Мари, у Джони не было, так что устроиться на работу в каком-нибудь фолк-клубе ей не удалось. К тому же вскоре выяснилось, что она беременна. Чтобы прокормиться, Джони работала в универсаме... В феврале 1965 года у неё родилась дочь, и примерно в то же время ей повстречался некий фолксингер – Чак Митчелл (Chuck Mitchell), который предложил Джони руку и сердце, обещая взять на себя заботу о ребенке... Что случилось потом – неизвестно, но вскоре после женитьбы Джони отдала дочь в детский приют...³²⁵ Летом 1965 года она и Чак отправились покорять Америку. Местом для старта избрали Детройт, и вскоре на городских афишах можно было лицезреть дуэт Joan & Chuck Mitchell, представленный как

Detroit's Favorite Folksingers, и, кстати, фавориты выглядели на этих афишах вполне счастливо... Тем не менее дуэт распался в конце 1966 года вместе с распадом брака. После этого Джони отправилась искать счастья в Нью-Йорк...

На дворе стоял 1967 год! Фолк-Возрождение заканчивалось. Все новое было связано с рок-музыкой. Нужды в фолксингерах не было, следовательно, получить ангажемент хоть в каком-то клубе было трудно. Не легче было привлечь и внимание продюсеров. Особенного голоса у Джони не было, игрой на гитаре она едва овладела, следовательно, песни, которые она сочиняла, подать как следует не могла. А сингер, исполнявший чужие песни, не интересовал публику, тем более издателей. Джони еще повезло, что ей организовали тур по Восточному Побережью. И во время одного из концертов её песню – «The Urge For Going» – услышал Том Раш. Будто бы он предложил эту песню Джуди Коллинз, но та почему-то не заинтересовалась. Тогда Том записал её сам, а уже от него песню услышал известный кантри-певец Джордж Гамильтон IV (George Hamilton IV) и также записал её. Неожиданно «The Urge For Going» заняла высокое место в чартах музыки кантри... Пошли слухи о странной светловолосой девушке с севера, которая пишет хорошие песни, хотя сама поёт неважно. К ней начали обращаться с просьбами сочинить песню. Сначала малоизвестные сингеры, а затем и именитые, включая её кумиров – Дэйва Ван Ронка, Баффи Сент-Мари и, конечно, Джуди Коллинз... Дэйв уже выступал с рок-группой и так был покорен «Both Sides Now», что записал эту песню, но еще раньше её записала Джуди Коллинз, заняв какое-то высокое место в чартах...

Только в марте 1968 года, на Reprise Records, у Джони Митчелл вышел лонгплей с её собственными песнями – «Joni Mitchell» (RS 6293). В издании ей помог Дэвид Кросби, к тому времени уже известный рок-музыкант. Кросби увез Джони на Западное Побережье, в Лос-Анджелес, помог устроиться и ввел в местную музыкальную среду. Он же выступил продюсером её дебютного альбома, нашел подходящий лейбл, договорился о контракте. Художественным оформлением пластинки занималась сама Джони, и её невинные фантазмагии, с павлинами и цветами, пришлось ко времени: альбом признали «своим» колонии хиппи, в глазах у которых, под воздействием «кислоты», мерещилось примерно то же самое. Альбом не тянул на сенсацию – он оказался однообразным, монотонным, и,

если бы не Стефен Стиллз, которого пригласил Кросби в помощь певице, он был бы еще и скучным. Зато большая часть песен автобиографична – например, в «I Had A King» Джуди рассказывает о распаде своего брака, – поэтому о Митчелл заговорили как о безупречно искреннем художнике... Следующий её альбом – «Clouds» (RS 6341) – был столь же однообразным, как и первый, поскольку вошедшие в него песни, основанные на модальных гармониях, походили одна на другую, а все вместе – на нечто, уже кем-то однажды спетое. Например, наиболее характерная песня «Roses Blue» похожа на то, что уже проделали Incredible String Band в песне «First Girl I Loved».³²⁶ Но Робин Вильямсон и Майк Херон (Mike Heron) были не только сингер-сонграйтерами, а и выдающимися музыкантами, могущими подкрепить свои песни изысканной и фантастически изобретательной игрой на разнообразных инструментах, в то время как аккомпанемент Джони был примитивен и, кстати, в песне «Roses Blue» просто режет слух. А от услуг кого-то из мастеров, того же Стефена Стиллза, она, видимо, отказалась... И все же альбом «Clouds» содержит одну (это не мало!) выдающуюся песню – «Both Sides Now», от которой пришли в восторг слушатели, критики и многие музыканты. К этой песне Джони, кажется, шла всю жизнь, и её контуры слышатся уже в первом альбоме... После второго альбома о Джони заговорили уже как о зрелом сонграйтере. Её приглашали на престижные фолк- и рок-фестивали, ей устраивали большие туры, активно издавали как в США, так и в Англии, где Джони была особенно популярна, а альбомы хорошо раскупались. В январе 1970 года, по следам выступления Джони Митчелл в Лондоне, в Melody Maker опубликовали статью «Триумф Джони!»:

«Джони Митчелл должна любить Англию так же сильно, как Англия любит её. Это подтвердилось в ходе её двухчасового концерта в Festival Hall в субботу. Спустя десять минут, после того как Джони во второй раз вышла на бис, стены все еще дрожали. Жажда ожидания была такой, что ни один человек не покинул зал, пока Джони наконец не возвратилась для прощального поклона. Только тогда публика поднялась с мест. С невероятным радушием и искренностью канадская певица предстала в начале первого отделения в длинном красном платье, с голосом, взлетающим и устремляющимся резко вверх, и, что характерно, с гитарой в открытой настройке. После трех песен Джони направилась к фортепиано и полностью захватила аудиторию в плен

своей новой песней “He Played Real Good For Free”, отражающей изменение её восприятия окружающего мира. Она завершила хорошо сбалансированный репертуар первого отделения знаменитой “Both Sides Now”. Затем Джони появилась во всем голубом и начала долго длившееся выступление, включившее “Galleries”, “Hard” и “Michael From Mountains”, с каждой песней все дальше увлекая публику в свой мир...»³²⁷

Любили Джони и в Америке, да так, что некоторые в честь одной из её песен – «Chelsea Morning» – назвали свою дочь.³²⁸ Ну а два лонгплея, вышедшие в 1970 году, – «Ladies Of The Canyon» (1970, RS 6376) и особенно «Blue» (MS 2038) – признаны лучшими в карьере Митчелл, после чего критики возвели её в ранг суперзвезды...³²⁹

Ветви и развевающиеся волосы ангелов,
Воздушные замки из мороженого,
Каньоны из перьев –
Все это видела я в облаках.

Теперь же они просто заслоняют собой солнце,
Приносят всем дождь и снег.
Сколько раз облака вставали у меня на дороге,
Мешая достичь того, чего я желала.

Я смотрела на облака и так, и иначе,
И сверху, и снизу, со всех сторон,
Но все, что я помню о них, – иллюзии,
Я не знаю, каковы облака на самом деле.

Луна, летние ночи и чертово колесо,
Голова идет кругом, как бывает в танце,
И всем сказкам суждено сбыться, –
Такой я видела любовь.

Но теперь это лишь игра, спектакль,
Зрители смеются, когда покидаешь сцену.
И если тебе больно от этого – не подавай вида,
Не выдавай своих чувств.

Я испытала все стороны любви,
От простых отношений «дай – и бери»
до чего-то большего,
Но все, что приходит на ум, – лишь иллюзии любви,
Я не знаю, какова она на самом деле.

Слезы, и страхи, и гордость, оттого
Что можешь, не стыдясь, сказать вслух: «Люблю тебя!»
Мечты, и планы, и публика –
Такой представлялась мне жизнь.

Но теперь даже старые друзья ведут себя странно,
Качают головами, говорят мне, что я изменилась.
Но что-то уходит, а что-то приходит
В нашей повседневной жизни.

Я узнала жизнь с разных сторон,
И победу, и поражение, и многое другое.
Но все, что я помню, – иллюзии,
Я ничего не знаю о настоящей жизни.³³⁰

Продолжим о сингер-сонграйтерах... **Марк Споэлстра** (Mark Spoelstra) – представитель поколения, которое пришло на смену Вуди Гатри и Сиско Хьюстону и которых называли «white blues singers». Марк родился в июне 1940 года в Канзас-сити, штат Миссури, но детство и юность провел в Калифорнии, в городе Темпл. Там же начал интересоваться музыкой. С одиннадцати лет Марк обучался игре на гитаре, а в шестнадцать он повстречался с Дагом Помроем (Doug Romero), лидером традиционного джаз-бэнда, страстным коллекционером фолковых и блюзовых пластинок. От него Споэлстра многое узнал о блюзе, фолке, раннем джазе, но главное – он мог знакомиться с оригинальными записями двадцатых и тридцатых годов и с их современными переизданиями. Слушая черных блюзменов, Марк изучал разные направления и стили. Больше всего его увлекали Ледбелли, Джесси Фуллер и Кей Си Даглас (K.C. Douglas). В семнадцать лет Марк приобрел 12-струнную гитару, а в восемнадцать уже путешествовал по Калифорнии, зарабатывая исполнением песен. В начале шестидесятых он автостопом добрался до Нью-Йорка,

обретался в Гринвич Вилледж, играл за гроши в клубах и кофехаузах в дневное время. Здесь он встретился с Бобом Диланом, и какое-то время они играли вместе. Замечен был Марк Споэлстра и в кембриджском Club-47...

Марк отличался не только репертуаром, но и игрой на гитаре. К двадцати двум годам он отлично владел инструментом и даже давал платные уроки начинающим музыкантам. С начала 1963 года Споэлстра выступал в Gerde's Folk City, где промоутер Джил Тёрнер заметил в нём талантливое представление новой волны фолксингеров. Он свел Споэлстру с редакторами журнала «Broadside» Сис Кёниннхэм и Гордоном Фризенем, а те поместили в первый номер журнала песню Марка «The Civil Defence Sign» (знак «Гражданская Оборона»), написанную осенью 1962 года и посвященную Карибскому кризису. Эта же песня вошла в альбом «Broadside # 1» (BR-301), который вышел в начале 1963 года. В то время чёрно-желтый знак бомбоубежища был распространен повсеместно, и, когда Споэлстре предложили записать альбом для Folkways Records, изображение этого знака на обложке и стало его художественным оформлением...

«The Songs Of Mark Spoelstra With Twelve-String Guitar» (FA 2444) вышел в 1963 году. В него, кроме песен самого Споэлстры – антивоенной «The Times I've Had» и «Children Blues», – вошли: версии песен Мэнса Липскома – «Sugar Babe» – и Вуди Гатри – «Slip Knot»; баллада о железнодорожной катастрофе – «Wreck Of The Number Nine», заимствованная у Р.Джея Кливленда (R.J.Cleveland); старая английская баллада «Drowsy Sleeper», которую Марк выучил в Калифорнии от Сю Чейз (Sue Chase); госпел «Working On The Building», услышанный Споэлстрой по радио; традиционная «Corinna Blues», которую Марк пел, когда ещё играл в скиффл-группе; традиционный блюз «Stranger Blues»; песня «Poor Boy», слова к которой Споэлстра взял у Дэйва Ван Ронка; «Deep Blue Sea Blues», заимствованный у блюзмена из Язу Сити – Томми МакКленнана (Tommy McClennan); песня Джимми Роджерса «Jail House Now» – эту версию Споэлстра взял у безымянного джаг-бэнда, так что она немного изменена... На мой взгляд, наиболее интересными вещами альбома являются сложная инструментальная композиция «Buckdancer's Choice # 2» и импровизация «The Way My Baby Walks»... Кажется, сыграй так весь альбом – Споэлстре бы цены не было! Но в то время молодые белые сингеры старались «открыть»

своим сверстникам блюзы, и их в этом поддерживали издатели... Так, весной 1964 года вышел знаменитый сборник Elektra «The Blues Project» (EKL-264), в котором собраны едва ли не все лучшие силы этого направления. Споэлстра представлен в сборнике двумя блюзами – «France Blues» и «She's Gone». С 1965 года Марк пополнил ряды подопечных Джека Хольцмана. В том году у него вышел лонгплей «Five & Twenty Questions» (EKS-7283), а в самом начале 1966 года – «Stage Of Mind» (EKS-7307)... Кроме этих альбомов, упомянем и еще один – «Mark Spoelstra. Recorded At Club 47 Inc.», в 1963 году записанный в Кембридже и изданный на Folkways (FG 3572).

Были ли еще сингер-сонграйтеры в Америке?

Конечно, и имя им – легион! Так что само перечисление заняло бы множество страниц. Мы упомянем лишь тех, кто остался на «втором плане» (по крайней мере в нашей книге).

Эрик Андерсен (Eric Andersen), Патрик Скай, Ричард Фарина (1937-1966), Лен Чендлер, Джеки Вашингтон (Jackie Washington), Питер ЛаФарж (1931-1965), Хойт Экстон (Hoyt Axton, 1938-1999), Дэвид Блю (1941-1982), Ричи Хэйвенс, Джуди Родерик (Judy Roderick, 1942-1992), Кейси Андерсон, Джон Денвер (John Denver, 1943-1997), Гордон Лайтфут (Gordon Lightfoot), Хеди Вест (Hedy West), Джеки де Шаннон (Jackie de Shannon), Рэнди Ньюман (Randy Newman), Каролин Хестер, Гэрри Чепин (Harry Chapin, 1942-1981), Кэрол Кинг (Carole King)...

Из более молодых – Арло Гатри (Arlo Guthrie), Джеймс Тэйлор (James Taylor), Нил Янг, Лаура Ниро (Laura Nyro, 1947-1997), Мелани (Melanie), Джексон Браун (Jackson Brown)...

Были сонграйтеры, которые, как Пол Саймон, реализовались в дуэтах (Simon & Garfunkel) или в группах: Джон Себастиан в Lovin' Spoonful, Роджер МакГуинн в Byrds, Дино Валенти (1943-1994) в Quicksilver Messenger Service, Том Папп в Pearls Before Swine...

Не забудем и канадскую певицу Бонни Добсон, с её «живым» альбомом «Bonnie Dobson At Folk City»; загадочную белую блюзовую певицу Карен Долтон (1938-1993), которая не оставила нам ранних записей, так что мы верим на слово Дилану, Ван Ронку, Иззи Янгу и прочим, будто она редкостная певица, с голосом, похожим на великую Билли Холидей...

Не все из упомянутых музыкантов одинаково талантливы, не каждый добился признания и славы, не все смогли реализовать свои

способности, кто-то преждевременно ушел из жизни, кого-то мы незаслуженно обошли, – но все они записывались, издавались, имели (и имеют) поклонников, последователей, менеджеров и продюсеров... Кто знает, например, такого фолксингера как Бени Аронофф (Benji Aronoff)? Пожалуй, никто. А ведь в 1965 году он записывался не где-нибудь – на Prestige... Но этот Аронофф хотя бы хорошо играл на банджо и гитаре, и если бы не пел, то был бы еще ничего. А сколько было таких, что и играть толком не умели!.. Уместно вспомнить, что написал Дэйв Ван Ронк о претензиях бесчисленного количества сингеров того времени: *«Я буду следующим! Все, что нужно, – найти классного агента, нужную звукозаписывающую компанию, полезные связи, – и тогда я смогу стать еще одним Бобом Диланом!»*...

Несколько в стороне от сингер-сонграйтеров стоят так называемые белые блюзовые сингеры. В связи с этим, вернемся к известному сборнику Elektra «The Blues Project», обложку которого украшает белый блюзмен, исполненный в стиле кубизм **Эриком вон Шмидтом** (Eric von Schmidt). Но Эрик был не только художником, он был еще и «белым блюзовым сингером», и в сборник вошел его блюз – «Blow Whistle Blow». Дэйв Ван Ронк сказал о Шмидте:

«Лично я не чувствовал ничего кроме восхищения работой Эрика. Он пришел к блюзу за год или два до меня и, возможно, первым из нас развил собственный подход к музыке. Его пение было превосходным, а гитарная игра мощной и довольно уникальной; но что действительно выделяло его – это глубоко личностный стиль. Он никогда не был Робертом Джонсоном, Фурри Льюисом, Ледбелли или кем-то другим, кроме Эрика Вон Шмидта; и в то время это делало его одним из очень немногих белых в округе, кто умел петь блюз убедительно, мог заставить почувствовать вас, что поёт о своей собственной жизни и своих личных переживаниях, а не претворяется кем-то другим».³³¹

Эрик Вон Шмидт был старше многих своих друзей и коллег по фолк-сцене: он родился в мае 1931 года. Его отец, Гарольд вон Шмидт (Harold von Schmidt), был известным иллюстратором книг. В будущем Эрик также прославится на этом поприще, но все же нас он интересует больше как сингер. Его музыкальные увлечения начались с песни Ледбелли «Goodnight, Irene», которую Эрик услышал по радио еще в 1948 году. Он купил гитару, выучился аккордам, а песни выискивал в

старых журналах и песенниках. В 1952 году Эрик служил в армии, в Вашингтоне, и в свободное время слушал записи с фольклором в Библиотеке Конгресса. По окончании службы он продолжал рисовать и даже получил грант, на который в течение года изучал искусство в Италии. В середине пятидесятих Эрик сдружился с Рэмблин Джеком Эллиотом и Томом Пэйли, а с началом Фолк-Возрождения начал выступать в Кембридже и Бостоне, в Club 47 и Unicorn. Поскольку на первом плане у него всегда оставалась работа иллюстратора, то Эрик Вон Шмидт никогда подолгу не выступал в одном месте. Он вообще не собирался становиться профессиональным фолксингером.

Первый сольный альбом Шмидта был записан только в 1963 году, а до этого выходили его совместные пластинки с Рольфом Каном – «Rolf Cahn & Eric von Schmidt» (1961, Folkways, FA2417) – и с Ричардом Фариной – «Dick Farina & Eric von Schmidt» (1963, Folklore Rec. E-LEUT/7). Эти пластинки, вызвавшие в свое время большой резонанс, слушать и сегодня интересно. Но не более. Ведь нам теперь известны оригиналы!..

Известны они были и Эрику Вон Шмидту, и всем тем белым музыкантам, которые брались за их компиляции, поскольку в начале шестидесятых это было в цене и, повторю, приветствовалось издателями... В 1964 году, на Prestige/Folklore, вышел альбом «The Folk Blues Of Eric Von Schmidt» (14005). Продюсер издания – Пол Ротшильд, а комментарии написал Самюэль Чартерс. В записи нескольких песен участвовали гитаристы Джефф Мулдаир (Jeoff Muldaur) и Роберт Джонс (Robert L. Jones), а также Фритц Ричмонд, как всегда, игравший на washtub bass; так что больше чем на половине треков – «Crow Jane», «Jungo Partner», «Lolita», «Champagne Don't Hurt Me, Baby», «Cocoa Beach Blues», «Titanic», – по сути, звучит джаз-бэнд... Следующий альбом Вон Шмидта был записан в конце 1964 года – «Eric Sings von Schmidt» (Prestige, PR 7384)... Соглашаясь в принципе с оценкой Дэйва Ван Ронка – «Он никогда не был Робертом Джонсоном, Фурри Льюисом, Ледбелли или кем-то другим, кроме Эрика Вон Шмидта...», – мы лишь добавим, что Эрик являлся больше художником-иллюстратором, чем блюзменом и фолксингером. Музыка для него была дополнительной, но не главной формой самовыражения. Блюзы для белого – лишь утеха, но не образ жизни с повсеместным горем и страданиями. При этом в песнях Шмидта нет страсти того же Ван Ронка, нет отчаянного вызова, с которым пришел

юный Боб Дилан, нет и технического куража Джона «Спайдера» Корнера, а переделывать себя в тридцать три – уже поздно, да и нужды особенной не было... Уверен, что это мнение разделяет и Самюэль Чартерс, бывший продюсером альбома Вон Шмидта.... К несчастью, когда работа над нашей книгой уже подходила к концу, пришло известие о том, что Эрик Вон Шмидт – художник и музыкант – скончался 2 февраля 2007 года.

В связи со сборником Elektra «The Blues Project» и всеми так называемыми «white blues singers», сегодня, спустя четыре с лишним десятка лет со времени их расцвета, можно сказать, что все они потерпели фиаско... Было время, когда им можно было вдоволь играть в фолк-клубах и кофехаузах, записываться и издавать альбомы, участвовать в престижных турах и крупных фолк-фестивалях, они могли запросто приобрести старую, двадцатых годов, гитару, овладеть настройками и техникой игры, «приспособить» голос «под Роберта Джонсона» и даже выступать в одной программе со Скип Джеймсом или Миссисипи Джоном Хёртом, даже на одной афише с ними можно было значиться... Но невозможно было влезть в душу, изторгшую кантри-блюз, следовательно, нельзя было этот блюз и познать. ...В качестве одного из наиболее примечательных перлов в этом смысле может служить Джефф Мулдаир с его альбомом «Sleepy Man Blues» (1963, PR-7727), пресыщенным нешуточными вздохами и стонами «под блюзменов Дельты», и, кстати, эту пластинку ему помогали записывать наши старые друзья – Дэйв Ван Ронк и Эрик Вон Шмидт... Вспомним, что говорил их приятель Самюэль Чартерс:

«Ледбелли учился разговаривать и обращаться в манере, которую такие, как я и Иззи [Янг], могли бы легко понимать. В то время как другие, например Сэм «Лайтнин» Хопкинс, всегда были сердитыми. А кто-то, например Фурри Льюис, не понимал вообще, что делают белые. Он только говорил всегда “да”. А другой великий музыкант, из Мемфиса, Гас Кэннон, всегда обращался ко мне “*white folk*” (белые люди – В.П.), чтобы я не подумал, будто он претендует хоть на какое-то сближение со мной. Между нами была такая пропасть!...»³³²

Однако пропасть не исчезла... Физически она, конечно, была преодолена: старые блюзмены и молодые сингеры однажды оказались рядом, в одном месте и в одно время, – но расстояние между двумя

культурами, различия в миропонимании и мироощущении – остались непреодолимыми. Великие блюзмены – те из них, кто еще дожил до шестидесятых, – ушли один за другим, унося с собой так никем и не разгаданную тайну... Разгадать тайну блюзов пытались и пытаются многие исследователи и музыканты. Кроме уже упомянутых белых блюзовых сингеров, назовём Джона Хэммонда-младшего, изучавшего репертуар и технику старых мастеров и игравшего на старой гитаре National Triolian, и Пола Джеремию (Paul Jeremia), также пытавшегося достичь оригинального звучания блюза... Были в шестидесятых подобные искатели и на Британских островах – Майк Купер (Mike Cooper), Дэйв Келли (Dave Kelly), Джо-Энн Келли (Jo-Ann Kelly), Эл Джонс (Al Jones), Ян Андерсон (Ian A.Anderson)... Но все попытки белых музыкантов, как европейцев так и американцев, сыграть и спеть блюзы так, как их исполняли старые мастера из южных штатов Америки, я нахожу тщетными и безуспешными...

И все же: приблизился ли к разгадке тайны блюза хоть кто-нибудь из белых? Но сегодня я могу назвать только одно имя – Джон Фэхей. Будучи настоящим фольклористом-исследователем и, конечно, музыкантом, сам он никогда не играл (тем более не пел!) блюзы, как не исполнял он и фолк, считая их *священными и неприкосновенными*. А то, что играл, и то направление, в котором следовал, добродушно называя его «American Primitive Guitar», было на самом деле высочайшей художественной школой звука, где музыкант живописал с помощью разных настроек и техники игры безвозвратно ушедшие картины американского фольклора и американского быта, и прежде всего черного. Самюэль Чартерс метко сказал о Фэхее: «Он просто рисовал картины своей гитарой!»

Сам Фэхей в интервью Стефану Гроссману, еще одному представителю белых блюзовых сингеров, признавался:

«Все остальные просто пытались копировать фолк-музыкантов, но я даже и не пытался этого делать. Я учился у них технике, но не пытался стать “народным”. Как могу я быть “народным”? Я из пригорода, понимаете...»

У Фэхея нашлись последователи – Робби Башо (Robbie Basho), Макс Окс (Max Ochs) и Гэрри Тоссинг (Harry Taussing). В 1967 году на лейбле Фэхея, Takoma Records, был издан примечательный сборник «Contemporary Guitar» (C-1006) с записями этих гитаристов. Кроме них, в сборнике представлен сам Джон Фэхей и, что примечательно,

Букка Уайт, один из великих блюзменов Дельты, «открытый» за несколько лет до того Фэхеем. Удивительно и то, что Букка на этом сборнике не поет, а только играет – «Old Man Walking Blues»... Альбомы, подобные «Contemporary Guitar», на мой взгляд, больше всего сближают народную музыку черной и белой Америк...

Робби Башо представлен в упомянутом сборнике рагой «The Thousand Incarnations Of The Rose». Этот необычный, атлетического телосложения музыкант, предстающий на фотографиях в экзотических нарядах то ли индийского раджи, то ли казака, иногда верхом на лошади, родился в августе 1940 года в Балтиморе, штат Мэриленд, и с младенчества оказался сиротой. Он был усыновлен и, называясь Даниэлем, до поры до времени носил фамилию Робинсон. Закончив среднюю школу, Даниэль поступил в Университет штата Мэриленд, примерно учился, пел в хоре и всюду занимался спортом – тяжелой атлетикой. Во время учебы он купил двенадцатиструнную гитару и попробовал петь собственные стихи. Под влиянием японского поэта Мацуо Башо (Matsuo Basho, 1644-1694), Даниэль Робинсон изменил имя и фамилию, став Робби Башо... В начале шестидесятых, в Вашингтоне, произошла его встреча с Джоном Фэхеем, которая убедила Робби в том, что гитара – главное средство, с помощью которого он сможет утверждать своё творчество. Поначалу Башо увлекся блюзами и даже песнями протеста, но, к счастью, увлечение это было недолгим: в 1962 году, после того как он впервые услышал Рави Шанкара, он окончательно понял, какие формы примет его творчество – это будут гитарные раги! Так что Робби Башо, наряду с Сэнди Буллом, может считаться первооткрывателем новой гитарной раги в Америке... В 1965 году на Takoma у Башо вышел альбом «Robbie Basho Vol. 1 "The Seal Of The Blue Lotus"» (C-1005) с рагами «Seal Of The Blue Lotus», «Mountain Man's Farewell», «Dravidian Sunday», «Bardo Blues», «Sansara In Sweetness After Sandstorm», «Black Lotus» и «Hymn To Fugen». В последующие несколько лет на Takoma будут изданы еще пять его лонгплеев...

Гэрри Тоссинг родился в 1941 году; записал в шестидесятые лишь один альбом – «Fate Is Only Once», изданный в 1965 году на малоизвестном калифорнийском лейбле Talisman (TM-1001). В альбоме, который я, признаюсь, не слышал, представлен традиционный материал, а также вещи Реверенда Гэрри Дэвиса и Элизабет Коттен. Почти каждая пьеса исполнялась на новой

настройке. Была там и рага – «Rev's Rag»... Хотя Тоссинг играл самые разнообразные вещи, включая классику и блюзы, на сборнике «Contemporary Guitar» представлены лишь его раги – «Water Verses» и «Children's Dance», – и звучат они отменно, при этом вторая почти незаметно перетекает в идущую следом «The Thousand Incarnations Of The Rose» Робби Башо...

О **Максе Оксе**, как и о Тоссинге, известно не много. Он учился вместе с Башо в Университете штата Мэриленд, был его приятелем, и они вместе овладевали игрой на 12-струнной гитаре. Одно время Окс жил в Нью-Йорке, и, когда там же пребывал Миссисипи Джон Хёрт, именно в его доме останавливался великий сингер из Авалона и жил у Макса целых пять недель! А ведь иные музыканты и от минутного общения с Хёртом затем всецело отдавались блюзу...

Одним из продолжателей традиции гитарных раг, заложенной Робби Башо и Сэнди Буллом, является **Питер Уолкер**. В 1967 году на Vanguard вышел его альбом «Rainy Day Raga» (VSD-79238), продюсированный все тем же Самюэлем Чартерсом. Для записи были также привлечены гитарист Монте Данн (Monte Dunn), флейтист Джереми Стик (Jeremy Steig) и хорошо нам известный сессионный музыкант Брюс Лэнгхорн, который подыгрывал на тамбурине и колоколах... Альбом, куда вошли такие вещи как «Spring», «Rainy Day Raga», «Road To Marscota», получился впечатляющим. Вот только Уолкер зачем-то препарировал для своих нужд первую битловскую рагу «Norwegian Mood». Скорее всего это дань не моде, а любви... Кроме Уолкера, записывал раги и **Стефан Гроссман**, в будущем еще и музыкальный просветитель, автор фильмов. Его альбом, изданный в 1970 году на лондонском Transatlantic, – «Yazoo Basin Boogie» (TRA 217) – содержит сразу несколько интересных раг...

Среди последователей Джона Фэхея и школы «American Primitive Guitar», в первом ряду, – **Лео Коттке**, хотя его творчество «примитивным» никак не назовешь. Лео родился в 1945 году в Афинах, штат Джорджия. Из-за работы отца семья Лео постоянно перемещалась по стране, так что к своему совершеннолетию он успел пожить в двенадцати штатах, а это значит, что Лео Коттке мог впитать разные жанры и направления музыки, поскольку каждый штат в Америке, по сути – отдельная страна. Лео учился играть на скрипке, тромбоне и банджо, но его страстью была гитара, особенно двенадцатиструнная... Эта страсть победила в нём все остальное,

включая учебу и профессию учителя, о которой мечтал юный Лео. Он был самоучкой, но это не значит, что ему не у кого было учиться. У Коттке, конечно, были пластинки и Фреда Джелача, и Дика Розмини, и Рольфа Кана, и других виртуозов...³³³ К 1968 году он ничего больше не хотел (и не умел) делать, кроме как играть, играть и играть... Он играл в кофехаузах и клубах Миннеаполиса, и на него приходили не только, чтобы слушать, но и смотреть. С внешностью обычного мальчишки, Лео владел техникой, которая не имела аналогов. Он также неплохо пел, не по годам развитым баритоном... В 1969 году Коттке записал свой дебютный альбом на малоизвестном лейбле, тиражом в тысячу экземпляров, и послал копию Джону Фэхею, которого считал большим авторитетом. Коттке надеялся быть изданным на лейбле Фэхея – Takoma Records.

...Конечно, Фэхею Лео понравился. Но только как гитарист. Что касается пения, то Джон рекомендовал ему замолчать, как молчит он сам. Авторитетные доводы подействовали, и в 1970 году Лео Коттке записал для Takoma Records потрясающий альбом – «6- and 12-string Guitar» (C-1024). Необыкновенная техника, особенно правой руки, блестящая игра слайдом, легкость, смелость, искрометность, безупречный вкус – позволили создать один из шедевров в своем жанре... Поразительно! В начале семидесятых, когда, казалось, всё уже закончилось, молодой гитарист смог записать акустический инструментальный альбом, который был раскуплен полумиллионным тиражом! Последнее говорит и о том, что музыкальный вкус в то время покинул еще не всех... В последующие годы Лео Коттке записал еще несколько альбомов, в которых он всё же запел, но его голос не был таким уж плохим, а игра Лео всегда оставалась беспрецедентной и позволила читателям журнала «Guitar Player» – а это народ придирчивый и скрупулезный, как филателисты, – признавать Коттке лучшим фолк-гитаристом в течение пяти лет!..

Но Джон Фэхей всё же порицал его пение, так как считал, что сама игра на инструменте должна включать в себя и смысл того, о чем хочет сказать (или спеть!) музыкант. И он, конечно, прав, потому что, сосредоточившись на одном только инструменте, музыкант способен рассказать не меньше, чем если бы он пользовался словом. Он бы и в этом случае остался сингер-сонграйтером: вместо него – говорила бы гитара... Вот бы в каком направлении развиваться нашим городским и пригородным «белым блюзовым сингерам»!

Нетрудно заметить, что все сингер-сонграйтеры, о которых шла речь в двух книгах, родились, выросли и реализовались в США, можно сказать, что все они – американцы, да и само понятие «сингер-сонграйтер» больше американское...

А что же Англия? Что наши старые Британские острова? Может, в шестидесятые там не было сингер-сонграйтеров? Или отношение в Британии к ним было прохладное?

Вовсе нет. Сингер-сонграйтеров там любили не меньше, чем в Америке, пожалуй, даже больше, потому что знали им цену и пристально за ними следили. И американские фолксингеры любили приезжать в Англию, мечтали спеть в Лондоне, прокатиться с туром по Англии, Шотландии, Ирландии. А таких, как Джек Эллиот, в Англии знали и любили больше, чем на их родине, в США. Да и Боб Дилан свои самые успешные и памятные туры провел в Англии. Некоторых фолксингеров, таких как Джексон Кэри Франк, – только и знали в Соединенном Королевстве... Но что же сами британцы? Были ли сингер-сонграйтеры среди них? Конечно, были. И о некоторых мы рассказывали в предыдущих томах Очерков, равно как касались и темы различия американской и британской фолк-сцен. Так, большинство глав первых двух томов посвящены английским, шотландским и ирландским фолксингерам, а глава «Америка» из второго тома начинается с характеристики американской фолк-сцены 50-х и 60-х годов. Что касается различий и особенностей американской и британской фолк-сцен, то этих вопросов мы более-менее подробно касались в четвертом томе, в главе «Встреча с Питом Сигером».³³⁴ Приведем отрывок из этой главы:

«Отношение англичан, ирландцев и шотландцев к своему фольклору было трепетным, фольклор почитался ими как нечто священное и неприкосновенное. К народной песне там относились бережно и на её радикальные трансформации не решались. Невозможно представить, чтобы Джинни Робертсон, Шеймус Эннис, Боб Коппер или его брат Рон (Bob and Ron Coppers)³³⁵ или кто-либо из представителей старшего поколения переделывал бы народные песни и баллады на свой лад, тем более – актуализировал их на потребу дня. Да и герои британского Фолк-Возрождения шестидесятых, такие как Ширли Коллинз, Мартин Карти, Робин Вильямсон, Энн Бриггс, Норма Ватерсон (Norma Waterson), Питер Беллами (Peter Bellamy),³³⁶ – вряд ли бы решились когда-нибудь перейти на *ты* с фольклором и сказать о

понравившейся им народной песне: “Эй! Мы хотим сочинять новую песню по образу и подобию старой!” Еще труднее представить, чтобы кто-нибудь из представителей так называемой “Young Tradition” высказался в духе Боба Дилана: “...если я хочу сочинять народные песни, требуется какой-то новый шаблон”.³³⁷ Согласитесь, сама фраза “хочу сочинять народные песни” – странная, даже парадоксальная, но она точно отражает представление американских фолксингеров о народной песне и демонстрирует их отношение к ней».

И все же песни в Британии писали, и не только рок-музыканты. Свои слова на народные мелодии там писали еще со времен «Тима Бобина» и промышленной революции середины 18 века. Тогда в Манчестере, Ливерпуле, Бирмингеме, Болтоне, Блэкберне и других промышленных городах зарождалась и новая рабочая культура, а в рабочей среде появились свои *ткачи-поэты* (*weaver-poets*). Они-то и есть первые «сингер-сонграйтеры», и, кстати, именно этот городской фольклор первым перекочевал за океан.³³⁸ Отголоски этой культуры представлены на пластинке «Deep Lancashire. Songs and Ballads Of The Industrial North-West», изданной в 1968 году на Topic (12T 188).

В Шотландии в пятидесятых и шестидесятых получили известность городские сингеры Матт МакГинн (Matt McGinn) и Хэмиш Имлак (Hamish Imlach), но их кондовые песни пользовались спросом в основном в промышленном Глазго. В соседнем Эдинбурге вкусы были несколько утонченнее. Здесь в среде фолксингеров доминировали традиции сельского фольклора, гораздо более разнообразного и изысканного, но и более древнего. Из Глазго и Эдинбурга вышла целая когорта британских фолксингеров новой волны – Берт Дженш, Робин Вильямсон, Майк Херон, Джон Мартин, Эл Стюарт (Al Stewart), Донован Литч... С 1962 года центром фолк-движения Британии стал Лондон и его бесчисленные фолк-клубы. Шотландские фолксингеры переместились туда, где уже вовсю пели и играли Алекс Кемпбелл (Alex Campbell), Дэйви Грэм, Виз Джонс, Мартин Карти, фолксингер из Уэльса Мейк Стивенс (Meic Stevens)... В 1965 году в Лондон прибыл никому не известный Джексон Кэри Франк, который очень скоро стал популярным в среде фолксингеров именно потому, что, выступая в клубах Сохо, пел свои собственные песни... «Джексон Франк издал только один альбом, но он оказал такое влияние на фолксингеров, что фактически указал путь, по которому они пошли дальше», – сказал о Франке Берт Дженш.

Очевидно, Берт имел в виду соотечественников. Об альбоме Джексона Франка, его песне «Blues Run The Game» и о самом фолксингере в Америке никто не знал, да и теперь не знает, исключая, быть может, заядлых специалистов. Его имя не упоминается ни в справочниках, ни в исследованиях, ни в биографиях других фолксингеров. Лишь в книге Клинтона Хэйлина говорится о Франке, и то в связи с его отношениями с Сэнди Денни...³³⁹ Как же совместить оценку такого авторитетного эксперта как Берт Дженш с «тишиной» вокруг имени Джексона Франка? Скорее всего, объяснение мы найдем, если ответим на еще один вопрос: почему в фильме Мартина Скорцезе «No Direction Home» нет ни слова о влиянии британской фолк-сцены на прибывшего в Лондон в начале 1963 года Боба Дилана? Почему не сказано о Мартине Карти? Ведь даже Иззи Янг не отрицал влияния на Дилана этого выдающегося английского фолксингера: «Да. Он (*Дилан – В.П.*) многое взял у Мартина...» «Это совершенная правда», – подтвердил сказанное Самюэль Чартерс...³⁴⁰ Зато сколько уделено времени влиянию самого Дилана на британцев, сколько места в фильме занимает «исторический» тур Дилана и группы Hawk (будущих the Band) по Англии, будто там до Боба и не было никого... Да и в «Хрониках» Дилан умалчивает о своем пребывании в Лондоне зимой 1963 года, а всё британское влияние на него ограничивается одной только фамилией Робертсон, и то Боб написал её неверно – «Робинсон»...³⁴¹ Но что там Мартин Карти с Джексоном Франком, если в этом фильме нет и слова о влиянии на Дилана битлов и лично Джона Леннона. А ведь именно Леннон и Beatles перетряхнули всю Америку, а больше других тряхнули они Боба Дилана...

Вся эта ситуация объясняется общей недооценкой американскими специалистами британской фолк-сцены как в шестидесятые годы, так и теперь. В первую очередь претензии надо адресовать издателям и промоутерам, которые попросту не пускали на американские рынки британских фолк-музыкантов. Пластинки Topic Records или Transatlantic в Америке почти не встречались, а их переизданием почти не занимались, следовательно, героев британского Фолк-Возрождения там почти не знали. Приведем еще раз цитату из книги Дилана: «Он вытащил и поставил мне пластинку “Jack Takes The Floor”, выпущенную на лондонском лейбле Topic, – импортную пластинку, почти совсем неизвестную. Во всех США,

наверное, этих дисков набрался бы десяток, а может, у Пэнкейка одна-единственная в стране и была».³⁴²

А ведь речь идёт об английском издании... американца Рэмблин Джека Эллиота! Что же говорить об издании на Topic английских, шотландских или ирландских фолксингеров? О них там попросту не имели представления... Единственное исключение – Tradition Records, на котором Патрик Клэнси издавал ирландский фольклор. А в самой Англии «вангардовские» (Vanguard) альбомы исправно переиздавала Fontana, на которой уже в 1960 году вышли три альбома с Ньюпортским фолк-фестивалем 1959 года. Кажется, с 1965 года Elektra Records имела в Лондоне своё представительство. Columbia также переиздавала в Англии американский фолк (CBS)...

А промоутеры, а менеджеры? Много ли британских фолк-музыкантов побывали с турами в Америке? Ширли Коллинз была в Америке, но до сих пор осталась в сознании американских фолкспецов как ассистентка Алана Ломакса в полевых сессиях 1959 года. А многих ли британцев приглашали на Ньюпортские фолк-фестивали? Ирландца Шеймуса Энниса да нортумберландца Боба Дэвенпорта. Clancy Brothers And Tommy Makem – не в счет: они жили в Америке. Разве что лично Пит Сигер приглашал в Америку ирландцев McPeake Family. Пожалуй, все! ...Американские издатели и промоутеры возразят, мол, спросу на британцев не было или что-то в этом роде, так что вопрос остается открытым... В результате американская музыкальная традиция, как старая, так и молодая, на Британских островах была хорошо известна, в то время как в США о британской фолк-сцене знали только специалисты. И когда в Америку впервые приезжали британские рок-звезды вроде Элтона Джона, то они неподдельно удивлялись, как это такие музыканты, как Дэвид Эклз, выступают у них «на разогреве»? «А их тут никто не знает», – спокойно отвечали Элтону... Вот почему сингер-сонграйтеры, начиная с Джека Эллиота, и старые блюзмены любили приезжать в Старый свет – их здесь по-настоящему любили и их внимательно слушали.

А у себя, в Америке, Фред МакДауэлл, уже будучи известным и издаваемым, продолжал трудиться на автозаправке в Комо; Биг Джо Вильямс жил в своем трейлере в Крауфорде; Фурри Льюис подметал улицы в Мемфисе; а Миссисипи Джон Хёрт ютился в своем захудалом домишке в Авалоне, и так далее... Впрочем, этим великанам ничего иного было и не надо. А вот молодым белым музыкантам, этим

чувствительным и хрупким поэтам-песенникам, баловням судьбы и счастливым героям короткой эпохи, – им внимание Америки было очень нужно: во многом именно его отсутствие часто приводило к трагической развязке...

И все равно мы благодарны Америке за то, что она подарила нам чудный миф о сингер-сонграйтерах, о музыкантах, сочиняющих и поющих под гитару свои песни... Но быть может, это не миф, и тогда не зря мы потратили несколько лет на поиск материала о фолксингерах и на написание о них книг!

Завершим книгу о сингер-сонграйтерах, а с ней и пятый том о Фолк-Возрождении песней нашего доброго друга – «старого Пита», как он теперь себя называет... В 1971 году, когда считалось, что уже всё спето, когда, казалось, уже никто никого не слушал, Пит Сигер записал одну из самых потрясающих своих песен – «Sailing Down My Golden River»... Поистине, стране, давшей миру Ледбелли, Вуди Гатри, Пита Сигера, Джоан Баэз, Боба Дилана, Фила Окса, Фреда Нила и их коллег сингер-сонграйтеров, можно простить многое...

Плыву по своей золотой реке,
Солнце и вода – все мое!
Но никогда одинок я не был.
Солнце и вода – старики, дарующие жизнь,
Они есть у меня, где б я ни скитался, –
И дом мой всегда рядом оставался.

Лучи солнца плещутся в воде,
Жизнь и смерть – все мое!
И никогда одинок я не был.
Жизнь – чтоб вырастить сыновей своих и дочерей –
Золотистые блески в водной пене, –
И дом мой всегда оставался рядом.

Плывут по этому ветреному пути
Путешественники из близких и дальних мест –
Еще никогда одинок я не был.
Изучал все мало-мальские пути-дороги,
Созерцал все далекие звезды, –
Но дом мой всегда оставался рядом.³⁴³

Послесловие к пяти книгам о Фолк-Возрождении

Этой книгой мы завершаем работу над темой, которую назвали англо-американским Фолк-Возрождением, при этом мы отдаем себе отчет, что тема многоликого музыкального фольклора Америки и Британских островов далеко не исчерпана. Можно сказать, что мы лишь обратили внимание на те или иные её направления и оживили в памяти имена музыкантов, оставивших наиболее значительный след в истории англо-американской народной музыки пятидесятых и шестидесятых годов XX века.

Первый том, вышедший в 2003 году, посвящен музыкантам-новаторам, в основном гитаристам, чьё искусство во многом пробудило интерес к фольклору у целого слоя других молодых музыкантов, заставило их взглянуть на народную музыку как на главный источник собственного творчества. Среди них: Дэйви Грэм и Ширли Коллинз, Берт Дженин и Джон Ренборн, Мартин Карти и Джексон Кэри Франк, Сэнди Булл и Джон Фэхей, Виз Джонс и Энн Бриггс и др. Мы назвали первый том «Отцы-основатели». Претенциозно, но для многих других музыкантов именно эти имена стали главным стимулом в собственном творчестве, по сути, они сформировали направление, по которому развивалась фолк-музыка; что же касается исполнительского совершенства этих «музыкантов для музыкантов», то оно остается непревзойденным. Важным является и то, что в томе опубликован материал, основанный на встрече с одним из героев книги – Бертом Дженишем...

Второй том – он вышел в 2004 году – посвящен английским, ирландским, шотландским и американским фолк-группам, особенностям и различиям фолк-сцен этих стран. Мы рассказываем об английских группах Watersons, Young Tradition, Ian Campbell Folk Group, Spinners; об ирландцах Clancy Brothers & Tommy Makem, Chieftains, Dubliners, Wolfetones, Finbar & Eddie Furey, Sweeney's Men; о шотландцах – Corrie Folk Trio and Paddy Bell, Joe Gordon Folk

Group; об американских фолк-группах Almanac Singers, Weavers, New Lost City Ramblers, Koerner, Ray & Glover, Kingston Trio, Peter, Paul & Mary и др. В этом же томе приведен материал о встрече со Стенли Робертсоном (Stanley Robertson), племянником великой шотландской певицы Джинни Робертсон; также рассказываем о фольклористе и иллианпайпере Шеймусе Эннисе, об ирландской арфистке и певице Мэри О'Хара; главный материал тома – беседа с Ширли Коллинз; также во втором томе приведено письмо Пита Сигера с ответами на заданные ему вопросы...

Третий том (2005 год) посвящен такому странному и спорному явлению как фолк-рок. «Спорному», потому что в понятие «фолк-рок» часто вкладывается совершенно разный смысл. В отличие от большинства исследователей, мы рассматриваем это явление как сугубо британское и относим к нему творчество Incredible String Band, Pentangle, Fairport Convention, с незабвенной Сэнди Денни, и Steeleye Span, но в полной мере причисляем к фолк-року только последних двух. Вместо вступления к книге, приводится разговор с шотландским фолксингером Адамом МакНотеном (Adam McNaughtan).

Четвертый том, вышедший в 2006 году, повествует о трех наиболее важных персонах американской фолк-сцены – Ледбелли, Вуди Гатри и Пите Сигере. В этом же томе фигурируют и выдающиеся фольклористы Джон и Алан Ломаксы. Это первая из двух книг о сингер-сонграйтерах. Вторая – настоящий том.

Итак, тема Фолк-Возрождения завершена. Но мы не прощаемся. В наши намерения входит написание еще нескольких книг об англо-американской музыке, прежде всего – о блюзе, о его истоках и зарождении и, конечно, о его главных героях и героинях... Миссисипи, Техас, Луизиана, Алабама, Теннесси и Арканзас станут основным местом нашего обитания в последующих нескольких томах, которые, даст Бог, мы осилим и отдадим читателю.

Стокгольм, июнь 2007 г.

Примечания

¹ Ледбелли умер в декабре 1949 г., после тяжелой болезни, продолжавшейся более года. Вуди Гатри умер гораздо позже – в октябре 1967 г., но до этого страшная наследственная болезнь на 15 лет приковала его к койке. Последний раз он записывался в начале 1952 года, но эта запись не была издана... Эти подробности я сообщаю с надеждой, что читатель знаком с: Писигин, В.Ф. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века. Т.4.* – М., 2006.

² Полные дискографии перечисленных фолксингеров можно отыскать в Интернете или в справочниках, поэтому мы обратим внимание лишь на самые важные альбомы, изданные на Folkways.

Cisco Houston: «900 Miles & Other Railroad Songs» (1953, 10" FP 13); «Cowboy Ballads» (1953, 10" FP 22); «Hard Travelin'» (10" 1954, FP 42); «Sings American Folksongs» (1958, FA 2346)... Упомянем также альбомы Сиско на Vanguard – «Cisco Special!» (1961, VSD 2042); «The Songs Of Woody Guthrie» (1961, VRS 9089); «I Ain't Got No Home» (1962, VRS 9107)... К этому надо добавить альбомы, записанные с **Вуди Гатри**.

Jean Ritchie: «Children's Songs And Games From The Southern Mountains» (1957, 10" FC 7054); «A Folk Concert in Town Hall», with **Oscar Brand** (1959, FA 2428); «British Traditional Ballads In The Southern Mountains», Vo.1,2 (1960, FA 2301, 2302); «Precious Memories» (1962, FA 2427); «At Folk City», with **Doc Watson** (1963, FA 2426), «Songs Of Open Road» (1960, FA 2480)... Важные пластинки выходили и на Riverside: «Saturday Night And Sunday Twoo» (RLP 12-620), «Riddle Me This», with **Oscar Brand** (RLP 12-646).

Bascom Lamar Lunsford: «Smoky Mountain Ballads» (1953, 10" FP 40).

Andrew Rowan Summers: «Seeds of Love» (1951, 10" FP 21); «Hymns And Carols» (1951, 10" FP 61); «Lady Gay» (1954, 10" FP 41); «The False Lady» (1954, 10" FP 44); «Unquiet Grave And Other American Tragic Ballads» (1954, 10" FP 64).

Ed Badex: «American Guitar» (1958, FG 3534).

Hermes Nye: «Anglo-American Ballads» (1952, 10" FP 37); «Ballads Of The Civil War» (1954, FH 5004); «Texas Folk Songs With Hermes Nye And Guitar» (1955, FA 2128); «Early English Ballads From The Percy And Child Collections. Ballads Reliques» (1957, FA 2305).

Keith Clark: «Ballads Of La Salle County, Illinois – The Story Of Ottawa, Illinois» (1957, FA 2080).

Joan O'Bryant: «Folksongs And Ballads Of Kansas» (1957, FA 2134); «American Ballads And Folksongs» (1958, FA 2338)...

Earl Robinson: «A Walk In The Sun And Other Songs And Ballads» (1957, FA 2324).

Walt Robertson: «American Northwest Ballads» (1955, 10" FP 46); «Walt Robertson» (1959, FA2330).

Paul Clayton: «Bay State Ballads» (1956, 10" FA 2106); «Folksongs And Ballads Of Virginia» (1956, 10" FA 2110); «Folk Ballads Of The English-Speaking World» (1956, FA 2310); «Cumberland Mountain Folksongs» (1957, 10" FA 2007); «British Broadside Ballads In Popular Tradition» (1957, FW 8708).

Bob Ross: «American Folksongs For Men» (1957, FA 2334).

Ewan MacColl: «Songs Of Robert Burns» (1959, FW 8758); «The Singin' Streets: Childhood Memories Of Ireland And Scotland», with **Dominic Behan** (1958, FW 8501); «New Briton Gazette», Vol.1, 2, with **Peggy Seeger** (1960, 1962, FW 8732, 8734); «Popular Scottish Songs», with **Peggy Seeger** (1960, FW 8757); «Song Of Two Rebellions: The Jacobite Wars Of 1715 And 1745 In Scotland» (1960, FW 8756); «The English And Scottish Popular Ballads» Vol.1,2,3 (1961, 1964, FG 3509, 3510, 3511); «Two-Way Trip» (1961, FW 8755); «Bothy Ballads Of Scotland», with **Peggy Seeger** (1961, FW 8759).

Malvina Raynolds: «Another County Heard» (1960, FA 2524).

Guy Carawan: «Songs With Guy Carawan» (1958, FG 3544); «Sings Something Old, New, Borrowed And Blue» (1959, FG 3548); «This Little Light Of Mine» (1959, FG 3552)...

Shirley Collins: «False True Lovers» (1959, FG 3564)...

Logan English: Kentucky Folk Songs and Ballads (1957, 10" FA 2136); The Days Of '49: Songs Of The Gold Rush (1957, FH 5255)... Отметим также его альбом «Gambling Songs», изданный на Riverside (1957, RLP-12-643), и «American Folk Ballads» (1962, Monitor, MF 388).

Кроме того, на Folkways выходили сборники, специальные серии этнической и религиозной музыки, джаз и авангард... Надо иметь в виду, что англо-американская музыкальная народная культура не просто существовала сама по себе, но была зафиксирована, увековечена в грамзаписи, затем издана и представлена обществу. Благодаря этому её не обошли вниманием фолксингеры новой формации. «Подлинные народные записи были редки, как зубы у кур. Чтобы их раздобыть, требовалось знать нужных людей... В магазины их толком не завозили, поскольку на такое

почти не было спроса», – Боб Дилан. *Хроники. Том 1*. Пер. с англ. М.Немцова. – М.: Эксмо. 2005. С.267.

³ Джо Хилл, настоящее имя Джоэл Имануэл Хегглунд (Joel Emanuel Hagglund). В 1901 г. эмигрировал из Швеции. Работал в доках Калифорнии, убирал пшеницу, плавал матросом на Гавайи. В 1910 г. сменил имя на Джо Хилл и примкнул к объединению Industrial Workers of the World (I.W.W.). В то время он сочинил много песен, популярных в рабочей среде. Наиболее известные «The Preacher And The Slave» и «Casey Jones – The Union Scab». Был арестован в Солт Лейк Сити по подозрению в убийстве. Несмотря на протесты рабочих организаций всего мира, шведского правительства и вмешательство президента США Вудро Вилсона (Woodrow Wilson), был осужден и 19 ноября 1915 г. казнен. В ночь перед расстрелом на митинге в его защиту в Солт Лейк Сити рабочие скандировали: «Джо Хилл никогда не умрет!» (Joe Hill will never die!) Через 20 лет Эрл Робинсон и Альфред Хейс написали песню «Joe Hill» в память о нём и других рабочих, павших в борьбе за свои права. Кроме Глэзера, песню пели многие фолксингеры, в том числе Пит Сигер и Джоан Баэз.

⁴ Одно время (1946-1951) Кан был женат на Барбаре Дэйн (Barbara Dane), белой исполнительнице блюзов. Она также издавалась на Folkways, и особенным успехом пользовался её совместный альбом с вокальной госпел-группой Golden Gate Quartet.

⁵ Спустя семнадцать лет после выхода первого альбома Фреда Джелача, Джон Фэхей издаст на Takoma Records второй его альбом, не менее впечатляющий, – «Songs My Mother Never Sang» (1968, С 1028).

⁶ Подробнее о New Lost City Ramblers см: Писигин, В.Ф. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века. Т.2*. – М., 2004. С.203-212.

⁷ Мы приводим индексы переиздания «Антологии» 1966 г., так как оно более доступно.

⁸ В оригинальном издании фраза Дилана звучит так: «I envisioned myself recording for Folkways Records. That was the label I wanted to be on. That was the label that put out all the great records». Bob Dylan. *Chronicles. Volume one*. New York. 2004, p.15.

⁹ Вера Холл Уорд (Vera Hall Ward, 1906-1964), родилась и прожила всю жизнь на ферме около Ливингстона, штат Алабама, где пела в местной баптистской церкви. Ломаксы записывали её ещё в конце тридцатых для Библиотеки Конгресса. По «наводке» А.Ломакса её записывал в 1950 г. Гарольд Курлендер для Folkways, а 10 октября 1959 г. – вновь Алан Ломакс, в его знаменательной экспедиции вместе с Ширли Коллинз. Материалы этой экспедиции изданы в 1961 г. на лейбле Atlantic шестью лонгплеями под общим названием «Southern Folk Heritage Series» – эту серию мы ставим в один ряд с самыми важными источниками англо-американского фольклора.

¹⁰ О Шеймусе Эннисе (1919-1982) и Джинни Робертсон (1908-1975) см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.80-88 и С.133-154.

¹¹ Ральф Картер Ринзлер (1934-1994), мандолинист, участник фолк-трио Greenbriar Boys, исследователь и собиратель фольклора, организатор фолк-фестивалей.

¹² О семействе МакПик см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.76-80.

¹³ Отметим, что в «обратном направлении» дело обстояло намного хуже: в Америке фолк-музыка Британских островов издавалась редко, а импортные пластинки с фолком завозились в мизерных количествах. Возможно, поэтому английские исследователи в гораздо большей степени осведомлены об американском Фолк-Возрождении, чем американские о британском.

¹⁴ Мы не останавливаемся на биографиях этих музыкантов и на анализе их творчества, но лишь перечислим альбомы, изданные на Elektra.

Oscar Brand: «Courtin's A Pleasure», with **Jean Ritchie** and **Tom Paley** (EKL-122); «The Wild Blue Yonder» (EKL-168); «Every Inch A Sailor» (EKL-169); «Tell It To The Marines» (EKL-174); «Out Of The Blue» (EKL-178); «Boating Songs And All That Bilge» (EKL-183); «Sports Car Songs For Big Wheels» (EKL-188); «Up In The Air – Songs For The Madcap Airman» (EKL-198); «For Doctor Only» (EKL-204)...

Cynthia Gooding: «Faithful Lovers And Other Phenomena» (EKL-107); «A Young Man And A Maid», with **Theodore Bikel** (EKL-109); «Turkish, Spanish And Mexican Folk Songs» (EKL-128); «Queen Of Hearts – Early English Folk Songs» (EKL-131); «A Treasury Of Spanish And Mexican Folk Song» (EKL-218)...

Theodore Bikel: «An Actor's Holiday» (EKL-105); «Folk Songs of Israel» (EKL-132); «Jewish Folk Songs» (EKL-141); «Songs Of A Russian Gypsy»

(EKL-150); «Folk Songs From Just About Everywhere», with **Geula Gill** (EKL-161); «More Jewish Folk Songs» (EKL-165); «Bravo Bikel!» (EKL-175); «Songs Of Russia Old And New» (EKL-185); «From Bondage To Freedom» (EKL-200); «A Harvest Of Israeli Folk Songs» (EKL-210); «Poetry And Prophecy Of The Old Testament» (EKL-220); «The Best Of Bikel» (EKL-225); «Theodore Bikel On Tour» (EKL-230)...

Ed McCurdy: «Blood, Booze'n Bones» (EKL-108); «Songs Of The Old West» (EKL-112); «Sin Songs – Pro And Con» (EKL-124); «When Dalliance Was In Flower», Vol.1,2,3 (EKL-110,140,160); «Son Of Dalliance» (EKL-170); «A Treasure Chest Of American Folk Song» (EKL-205)...

Susan Reed: «Susan Reed» (EKL-116); «Susan Reed Sings Old Airs» (EKL-126); «Songs For The Wee Folk» (EKL-163)...

Bob Gibson: «Ski Songs» (EKL-177); «Yes I See» (EKL-197); «At The Gate Of Horn», with **Bob Camp** (EKL-207); «Where I'm Bound» (EKL-239)... На Riverside у Гибсона (еще до Elektra) вышли три альбома – «Offbeat Folksongs» (1956); «I Come For To Sing» (1957); «Carnegie Concert» (1957); «There's A Meetin' Here Tonight» (1958).

Jean Redpath: «Jean Redpath's Scottish Ballad Book» (EKL-173); «Song Of Love, Lilt, Laughter» (EKL-163)...

¹⁵ Joshua White (Pinewood Tom), First Recording Sessions. Vol.1. 1932-1933. Austria, 1982. Blues Document, BD-606.

¹⁶ О Clancy Brothers см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.54-63.

¹⁷ Ньюпорт расположен на Восточном Побережье, в штате Род Айленд, к северу от Нью-Йорка. В 1954 г. в местном парке – Newport's Freebody Park – музыкант и импресарио Джордж Вайн (George Wein) организовал джазовый фестиваль, который просуществовал до 1972 г., после чего «перебрался» в Нью-Йорк. Фолк-фестиваль в Ньюпорте впервые проведен в июле 1959 г. Одним из его главных организаторов стал Альберт Гроссман, занимавшийся поиском и продвижением молодых фолк-музыкантов еще с середины пятидесятых. С Ньюпортского фолк-фестиваля началась «вторая» жизнь для таких блюзменов как Сан Хаус, Миссисипи Джон Хёрт, Нехемия «Скип» Джеймс, Роберт Пит Вильямс, Миссисипи Фред МакДауэлл, Букка Уайт и др. Фолк-фестиваль проводился с перерывами вплоть до 1969 г.

¹⁸ Они вдвоем даже написали книгу «I Love: The Story Of Vladimir Mayakovsky And Lili Brick». 1979.

¹⁹ Авраам Линкольн (Abraham Lincoln, 1809-1865), президент США в 1861-1865 гг.; Фредерик Дуглас (Frederick Augustus Washington Bailey, 1818-1895), американский общественный и государственный деятель, писатель.

²⁰ Дилан. С.26-29.

²¹ Марта Промис (1906-1968), жена Ледбелли. Иногда подпевала Хьюди во время концертов.

²² Чартерс имеет в виду документальный видеоролик из серии «March Of Time», снятый в начале 1935 г. и показанный в кинотеатрах страны в марте того же года. Сценарий ролика приводится в кн.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.4. С.66-68.*

²³ Речь о снимке, сделанном в 1936 г. Отто Гесце (Otto Hesse) для книги Джона Ломакса «Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly».

²⁴ Ральф Пир: «Моя издательская фирма владела копирайтами, и таким образом я получал компенсацию в виде гонораров с композиций, которые я выбирал для записи» (My publishing firm would own the copyrights, and thus I would be compensated by the royalties resulting from the compositions which I would select for recording purposes). Из статьи «Ralph Peer Remembers Jimmie Rodgers», 1953. См: www.bluegrasswest.com.

²⁵ В примечаниях к 4 тому мы уже отмечали, что в сентябре 2005г. в одном из интернет-магазинов эта книга продавалась за 600 долларов.

²⁶ Negro Songs of Protest. Arranged for voice and piano by Elie Siegmeister. New York, American Music League, 1936.

В сборник своих работ о блюзе – «Walking a Blues Road. A Blues Reader 1956-2004». Marion Boyars. New York, London. 2004 – Чартерс поместил статью «Lawrence Gellert And Negro Songs Of Protest», в которой обосновывает свои сомнения относительно подлинности источника так называемых «негритянских песен протеста».

²⁷ Банк Джонсон (1889-949), наст. имя William Geary Johnson, трубач из Нового Орлеана, еще в 1910 г. играл в составе Eagle Band, позже создал собственный оркестр. С Ледбелли записывался в июне 1946 г.

²⁸ Мы доверяем всему, о чем говорит Иззи Янг, но Баском Ламар Лансфорд знал Пита Сигера еще с 1935 г., благодаря его отцу Чарльзу Сигеру (Charles

Lois Seeger), который в том году привез Пита на фестиваль в Эшвил. См. Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.4.* С.204-205. Другое дело, что Лансфорд мог забыть Пита Сигера, если тот приехал на фестиваль спустя годы в составе Almanac Singers, Weavers или с еще какой-то группой. При встрече с Питом я не стал выяснять достоверность этого эпизода.

²⁹ Речь о документальном фильме Мартина Скорсезе «No Direction Home», который вышел в прокат в октябре 2005 г. Иззи Янг представлен в этом фильме.

³⁰ Имеется в виду альбом «Carolyn Hester» (1962, CL 1796), в котором на нескольких треках Дилан подыгрывал певице на гармонике. Альбом записывал Джон Хэммонд. Он же, спустя некоторое время, записал и Дилана. Молодому фолксингеру льстило, что знаменитый продюсер издал его вне очереди, и это не осталось незамеченным Иззи Янгом.

³¹ Одно из самых сильных мест «Хроник» – строки, в которых Дилан делится впечатлениями от прослушивания пластинки Роберта Джонсона. Самюэль, как признанный специалист, может иронизировать насчет познаний юного фолксингера, но впечатления Боба удивительны, и, если бы он поделился ими со школьником, это было бы полезнее многих академических уроков.

³² Речь об альбоме «The Freewheelin'», 1963 г.

³³ Дилан был впервые в Лондоне зимой 1962-63 гг. Мартину Карти посвящена глава в первом томе Очерков. См. Писигин, В.Ф. *Очерки об англо-американской музыке пятидесятих и шестидесятих годов XX века. Т.1.* – Псков, 2003. С.91-117.

³⁴ Когда Леннону впервые предложили послушать пластинку Дилана, согласно некоторым источникам, это произошло в январе 1964 г. в Париже, он сказал буквально следующее: «Да пошел этот Дилан. Мы играем рок-н-ролл, – и добавил: Давай слушать Чака Берри, Литтл Ричарда, а не это фольклорно-интеллектуальное дерьмо». Ну а потом, уже после их известной встречи, скрашенной марихуаной, Дилан и битлы много лет поддерживали дружеские отношения. (См. Albert Goldman. *The Lives Of John Lennon*. N.Y., 1989 или эту же книгу в переводе В.И.Григорьева – М.: Мол.гвардия, 2000. С.175-176.)

³⁵ Лонгплей «Orange Blossom Jug Five» (Lyricord-773), изданный в 1959 г., безуспешно ищут многие коллекционеры.

³⁶ Иззи имеет в виду появление Сюзен Ротоло на Experience Music Project в ноябре 2004 г. в Сиэтле, где, в частности, обсуждались и первые годы Боба Дилана в Гринвич Вилледж.

³⁷ Лэнгхорн – один из наиболее востребованных сессионных гитаристов. Участвовал в сессиях Рэмблин Джека Эллиота, Chad Mitchel Trio, Каролин Хестер, Боба Дилана, Richard & Mimi Farina, Фреда Нила, Тома Раша, Баффи Сент-Мари, Гордона Лайтфута, Стива Джиллета (Steve Gillette), Эрика Андерсена, Хойта Экстона, Дэвида Эклза, Майка Блумфилда и многих других.

³⁸ Сюзен Ротоло и Лэнгхорн, наряду с Иззи Янгом, Питом Сигером, Тони Гловером, Ван Ронком, Алленом Гинзбергом, также представлены в фильме Скорцезе «No Direction Home». Они, конечно, говорят о Дилане.

³⁹ «To All My Friends In Far-Flung Places» вышел двумя CD в 1994 г. (Gazell, GPCD 2011/12).

⁴⁰ Чартерс имеет в виду известные композиции Сэнди Булла «Blend» и «Blend II» с альбомов «Fantasias For Guitar And Banjo» (1963, Vanguard) и «Inventions» (1965, Vanguard).

⁴¹ Джорджио Вазари (Giorgio Vasari, 1512-1574), итальянский живописец, архитектор и писатель, написавший «Le Vite De' piu Eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori».

⁴² Встреча с Питом Сигером, которая составила основу третьей главы четвертого тома очерков, состоялась в октябре 2005 г., то есть уже после моей встречи с Янгом и Чартерсом.

⁴³ Одна из самых известных песен Пита Сигера – «Turn! Turn! Turn!» – написана на слова из Книги Экклезиаста.

⁴⁴ Ли Харви Освальд (Lee Harvey Oswald, 1939-1963), «официальный» убийца президента Джона Кеннеди. По одной из версий, Освальд был связан с Кастро, по другой – с антикастровскими заговорщиками.

⁴⁵ В октябре 2005 г. на ярмарке винила в Остине (Техас), вероятно, самой большой в мире, заядлые коллекционеры рассказали, что за последние десять лет работы ярмарки видели оригинальные пластинки с «Антологией» Г.Смита лишь однажды, и то их выставили только для показа.

⁴⁶ Речь о песне «Talking Folklore Center», в которой есть такие слова:

На МакДугал-стрит я заметил квадратный проем –
Вошел – лишь бы прочь с холода.
Выяснилось, уже внутри,
Что местечко называется Фольклорный центр,
Хозяин – Иззи Янг.
Он всегда на заднем плане
Или в центре.

⁴⁷ Имеется в виду «No Direction Home».

⁴⁸ Франциско «Панчо» Вилла, наст. имя Доротео Аранго Арамбула (Doroteo Arango Arambula, 1878-1923), – один из лидеров мексиканской революции 1911 и 1920 гг.

⁴⁹ «Talking Folklore Center», by Bob Dylan. В буклете Иззи Янга указывается, что песня была написана в понедельник, 19 марта 1962 г.

I came down to New York town,
Got out and started walking around,
I's up around 62nd Street,
All of a sudden comes a cop on his beat;
Said my hair was too long,
Said my boots were too dirty,
Said my hat was un-American,
Said he'd throw me in jail.

So I got on a subway and took a seat,
Got out on 42nd Street.
I met this fellow named Delores there,
He started rubbin' his hands through my hair –
I figured somethin' was wrong,
So I ran through ten hot-dog stands, four movie houses
And a couple a dancing studios to get back
on the subway train.

The wind it blew me north and south,
It blew me in a coffee house.
I met this fellow with sun glasses on,
He told me he sung folksongs –
I believed him 'cause he was wearing sun glasses.

He sung "Scarlet Ribbons" 'bout ten times or more,
He sung "Michael Row The Boat Ashore".
He sung "Where Do All The Flowers Go?".
There was no folksong he didn't know –
The ones he didn't know he didn't like anyway.

On MacDougal Street I saw a cubby hole,
I went in to get out of the cold,
Found out after I'd entered
The place was called the Folklore Center –
Owned by Izzy Young –
He's always in back –
Or the center.

They got real records and real books,
Anybody can walk in and look.
You don't have to own a Cadillac car
Or a nine hundred and fifty-two dollar guitar –
Do like most people do –
Walk in –
Walk around –
Walk out.

But that's not the way you see,
That ain't the way it oughta be,
There's just one way a lookin' at it,
You shouldn't take this place for granted –
That'll always be here.

So go down and buy a record or book,
Don't just walk around and look,
You can do that when you go uptown,
When you come down here you're on common ground –
Common people ground –
Common guitar people ground –
We ned every inch of it!

⁵⁰ Joe Klein. Woody Guthrie: A Life. – New York. 1999, p.382.

⁵¹ Одним из организаторов приездов блюзменов был Алексис Корнер. В 1954 г. он готовился принять в Лондоне и Вуди Гатри, но приезд сорвался из-за обострившейся болезни, которая приковала Вуди к постели.

⁵² Подробнее об этих музыкантах см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1.*

⁵³ Ширли Коллинз вспоминает, как в середине пятидесятих некоторое время подрабатывала официанткой в кафе Troubadour и могла слушать многих известных фолксингеров, в том числе и прибывших из Америки. Она не скрывает, что её фаворитами были Рэмблин Джек Эллиот и Дэррол Адамс. (Shirley Collins. *America Over The Water*. – London, 2004, p.16.)

⁵⁴ В самой Америке в это же время был издан сборник Elektra «V.A.:Bad Men and Heroes» (10' EKL 16), куда вошли несколько песен в исполнении Джека Эллиота, но эта пластинка осталась практически незамеченной.

⁵⁵ «Tramp On The Street». Этот госпел включен в альбом «Ramblin' Jack Elliott» (Prestige/Folklore, 14014).

Only a tramp was Lazarus that day,
He who lay down by the rich man's gate.
Well, he begged for some crumbs from the rich man to eat
But they left him to die like a ramp on the street.

Chorus:

He was some mother's darlin', he was some mother's son;
Once he was fair and once he was young,
And some mother rocked him, a little darlin' to sleep,
But they left him to die like a tramp on the street.

If Jesus should come and knock on your door,
Would you let Him come in and pick from your store?
Would you turn Him away, with nothing to eat?
Would you leave Him to die like a tramp on the street?

Second chorus:

He was Mary's own darlin', he was God's chosen son;
Once He was fair and once he was young,

And Mary, she rocked Him, a little darlin' to sleep,
But they left him to die like a tramp on the street.

Jesus, He died on Calvary's peak,
Nails in His hands, Lord, nails in His feet,
Gave His life's blood for you and for me,
But they left Him to die like a tramp on the street.

⁵⁶ Из примечаний А.Корнера к альбому «Roll on Buddy» (Topic, 12T 105).

⁵⁷ В этой связи уместно привести выдержку из второго тома «Очерков», где речь идет о влиянии, оказанном Эллиотом на молодых музыкантов, в частности, на Энди Ирвайна (Andy Irvine), в будущем участника ирландской группы Sweeney's Men.

«В это самое время в Лондон прибыл Рэмблин Джек Эллиот с супругой – актрисой Джуной Хаммерштейн. В лондонском клубе Ballad and Blues он дал концерт, на котором пел песни Вуди Гатри, перемешивая их с разными захватывающими историями. Конечно же Энди пришел на концерт, сидел неподалеку от музыканта, а когда действо закончилось, терпеливо выждал, пока разойдется толпа обожателей, окружившая фолксингера. Затем Энди, крадучись, последовал за Джеком и Джуной до вокзала, незаметно сел в ту же электричку, проехал несколько остановок, вышел вслед за ними и, подобно лазутчику, проследил, к какому дому подойдет чета, записав адрес. Поскольку концерты заканчиваются поздно, а поезда в Англии по ночам не ходят, остаток времени Энди провел, скорее всего, на улице. Но что за беда, когда речь идет об искусстве! Уже на следующий день Ирвайн написал Джеку Эллиоту проникновенное письмо, разумеется, со ссылкой на Вуди Гатри, и отправил по известному ему адресу. Что дальше? Цитирую Энди Ирвайна: «Джек позвонил через пару дней, сказав только: “Давай ко мне!” Он не догадывался, на что себя обрекал. С того дня каждое утро я садился на велосипед, ровно в десять стоял у него на пороге и стучался в дверь. Потом садился на краю кровати и ждал, пока они с женой проснутся. Кроме меня, еще одним частым гостем Джека был Дэйви Грэм. Помню, Джек, Джуна и я ушли из дома, оставив там Дэйви, чтобы он мог поиграть на гитаре Джека. Когда мы вернулись и Дэйви ушел, Джек сильно переживал, потому что на его гитаре были новые струны». Судя по всему, Грэм их порвал и успел заменить...» (Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.112-113.)

⁵⁸ Подробнее о Коттен и «Freight Train» см.: Писигин. Т.1. С.92-98.

⁵⁹ Оригинальное исполнение «San Francisco Bay Blues» можно услышать на одноименном альбоме Джесси Фуллера, изданном в 1963 г. на Contemporary Records, в серии Good Time Jazz (S 10051).

⁶⁰ Из комментария Бойда к альбому «Roll on Buddy. Vol.1». Вторая часть, в которую должны были войти 14 треков из ранних записей Джека Эллиота и Дэррола Адамса, судя по всему, так и не вышла.

⁶¹ Дилан. С.278-279. Вспомним, что и Чартерс, в ответ на присланный ему дебютный альбом Джона Фэхея, советовал молодому музыканту слушать Джека Эллиота.

⁶² В шестидесятые, особенно в первую половину, Джека Эллиота активно издавали как в Англии, так и в США. В Англии – CBS, Collector Rec., Encore, Fontana, Stateside, а Topic переиздавал ранние записи. В США – Prestige/Folklore, Vanguard, Reprise Records и другие. В наши дни Эллиота издают на CD, включая самый ранний материал.

⁶³ Pete Seeger. *The Incomplete Folksinger, Simon And Schuster*. – New York, 1972, pp. 252-254.

⁶⁴ В день, когда я заканчивал главу о Джеке Эллиоте, 8 ноября 2006 г., он давал концерт в Бостоне, а еще через несколько дней – в Балтиморе.

⁶⁵ «Hard Travelin'» by Woody Guthrie.

I've been havin' some hard travelin', I thought you knowed.
I've been havin' some hard travelin', way down the road.
I've been havin' some hard travelin', hard ramblin', hard gamblin',
I've been havin' some hard travelin', lord.

I've been ridin' them fast rattlers, I thought you knowed.
I've been ridin' them flat wheelers, way down the road.
I've been ridin' them blind passengers, dead-enders,
kickin' up cinders,
I've been havin' some hard travelin', lord.

I've been hittin' some hard-rock minin', I thought you knowed.
I've been leanin' on a pressure drill, way down the road.
Hammer flyin', air-hose suckin', six foot of mud and
I shore been a muckin',
And I've been hittin' some hard travelin', lord.

I've been hittin' some hard harvestin', I thought you knowed,
North Dakota to Kansas City, way down the road.
Cuttin' that wheat, stackin' that hay, and I'm tryin' make
about a dollar a day,
And I've been havin' some hard travelin', lord.

I've been working that Pittsburgh steel, I thought you knowed.
I've been a dumpin' that red-hot slag, way down the road.
I've been a blasting, I've been a firin', I've been
a pourin' red-hot iron,
I've been hittin' some hard travelin', lord.

I've been layin' in a hard-rock jail, I thought you knowed.
I've been a laying out 90 days, way down the road.
Damned old judge, he said to me, "It's 90 days for vagrancy."
And I've been hittin' some hard travelin', lord.

I've been walking that Lincoln highway, I thought you knowed,
I've been hittin' that 66, way down the road.
Heavy load and a worried mind, lookin' for a woman
that's hard to find,
I've been hittin' some hard travelin', lord.

⁶⁶ Dave Van Ronk. *The Mayor Of MacDougal Street: A Memoir* / Dave Van Ronk And Elijah Wald. Da Capo Press. 2005.

⁶⁷ Tearjerker – сентиментальная история, драма, иногда в музыкальной форме.

⁶⁸ Van Ronk, p.4.

⁶⁹ Маленькая четырехструнная гитара с Гавайских островов, куда ее в конце XIX в. завезли переселенцы с португальского острова Мадейра. Бытует главным образом в США; благодаря дешевизне, миниатюрным габаритам, удобной настройке (обычно а' –d' –fis' –h') и простой технике игры широко используется для сопровождения популярных песен. Укулеле не следует смешивать с гавайской гитарой. (Цит.по: Музыкальный словарь Гроува. – М., 2001. С.886.)

⁷⁰ Бикс Байдербек (1903-1933) – корнетист и бэнд-лидер, первый великий белый джазмен; Эдди Лэнг (1902-1933) – один из первых джазовых гитаристов-виртуозов.

⁷¹ *Stride-piano* – техника игры на пианино, в основе которой лежит «шаг» левой руки. Этой техникой лучше других владели ранние джазовые музыканты из Нового Орлеана. Именно их и упоминает Ван Ронк.

⁷² Джеймс Пит Джонсон (1904-1967), Вилли “Лайон” Смит (1887-1973), Джимми Янси (James Edward Yancey, 1894-1951) – страйд-пианисты, пионеры буги-вуги.

⁷³ Van Ronk, p.11.

⁷⁴ Клэрэнс Вильямс (1893-1965), композитор, пианист, вокалист, лидер джаз-бэнда, записывался ещё в 20-е.

⁷⁵ Van Ronk, p.55.

⁷⁶ Гроссман запомнил Дэйва, и когда в начале шестидесятых задумывал фолк-трио, то к дуэту Мэри Трэвис и Пола Стуки надеялся присоединить Ван Ронка. Дэйв, полагая, что получится еще одна разновидность Kingston Trio, отказался, и тогда Гроссман обратился к Питеру Ярроу; в результате в 1961 г. появились Peter, Paul and Mary. (О них см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2.С.245-256.)

⁷⁷ Пинк Андерсон, родился в 1900 году в г.Спартанбург (Spartanburg), штат Южная Каролина, и там же умер в 1974 г. Представитель Пьемонт блюза (Piedmont blues), записывался для Columbia в конце двадцатых. Клэйтон запечатлел Андерсона в Шарлоттсвилле, штат Вирджиния, 29 мая 1950 г., а издана эта запись в конце пятидесятих на первой стороне альбома «Gospel, Blues And Street Songs» (Riverside, RLP-148). Вторая сторона отдана Реверенду Гэрри Дэвису.

⁷⁸ Эти записи были изданы в 1959 г. на Tradition Records – «Whaling And Sailing Songs From The Days Of Moby Dick» (TLP 1005).

⁷⁹ **Shanties** – песни, которые пели матросы во время гребли, поднятия якоря, выполнения какой-то важной функции, когда требовались сплоченность и коллективные усилия, и, поскольку руки заняты, они исполнялись без аккомпанемента. **Forecastle songs** – развлекательные песни, их исполняли в

краткое время отдыха, иногда в сопровождении банджо или гитары; это баллады о любви, о доме, о каком-то важном событии, а самые любимые рассказывают о море и подвигах моряков.

⁸⁰ Они снимали квартиру у своей приятельницы – исполнительницы баллад и блюзов Джины Глэйзер (Gina Glaser), которая уехала в Англию, где, кроме прочего, занималась поиском старинных песен и баллад в Cecil Sharp House. Джина вела пропаганду фольклора среди студентов и молодых музыкантов, и именно она привила любовь к народным песням юной Сэнди Денни. (См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века*. Т.3. – М., 2005. С.138.)

⁸¹ Van Ronk, p.89.

⁸² Там же, p.122.

⁸³ Кинг Соломон Хилл (1897-1949), блюзовый певец и гитарист, представитель Дельта-блюза.

⁸⁴ Дилан. С.290.

⁸⁵ У Джона Хёрта песня называется «Spike Driver's Blues». Впервые она записана в 1928 г. для лейбла Okeh и вошла в «Антологию» Г.Смита под номером 80. Оттуда её и «извлек» Ван Ронк, не предполагая, что блюзмен жив. Они познакомятся в 1963 г. в Ньюпорте, и Хёрт найдёт, что версия Дэйва не так уж плоха, хотя этот блюз надо исполнять медленнее: просто во время записи, в 1928 г., трек не вмещался на сторону, и звукооператор из Okeh его «ускорил». Этого нюанса, конечно, не мог знать Ван Ронк.

⁸⁶ «Gaslight Rag», написана Ван Ронком ретроспективно, в 1969 или 1970 г. Она представлена на пластинке «Van Ronk» (1971, Polydor, 24 4052).

Another damn day, aw, take it away,
I gotta make my gig on time.
Flailing guitar, being a star,
Scuffing for nickels and dimes.
Silly damn grind, out of my mind,
I'm crazy if I stay.

Leave you wife and bring you knife
If you're working at Mitchell's Café.*

I had a dream that the Gaslight was clean
And the rats were all scrubbed down.
The coffe was great and the waitresses straight,
And Patrick Sky left town. **
No one was swocked and Dylan played Bach,
And Ochs's songs all scanned.
I got out of bed and I straightened my head,
And started a rock'n' roll band.

Honey babe, honey babe, let me carry you down.
Pimps and whores and grunge on the floors,
And the finest show in town.
Hot dog stand and skiffle bands,
And Pogo's buying this round. ***
There's not much light, but there's plenty of fights
When you're singing in a hole in the ground. ****

* Джон Митчелл – владелец Gaslight.

** Патрик Скай – фолксингер.

*** Пого – прозвище Тома Пэкстона.

**** Gaslight находился в полуподвальном помещении, отсюда ассоциации с «дырой в земле».

⁸⁷ Мы заключаем слово «открытие» в кавычки, потому что черные блюзмены и сингеры пели и играли в южных штатах от роду, не догадываясь о том, что кто-то их для себя «открыл».

⁸⁸ Автор комментариев к альбому «Folksinger» – Годдард (J.R.Goddard).

⁸⁹ Песню пели, и не без успеха, другие музыканты. Обратим внимание на версию Фреда Нила и особенно на версию англичанина Дэйви Грэма из его альбома «Folk, Blues & Beyond...» (1964).

⁹⁰ Об истории этой песни написано много, и всегда исследователи задавались вопросом: что скрывается под «Домом Восходящего Солнца»? Мучился вопросом и Дэйв Ван Ронк: «Подобно всем остальным, я считал, что под «домом» подразумевался бордель. Но какое-то время назад я был в Новом Орлеане для участия в джазовом фестивале. Мы с моей женой Андреей и Одеттой выпивали в пабе, когда появился парень с пачкой старых фотографий – снимки города начала века. Там, наряду с Французским рынком, Lulu White's Mahogany Hall, таможней и тому

подобным, было фото входного проема из грубого камня, с выгравированным по центру изображением восходящего солнца. Заинтригованный, я спросил, что это за здание. Оказалось, это новоорлеанская женская тюрьма (Orleans Parish women's prison). Так выяснилось, что я в корне ошибался с самого начала». Судя по тексту песни, в оригинале она исполнялась женщиной. О перипетиях, связанных с аранжировкой песни, см.: Van Ronk, pp.176-178. В фильме «No Direction Home» Ван Ронк также подробно рассказывает о коллизиях с записью «House Of The Rising Sun».

⁹¹ Дилан. С.312-313.

⁹² Согласно Ван Ронку, в одном из кафе к Дилану подошел некий молодой человек и заказал за 20 долларов песню, первоначальные слова которой – *If I had to do it fll over again, I'd do it all over you* – стали бы её темой. На следующий день песня была готова и, по-видимому, отдана Дэйву «в пользование». Бобби вполне устроили и 20 долларов.

⁹³ «Kansas City Blues». Миссисипский блюзмен Джим Джексон (Jim Jackson, 1884-1937) записывал этот блюз, состоящий из нескольких частей, в 20-х годах для чикагского лейбла Vocalion. Джексон переиздан в восьмидесятые на Agram (AB 2004). Ван Ронк использовал в своей версии куплеты из разных частей: альбом «In The Tradition».

Oh, the river, well, is long, deep and wide.
Gal I love is on the other side.
I'm gonna move to Kansas City,
I'm gonna move to Kansas City.
I'm gonna move, pretty baby,
Honey, where they don't love you.

Wished I was a catfish, swimming down in the sea;
I'd have some good woman, swimming right after me.
And I'll move to Kansas City,
You know, I'll move to Kansas City;
You know, I'll move to Kansas City, baby,
Honey, where they don't love you.

I'll tell you one thing you can never do
Never let no woman tell you she's in love with you;
She'll call you honey, call you pie

And then she'll go and catch a freight train on the fly.
And she moves to Kansas City,
You know, she moves to Kansas City.
You know, she moves, baby,
Honey, where they don't love you.

I jumped in the river, started to drown,
Thought about my baby, and I turned around.
I wanna move to Kansas City,
Move to Kansas City.
I wanna move, pretty baby,
Honey, where they don't love you.

Oh, the river, well, is long, deep and wide.
Gal I love is on the other side.
I'm gonna move to Kansas City,
I'm gonna move to Kansas City.
I'm gonna move, pretty baby,
Honey, where they don't love you.

⁹⁴ Боб Дэвенпорт, родился в 1932 г. на севере Англии, близ Ньюкасла. Один из выдающихся певцов британского Фолк-Возрождения. Подробнее о нем см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.7-13.

⁹⁵ Дэйв объясняет не совсем удачное выступление в Ньюпорте тем, что во время исполнения им своей программы Джек Эллиот «пустил по кругу» свою шляпу и отвлек внимание публики. Тем самым Ван Ронк невольно признался, что шляпа Джека волновала аудиторию больше, чем исполненные им «Candy Man» и «Hold On». Эти песни вошли в сборник «The Newport Folk Festival – 1963. The Evening Concerts: vol.2.» (Vanguard, VRS 9149).

⁹⁶ Например, мне об этой поездке известно лишь потому, что о ней упоминал американский сингер-сонграйтер Джексон Кэри Франк, с начала 1965 г. пребывавший в Англии и оказавший там большое влияние на фолксингеров. Для организации тура он снабдил Ван Ронка и Майка Сигера собственным автомобилем.

⁹⁷ Дэйв считал, что песню правильнее именовать «Clouds», в чем он убеждал и Джони. В конце концов свою версию он так и назвал и гордился, что Митчелл свой третий альбом, куда вошла «Both Sides Now», назвала «Clouds» (1969. Reprise, RS 6341). Добавим, что в своей версии этой песни

Ван Ронк и Hudson Dusters использовали рифф из «Ruby Tuesday» группы Rolling Stones. См.: Dave Van Ronk, p.221.

⁹⁸ Дэйв Ван Ронк умер от рака 10 февраля 2002 г. в возрасте 65 лет в Медицинском центре Нью-Йоркского университета, на Манхэттене.

⁹⁹ Михаил Александрович Бакунин (1814-1876), один из основателей анархизма; Петр Алексеевич Кропоткин (1842-1921), теоретик анархизма, историк и литератор; Сергей Геннадьевич Нечаев (1847-1882), революционер, социалист: «бес и мошенник, а не социалист», – говорил о нём Ф.М.Достоевский.

¹⁰⁰ Дилан пишет: «Ван Ронк мог целыми днями трындеть о социалистических небесах и политических утопиях, буржуазных демократиях, троцкистах, марксистах, международных рабочих организациях – всем этим он хорошо владел...» (Дилан. С.90.)

¹⁰¹ Пегги Ли (Norma Deloris Egstrom, 1920-2002), джазовая певица. Пик её карьеры пришелся на пятидесятые. Она записывалась еще в 1949 г. с Бенни Гудменом и считалась специалисткой по части блюза. В 1962 году выпустила альбом «Blues Cross Country» (Capitol, T1671) с набором блюзов в аранжировке Куинси Джонса (Quincy Jones). Приятный во всех отношениях, альбом тем не менее страшно далек от оригинального звучания блюзов, к которому стремился Дэйв Ван Ронк. Видимо, это и позволило ему иронизировать над собой.

¹⁰² Van Ronk, pp.212-213.

¹⁰³ «House Of The Rising Sun», trad. Мы приводим текст, записанный Дэйвом для альбома «Just Dave Van Ronk».

There is a house in New Orleans
They call the Rising Sun.
It's been the ruin of many poor girl
And me, oh, God, I'm one.

My mother, she's a tailor,
She sews these new blue jeans.
My daddy, he's a drunker,
And drinks down in New Orleans.

Now the only thing that drunker needs
Is a suitcase and a trunk;
And the only time he's satisfied
Is when he's on a drunk.

Oh tell my baby sister:
Don't do what I have done,
But shun that house in New Orleans
They call the Rising Sun.

Well, it's one foot on the platform
and the other foot on the train,
I'm going back to New Orleans
To wear that ball and chain.

I'm going back to New Orleans,
My race is almost run;
I'm going back to end my life
Beneath that Rising Sun.

¹⁰⁴ Van Ronk, p.166.

¹⁰⁵ Van Ronk, p.126. Гибсон аккомпанировал Джоан и даже подпевал, но ведущей в дуэте была она. В своей книге Ван Ронк неточно назвал год проведения первого фолк-фестиваля – 1958, что не меняет сути того, что там произошло, и его к нему отношения.

¹⁰⁶ Joan Baez. *Daybreak*. The Dial Press. New York. 1968.

¹⁰⁷ Текст из журнала «Time» от 23 ноября 1962 г. цит. по кн.: Peter D.Goldsmith. *Making People's Music: Mo Asch and Folkways Records*. Smithsonian Institution Press. Washington and London. 1998, p.294.

¹⁰⁸ На конверте также указан изготовитель звукозаписи – Storm Records by Dick Tognazzini, а Fantasy выступил эксклюзивным дистрибьютором издания. Альбом вышел в мае 1964 г. без разрешения Баэз. Певица подала судебный иск против лейбла, требуя запрета на распространение нелегальной пластинки, которая не входит в её официальную дискографию. Присоединяясь к праведному гневу Джоан, кляня издателей, мы тем не менее только благодаря им можем судить о первых опытах фолк-певицы.

¹⁰⁹ «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby», trad. Во время исполнения Баэз иногда меняла строчки и даже куплеты. Ниже приводится дословный текст рождественской песни, записанный Джоан в мае 1959 г.

Virgin Mary had a one son,
Oh, glory halleluja,
Oh, pretty little baby,
Glory be to the new born King.

«Well, Mary how you call that pretty little baby,
Oh, pretty little baby,
Oh, pretty little baby,
Glory be to the new born King».

«Well, some call Him Jesus, I'll call Him Savior
Oh, I will call Him Savior,
Oh, I'll call Him Savior,
Glory be to the new born King».

Riding from the East there came three wise men,
Oh, came three wise men,
Oh, came three wise men,
Glory be the new born King.

Said, «Follow that star, you'll surely find the baby,
Oh, surely find the baby,
Oh, surely find the baby,
Glory be to the new born King».

Virgin Mary had a one son,
Oh, glory halleluja,
Oh, pretty little baby,
Glory be to the new born King.

¹¹⁰ Согласно графику фестиваля, Гибсон выступал воскресным вечером 12 июля, в самой последней части представления.

¹¹¹ На двух альбомах Folkways были изданы материалы двух фестивалей: «The Folk Music Of The Newport Folk Festival 1959-1960. Vol.1/2» (FA 2431/2). Но эти альбомы вышли только в 1961 г. На лонгплее Elektra издана лишь часть фестиваля 1960 г.: «Newport Folk Festival» (EKL 189). Folkways и Elektra продвигали артистов, которых они издавали, в то время как на Vanguard старались включать в свои сборники всех участников. В 1960 г.

Vanguard получил право на издание Баэз и во многом благодаря ей стал одним из главных лейблов Фолк-Возрождения. Но почему Баэз не издавали на Folkways, самом авторитетном фолк-лейбле? В одном из интервью Мо Эш объяснил это так: «Мне предлагали Баэз и всех этих популярных людей (*hit people*), – но я не стал их издавать, потому что тогда бы мой лейбл знали как поп-лейбл Джоан Баэз, и никто бы не покупал фолк-музыканта с моего лейбла, так как не разграничивал бы материал, который я издаю». (См.: Goldsmith, p.298.) На самом деле Эш, со своими скромными финансовыми и техническими возможностями, попросту не был готов «переваривать» миллионные тиражи, на которые замахнулся Мэйнард Соломон, выводя Джоан Баэз на общенациональную орбиту. В Англии официальным дистрибьютором Vanguard станет лейбл Fontana Record.

¹¹² Она же – «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby».

¹¹³ Мемфис Минни (1897-1973), настоящее имя Лиззи Даглас (Lizzie Douglas), исполнительница блюзов, банджоистка и гитаристка, записывалась с начала тридцатых; Ма Рэйни (1886-1939), наст. имя Гертруда Приджет (Gertruda Pridgett) великая блюзовая певица. Пела блюзы еще за два десятилетия до того, как в 1923 г. её записали для Paramount.

¹¹⁴ Дилан. С.282-283. В первой части документального фильма «No Direction Home» показан фрагмент выступления Джоан Баэз на телевидении в 1960 г., когда она поет «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby». Очевидно, именно об этой телепередаче упоминает Дилан.

¹¹⁵ Дилан. С.283.

¹¹⁶ «All My Trials», trad.

Hush little baby, don't you cry,
You know your mama was born to die,
All my trials, Lord, soon be over.

The river of Jordan is muddy and cold,
Well it chills the body but not the soul,
All my trials, Lord, soon be over.

I've got a little book with pages three,
And every page spells liberty,
All my trials, Lord, soon be over.

Too late, my brothers,
Too late, but never mind,
All my trials, Lord, soon be over.

If living were a thing that money could buy
Then the rich would live and the poor would die.
All my trials, Lord, soon be over.

There grows a tree in Paradise
And the pilgrims call it the Tree of Life.
All my trials, Lord, soon be over.

Too late, my brothers,
Too late, but never mind.
All my trials, Lord, soon be over.
All my trials, Lord, soon be over.

¹¹⁷ Профессор Френсис Джеймс Чайлд (1825-1896) прославился тем, что собрал и подготовил издание 305 баллад – «The England And Scottish Popular Ballads. 1882-1896». Первое издание выходило в пяти томах в течение 1882-1898 гг. именно в Бостоне, так что Баэз вполне могла им воспользоваться.

Сесил Джеймс Шарп (1859-1924), собиратель народных песен и танцев, автор и издатель многочисленных сборников, основатель Общества народного танца в Лондоне. Его именем названо здание (Cecil Sharp House), в котором с 1930 г. располагается English Folk Dance And Song Society (Общество английского народного танца и песни).

Ральф Воэн-Вильямс (1872-1958), английский композитор. Его именем названа библиотека в Cecil Sharp House, где хранится ценнейшее собрание англо-американского фольклора.

¹¹⁸ С 1958 г. в Монтерее проводились джазовые фестивали, но с началом бума фолка там решили проводить и фестиваль наподобие ньюпортского. Первый, с участием Баэз и Дилана, состоялся 17 мая 1963 г.

¹¹⁹ Песня «With God On Our Side» включена в альбом «Newport Broadside» (1964, VRS-9144), а «Blowin' In The Wind» вышла на пластинке «The Newport Folk Festival – 1963. The Evening Concerts: vol.1» (1964, VSD-79148). В фильме «No Direction Home» эта сцена – одна из кульминационных.

¹²⁰ Кроме Баэз и Дилана, в музыкальной части «Марша на Вашингтон» участвовали Одетта, Peter, Paul & Mary, а также оперная певица Мэриан Андерсон. Их песни, а также речь Мартина Лютера Кинга изданы в 1964 г. на лонгплее «We Shall Overcome!: Documentary Of The March On Washington» (Broadside, BR 592).

¹²¹ «Banks Of Ohio», trad. Перевод в тексте Леонида Краснера.

I asked my love to take a walk,
To take a walk, just a little walk
Down beside where the waters flow,
Down by the banks of the old Ohio.

Chorus:

And only say that you'll be mine,
In no others arms entwine
Down beside where the waters flow,
Down by the banks of the old Ohio.

I held a knife against her breast
As into my arms she pressed.
She cried, "Oh, Willie, don't murder me,
I'm not prepared for eternity."

I started home 'tween twelve and one,
I cried, "Me God, what have I done?
Killed the only woman I loved,
Because she would not be my bride."

¹²² В том же году Дилан написал подобный текст к альбому «In The Wind» Peter, Paul & Mary, но там речь шла об ощущении Диланом эпохи и времени, в которое он жил. (См. Писигин. Т.2. С.253-256.)

¹²³ Melody Maker, 22 May 1965, p.3.

¹²⁴ До конца десятилетия у Баэз выйдут еще несколько альбомов – «Joan» (1967, VRS-9240), «Baptism» (1968, VSD-79275), двойной LP с песнями Дилана «Any Day Now» (1969, VSD-79306/7), «David's Album» (1969, VSD-79308), «One Day At A Time» (1970, VSD-79310)...

¹²⁵ Фильм вышел в 2005 г. в серии «The Complete Earl Scruggs Story», издатель – Delta Music.

¹²⁶ «Love Is Just A Four-Letter Word», by Bob Dylan.

Seems like only yesterday
I left my mind behind
Down in the Gypsy Cafe
With a friend of a friend of mine.
She sat with a baby heavy on her knee,
Yet spoke of life most free from slavery
With eyes that showed no trace of misery.
A phrase in connection first with she I heard
That love is just a four-letter word...

¹²⁷ Michael Gray. *The Bob Dylan Encyclopedia*. Continuum. N.Y.-London. 2006.

¹²⁸ Так, в частности, утверждается в аннотации к русскому изданию «Хроник»... В России к Дилану отношение было (и остается) непростым. Популярным он не был, в силу того что отечественные «ценители» рока едва знали английский, а если и знали – были далеки от понимания так называемого дилановского «мессиджа», в то время как музыкальная часть творчества Дилана их не увлекала вовсе. По этой причине пластинки Дилана в СССР спросом не пользовались, следовательно, туда не завозились... В то же время Дилана высоко ценили в интеллектуальной среде, главным образом столичной и питерской. Не обошла Дилана и наша просвещенная печать. Так, в журнале «Иностранная литература» за август 1966 г. в статье «Президент Джонсон и две культуры» (автор П.Васильев) значительное место уделяется творчеству Дилана, приводится перевод песни «Masters of War», но главное – обширно цитируются американские издания, в частности Нью-Йорк Таймс: «Пока не появился Боб Дилан, большинство наиболее популярных песен составляли слезливые жалобы подростков на несчастную любовь. Но теперь до удивления большое число самых популярных пластинок составляют песни о войне, международной политике и бедности. Так или иначе, интерес, который, к изумлению многих, проявило теперь молодое поколение к серьезным вопросам: гражданским правам или Вьетнаму, – заслуга Боба Дилана. Пожалуй, он оказывает теперь самое прямое влияние на то, что происходит с молодыми людьми в современной Америке – марши протеста, пикетирование и т.д., – больше, чем кто бы то ни был в стране». Как видно, в СССР еще с середины шестидесятых Бобу Дилану знали цену.

¹²⁹ Так утверждает Дилан в «Хрониках» на стр.108. *«Она [бабушка] приехала в Америку из Одессы, морского порта на юге России. Город этот немного походил на Дулут – тот же темперамент, климат и пейзаж, точно так же стоял у большой воды».* Одессит, увидавший Дулут, не простил бы такого сравнения.

¹³⁰ Дилан. С.40.

¹³¹ Там же. С.117.

¹³² В свое время в Миннеаполис переехала семья великого тенор-саксофониста Лестера Янга (Lester Young).

¹³³ Дилан. С.111. Некоторые исследователи считают, что свой вокальный стиль Дилан отчасти заимствовал именно у Хэнка Вильямса.

¹³⁴ Джонни Элвин Рэй (1927-1990), популярный певец, сочинитель и пианист.

¹³⁵ Летом 1959 г. Дилан был пианистом на нескольких его концертах.

¹³⁶ Дилан. С.263. К осени 1959 г. у Одетты вышли уже две пластинки на Tradition. Какую именно купил Дилан, не уточняется, но это не важно, так как материал альбомов во многом схож.

¹³⁷ Дилан. С. 264.

¹³⁸ Речь о сборнике «Our Singing Heritage. Vol.1» (EKL-151), вышедшем в 1958 г. Только на нем присутствуют лишь Пегги Сигер и Дэйв Ван Ронк, причем это была первая запись Ван Ронка. А вот Алана Ломакса ни на одном из сборников Elektra я не обнаружил. Подробнее об альбоме «Foc'sle Songs And Shanties» см. стр.79 наст.изд.

¹³⁹ Дилан. Хроники. С.267-268. A-wop-bop-a-loo-lop a-lop-bam-boо – ключевая строка из знаменитого рок-н-рольного хита Литтл Ричарда «Tutti-Frutti». Песня «Down In Florida On A Hog» переиздана в 1971 году и включена в альбом «Darby & Tarlton», вышедший на Old Timey (LP-112).

¹⁴⁰ Дилан. С.284.

¹⁴¹ Также Дилан мог учиться у музыкантов, которые приезжали с концертами в Twin Cities. Он упоминает Джо Хикерсона (Joe Hickerson), Роджера Абрамса, Эллен Стекерт (Ellen Stekert) и Рольфа Кана...

¹⁴² В будущем Джон Корнер, Дэйв Рэй (Dave Ray) и Тони Гловер составят одно из самых интересных фолк-образований своего времени.

¹⁴³ Дилан. С.273.

¹⁴⁴ Дилан. С.273-274. Пластинки Folkways «имелись только в публичных библиотеках», потому что Мо Эш лично их туда рассылал, ведь тиражи были мизерными и некоммерческими. Дилан был настолько неравнодушен к пластинкам, что иногда их «задерживал». В фильме «No Direction Home» Иззи Янг рассказывает, что одним из первых сведений о Дилане было то, что тот «зажал» пластинки Тони Гловера.

¹⁴⁵ Дилану было с чем ехать к своему кумиру: он уже сочинил «A Song to Woody», преобразовав для этого песню Вуди «1913 Massacre».

I'm out here a thousand miles from my home
Walking a road other men have gone down.
I'm seeing a new world of people and things,
Hear paupers and peasants and princes and kings.

Hey hey, Woody Guthrie, I wrote you a song
About a funny old world that's coming along.
Seems sick and it's hungry, it's tired and it's torn,
It looks like it's dying and it's hardly been born.

Hey, Woody Guthrie, but I know that you know
All the things that I'm saying and a many times more.
I'm singing you the song but I can't you sing enough,
'Cause there's not many men that've done
the things that you've done.

Here's to Cisco and Sonny and Leadbelly too,
And to all the good people that travelled with you.
Here's to the hearts and the hands of the men
That come with the dust and are gone with the wind.

I'm leaving tomorrow but I could leave today.
Somewhere down the road someday

The very last thing that I'd want to do
Is to say I've been hitting some hard travelling too.

¹⁴⁶ Дилан. С.115.

¹⁴⁷ Joe Klein. *Woody Guthrie: A Life*. N.Y. Delta Book. 1999, p. 445.

¹⁴⁸ Klein, p. 447.

¹⁴⁹ Van Ronk, p.159.

¹⁵⁰ Дилан. С.18.

¹⁵¹ Там же. С.110.

¹⁵² Charles Shaar Murray. *Boogie Man. The Adventures o John Lee Hooker In The American Twentieth Century*. St.Martin's Press. N.Y.2000, pp.232-233. Джон Ли Хукер играл в Folk City три недели. Дилан выступал у него «на разогреве» две последние. Кто был до него – никто сейчас не вспомнит.

¹⁵³ Выступления Дилана и Greenbriar Boys начались с 26 сентября. Статья Роберта Шелтона «Bob Dylan: A Distinctive Folk-song Stylist» вышла 29 сентября 1961 г. Она же приведена на оборотной стороне первого лонгплея Дилана. В будущем Шелтон станет одним из биографов Дилана. Расскажет он и о выступлении Дилана на «разогреве» у Ли Хукера. Шелтон приходил тогда в Folk City, был всецело занят Хукером и не обратил внимания на того, кто играл перед ним. (См.: *No Direction Home: The Life And Music Of Bob Dylan*. Penguin. 1987, а так же Charles Shaar Murray, p.233.)

¹⁵⁴ Dunstan Prial. *The Producer. John Hammond And The Soul Of American Music*. N.Y., 2006, pp.220-221. (Встреча в доме у Хестер произошла 14 сентября 1961 г.)

¹⁵⁵ Оформление альбома было вызывающим: во всю обложку – черно-белый портрет Хестер, стилизованный «под Джоан Баэз», так что неразборчивый покупатель мог запросто их перепутать. В репертуар Хестер была даже включена ударная песня Баэз – «What You Gonna Call Your Pretty Little Baby». Затея, впрочем, с треском провалилась: Хестер не тянула на соперничество с Баэз, и Хэммонд это понял раньше других, что стало причиной задержки издания Хестер и срочного продвижения Дилана.

«...Пластинка Каролин Хестер была записана за три месяца до моей, а моя выходит – раньше.» (См. стр. 35 наст.издания.)

¹⁵⁶ Prial, p.222.

¹⁵⁷ Дилан. С.12.

¹⁵⁸ И все это при оценке самого главного продюсера издания: *«Я увидел этого мальчика в фуражке, играющего не ахти как на гармонике, но он меня чем-то захватил»!* Что ж, продукт ведь надо двигать...

¹⁵⁹ А еще пластинка понравилась Альберту Гроссману. Ему не надо было её даже слушать: от одного вида обложки и комментария пахло деньгами. Большими деньгами!.. Отставив всё прочее, этот делец, один из организаторов Ньюпортского фолк-фестиваля и хозяин Gate of Horn в Чикаго, тотчас очутился рядом с Диланом, на которого еще вчера не обращал внимания, и предложил свои услуги в качестве импресарио. Так возник один из самых успешных тандемов в мире поп-культуры...

¹⁶⁰ Этот колпачок Сюзен будто бы передала Дилану, чтобы он использовал его вместо слайда.

¹⁶¹ Дилан. С.302. Театральные заметки совсем молодого Дилана о пьесе Брехта удивительны. Сравните их, например, с тем, что написал о постановке Брехта наш выдающийся искусствовед Борис Исаакович Зингерман:

«В мрачном квадрате закрытой со всех сторон площади пела молодая женщина с длинными прядями раздражающе ярких волос, оттенявших ее бескровное лицо. У нее были тоскливые, грубо подведенные глаза и намалеванный рот. А на руках – ребенок, спеленутый в тряпье. Она выступала вместе со своим мужем, которому деловито передавала ребенка перед своим сольным номером. Муж был под стать ей – не то веселый, не то угрюмый уличный комедиант с гибким телом и надорванным голосом. Толпа, которая принимала участие в этом карнавале, ничем не походила на изящных персонажей в полумасках. Тут были все больше оборвыши, дно богатого купеческого города. В карнавальном танце предводительствовал одноногий калека с костылем. Он танцевал в самозабвенье угарного экстаза, пока, неловко ступив, не растянулся на каменных плитах площади, грохоча костылем. Вельможе или негоцианту не следовало заглядывать сюда – над ним недобро шутили. И он должен был еще благодарить бога, что так легко

отделался...» См. Б.И.Зингерман. О театре Брехта. В его кн.: *Жан Вилар и другие*. – М., 1964. С.149.

¹⁶² Дилан. С.301.

¹⁶³ Там же. С.84.

¹⁶⁴ Как только прочитал в «Хрониках» о велосипеде Льва Толстого, тотчас попросил литературного критика В.Я.Курбатова, который «свой» в Ясной Поляне, разузнать, действительно ли Дилан был в имении Толстого? В августе 2005 г. Валентин Яковлевич ответил: «Про Боба Дилана я спрашивал, да Толстой (*Владимир Толстой, правнук великого писателя, директор музея-усадьбы – В.П.*) ничего сказать не может. У них совсем переменился состав сотрудников. Никого из стариков нет. Да и Дилан для них, как для американцев Бюль-Бюль Оглы – там народ серьезный. Для них один Толстой только и фигура, а все, что потом, – это пустяки и примечания. Что, в сущности, совершенная правда».

Ван Ронк рассказывает в своей книге, как Бобби хвастал, что еще в тринадцать лет сдружился с великим блюзменом Биг Джо Вильямсом, с которым проехал на товарняке до самой Мексики, по дороге играя блюзы... Настал день, когда Джо Вильямс приехал в Нью-Йорк, чтобы выступить в одном из клубов. Конечно же, Ван Ронк и другие сингеры из Гринвич Вилледж с нетерпением ждали этого выступления: не только чтобы послушать старого блюзмена, но и чтобы прищучить Дилана. Когда же они зашли в клуб и увидели Джо Вильямса, тот неожиданно направился прямо к ним и с неподдельной радостью бросился к Дилану: «Hey, Bobby! I haven't seen you since that boxcar down to Mexico!» (Эй, Бобби! Мы не виделись с того самого товарняка, на котором ехали в Мексику!) Ван Ронк пишет, что он до сих пор задается вопросом: как Дилану удалось проникнуть к Джо Вильямсу до выступления и подговорить его? Но тогда, во время этого эпизода, все были сражены наповал. (См. Van Ronk, p.163.) Любопытно, но в «Хрониках» Дилан не отрицает своего раннего знакомства с великим блюзменом из Миссисипи и на стр. 202 недвусмысленно утверждает: «*Я в детстве играл с Биг Джо Вильямсом*».

¹⁶⁵ Дилан. С.84-85.

¹⁶⁶ Мансарда, о которой пишет Дилан, – та самая нью-йоркская квартира на пятом этаже, куда всего за полтора года до того приехала из Лондона Ширли Коллинз и откуда они с Ломаксом отправились в экспедицию по США. Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.281.

¹⁶⁷ Дилан. С.96.

¹⁶⁸ Так Мераб Мамардашвили (1930-1990) считал А.С.Пушкина самым великим русским философом.

¹⁶⁹ Дилан. С.261-262.

¹⁷⁰ Подробнее об истории песни «Where Have All The Flowers Gone?» см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.268-269 и 366-368.

¹⁷¹ Van Ronk, p.206.

¹⁷² «A Hard Rain's A-Gonna Fall», by Bob Dylan.

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains,
I've walked and I've crawled on six crooked highways,
I've stepped in the middle of seven sad forests,
I've been out in front of a dozen dead oceans,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it,
I saw a highway of diamonds with nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,
I saw guns and sharp swords in the hands of young children,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin',
Heard the roar of a wave that could drown the whole world,
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin',
Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin',

Heard one person starve, I heard many people laughin',
Heard the song of a poet who died in the gutter,
Heard the sound of a clown who cried in the alley,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, who did you meet, my blue-eyed son?
Who did you meet, my darling young one?
I met a young child beside a dead pony,
I met a white man who walked a black dog,
I met a young woman whose body was burning,
I met a young girl, she gave me a rainbow,
I met one man who was wounded in love,
I met another man who was wounded with hatred,
And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what'll you do now, my blue-eyed son?
Oh, what'll you do now, my darling young one?
I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin',
I'll walk to the depths of the deepest black forest,
Where the people are many and their hands are all empty,
Where the pellets of poison are flooding their waters,
Where the home in the valley meets the damp dirty prison,
Where the executioner's face is always well hidden,
Where hunger is ugly, where souls are forgotten,
Where black is the color, where none is the number,
And I'll tell it and think it and speak it and breathe it,
And reflect it from the mountain so all souls can see it,
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',
But I'll know my song well before I start singin',
And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

¹⁷³ Дилан. С.142.

¹⁷⁴ Там же. С.131.

¹⁷⁵ См. стр. 53 наст.изд.

¹⁷⁶ В начале июня 2007 г., когда работа над книгой была уже завершена, я и С.Брезицкая вновь встретились с Иззи Янгом в его Фольклорном центре в Стокгольме. После моего отчета о книгах и рассказа Иззи о его текущей

жизни, разговор, естественно, перешел к Дилану. Я поведал Иззи о своей концепции главы о фолксингере, сказал о его «театральности» и о роли Сюзи Ротоло в его становлении как художника. Последнее порадовало Иззи, потому что он и сам так считает. Мы сошлись на том, что, при всех недостатках, Дилан – самый крупный поэт-песенник своей эпохи. В доказательство, Иззи показал афишу фотовыставки, проводимой в те дни в Стокгольме и посвященной проблемам глобального потепления. Выставка называется «Hard Rain», и песня Дилана «A Hard Rain's A-Gonna Fall» оказалась как нельзя кстати: каждой строке песни соответствует фотография, свидетельствующая о надвигающейся на планету катастрофе. Тут же Иззи показал фотоальбом, изданный в дополнение к выставке (*Hard Rain. Mark Edwards And Lloyd Timberlake. Lyric By Bob Dylan. London. 2006.*) Иззи говорил, что Бобби в свои двадцать с небольшим был не таким уж простым, коль скоро его песня сегодня актуальнее, чем тогда, когда была написана... Но главное Иззи отложил напоследок: выждав момент, он достал из стола текст песни Дилана, которая еще не была опубликована, а сам автор, по словам Иззи, о ней забыл! Иззи нашел песню случайно, в одной из своих бесчисленных папок. Он с гордостью передал нам текст песни, отпечатанный когда-то на пишущей машинке, и удалился, чтобы мы его прочли... Песня, еще не имеющая названия, была написана в 1963 г. и передавала довольно забавные ощущения молодого человека от ядерной угрозы. По сути, Дилан описал свои взаимоотношения с бомбой – конкретным осязаемым предметом, нашим спутником, почти приятелем, с которым мы готовы даже поиграть... Иззи сказал, что Дилан пытался подражать Корсо, у которого есть стихотворение «Бомба»... Я успел переписать только несколько строк, после чего Иззи забрал текст, сообщив, что право опубликовать песню первому принадлежит какой-то шведской газете, а уж после он передаст текст песни мне. И на том спасибо!

¹⁷⁷ Van Ronk, p.216.

¹⁷⁸ Биографические данные и высказывания Тома Пэкстона мы приводим из его примечаний к пластинке «Ramblin' Boy». Пэкстон ведет речь о некогда популярном альбоме Эда МакКурди «Blood, Booze'n Bones» и историческом концерте Weavers в Карнеги Холле, состоявшемся в конце 1955 г. и изданном в 1957 г. на Vanguard (VRS 910).

¹⁷⁹ Из примечаний к альбому «Ramblin' Boy». Милт Окан – бывший фолксингер, ставший успешным продюсером. Работал с Brothers Four, Chad Mitchel Trio, Peter Paul & Mary и др.

¹⁸⁰ В начале 1962 г. Chad Mitchell Trio записали песню Пэкстона «Come Along Home (Tom's Song)».

¹⁸¹ «I'm The Man Who Built The Bridges», by Tom Paxton. Песня включена также в альбом «Ain't That News!».

I cleared the rocks and timber from the wild New England shore,
I labored long and hard to make it grow.
I built the first log cabins and I raised a family,
Told King George and all his Redcoats where to go.

Chorus:

I'm the man that built the bridges.
I'm the man that laid the track.
I'm the man that built this country
With my shoulders and my back.
I'm the man that built the power dams
And oiled all the cars.
And I laid down the cornerstone
For this great land of ours.

I'm the boy that drove the wagons when the people headed west,
Dug canals and pulled the barges on their way.
I built and ran the factories, cut the timber for your homes,
Drove the oxen when I cut and baled the hay.

I built the old sod shanties and I raised the prairie towns,
I made the railroad run from sea to sea.
I raised and drove the cattle to feed a growing land,
And the mining towns are there because of me.

I stoked the mighty furnaces and rolled the flamin' steel,
I operated oil rigs and wells.
And when the country needed them, I built the planes and tanks
To send the tyrants down to fry in Hell!

¹⁸² Концерт издан на Vanguard – «Reunion At Carnegie Hall» (VRS-9130).

¹⁸³ Из интервью Пэкстона Ричи Антербергеру (Richie Unterberger).

¹⁸⁴ «When Morning Breaks», by Tom Paxton.

When morning breaks, I'll be gone.
When morning breaks, I'll be gone,
And where I go, I do not know.
When morning breaks, I'll be gone.

The Captain read off my name.
The Captain read off my name,
The regiment is marching to war.
The Captain read off my name.

The drums are rolling for war.
The drums are rolling for war,
The lines are forming, to wait for morning.
To wait for the cruel cannon's roar.

I'll breathe your name through the fire.
I'll breathe your name through the fire,
I'll breathe your name to bring me home again.
I'll breathe your name through the fire.

The drums are rolling for war.
The drums are rolling for war,
The lines are forming, to wait for morning,
To wait for the cruel cannon's roar.

When morning breaks I'll be gone...

¹⁸⁵ Van Ronk, p.9.

¹⁸⁶ Неисключено, что Франк написал её под влиянием песни Пэкстона. За это говорит и то, что «The Last Thing On My Mind» с успехом исполняла в начале своей карьеры Сэнди Денни, в то время подруга Джексона Франка.

¹⁸⁷ Мы уже приводили часть цитаты Дилана в главе о нем. Полностью она выглядит так: «В Гринвич Вилледж было полно фолк-клубов, баров, кофеен, и те из нас, кто там выступал, играли старомодные народные песни, сельские блюзы и танцевальные мелодии. Некоторые писали свои песни, вроде Тома Пэкстона и Лена Чендлера, но поскольку они брали старые мелодии с новыми словами, принимали их неплохо. И Лен, и Том писали актуальные песни — они звучали, как газетные статьи, изломанные,

безумные...» См.: Дилан. Хроники. С.96. Дилан должен был знать, что Пэкстон, в отличие от некоторых, сам сочинял мелодии к своим песням.

¹⁸⁸ «The Last Thing On My Mind», by Tom Paxton.

It's a lesson too late for the learnin',
Made of sand, made of sand,
In the wink of an eye my soul is turnin'
In your hand, in your hand.

Chorus: Are you going away with no word of farewell?
Will there be not a trace left behind?
Well, I could have loved you better,
Didn't mean to be unkind.
You know that was the last thing on my mind...

¹⁸⁹ «Fare Thee Well, Cisco», by Tom Paxton.

While walking through the railroad yard
On a cold and a rainy night
I saw a string of old boxcars
As it pulled out of sight.
I heard the whistle blowing
Just as sad as anything,
And it made me think of Cisco
And the songs he used to sing.

Chorus: Fare thee well, Cisco,
Fare thee well.
Here for just a while,
Gone a many a mile,
Fare thee well, Cisco,
Fare thee well.

He walked down every highway
In this great and mighty land.
He sang the songs of what he saw,
He sang for every man.
He had no truck with nonsense,
He sang 'em straight and plain.
He got his greatest music
From the whistle of a train.

Well I dreamed that me and Cisco,
We were standing in some town.
The good clean air was in our lungs
And the sun was a-shining down.
He said "This land has lots of room,
It stretches far and wide.
There's a lonesome freight at six-o-eight,
Let's grab that train and ride".

Well, he rambled 'round with Woody
Just to see what he could see.
And when the Fascist tide was high
He rambled out to sea.
And everywhere he rambled
He made friends of many men.
And Cisco's friends can tell us
We won't see his kind again.

¹⁹⁰ Цит. по кн.: Richie Unterberger. *Turn! Turn! Turn!: The '60s Folk-Rock Revolution*. San Francisco. 2002, pp.166-167. Статья Пэкстона опубликована в журнале «Sing Out!», vol.15, N6. January 1966, pp.103-104.

¹⁹¹ Цит. по кн.: Unterberger, p.67.

¹⁹² «Lyndon Johnson Told The Nation» написана в 1965 г. и вошла в альбом «Ain't That News!», изданный тогда же. Песня о Ленноне «Crazy John» написана спустя четыре года и включена в альбом «Tom Paxton, 6».

Crazy John, so early to be up and away,
They never can hear you, John, so how can you teach them?
They never come near you, John, so how can you reach them?
Crazy John, can I come along when you go?
Crazy John, you tell them what they don't want to know.
They never can hear you, John, they have no desire.
They're beginning to fear you, John, and the hate's getting higher.

¹⁹³ О Филе Оксе см.: Marc Eliot. *Phil Ochs – Death Of A Rebel*. Omnibus. 1990; Mark Brend. *American Troubadours*. Backbeat Books. 2001. Главный источник – биография Майкла Шумахера: Michael Schumacher. *There But For Fortune: The Life Of Phil Ochs*. N.Y. Hyperion. 1996.

¹⁹⁴ В какой-то степени ему это удалось. В Нью-Йорке он познакомился с Джин Рэй (Jean Ray), которая стала его женой и напарницей по дуэту Jim & Jean – типичном для своего времени фолк-поп образованию. Тон в этом жанре задавали дуэты Ian & Silvia и Richard & Mimi Farina... Jim & Jean записали альбом «Changes» (1966 г. на Verve/Folkways, FTS-3001).

¹⁹⁵ «One More Parade», words by Phil Ochs, music by Bob Gibson. Песня написана летом 1961 г. в Кливленде. Она открывает первый альбом Окса «All The News That's Fit To Sing». Перевод в тексте Леонида Краснера.

Hup, two, three, four, marchin' down the street,
Rollin' of the drums and the trampin' of the feet.
General salutes and the mothers wave and weep,
Here comes the big parade,
Don't be afraid, price is paid,
One more parade.

Chorus: So young, so strong, so ready for the war,
So willin' to go an' die upon a foreign shore.
All march together, everybody looks the same.
So there is no one you can blame,
Don't be ashamed, light the flame,
One more parade.

Listen for the sound and listen for the noise,
Listen for the thunder of the marching boys.
Few years ago their guns were only toys.
Here comes the big parade,
Don't be afraid, price is paid,
One more parade.

Medals on their coats and guns in their hands,
Trained to kill as they're trained to stand.
Ten thousand ears need only one command.
Here comes the big parade,
Don't be afraid, price is paid,
One more parade.

Cold hard stares on faces so proud,
Kisses from the girls and cheers from the crowd.
And the widows from the last war cry into their shrouds.
Here comes the big parade,

Don't be afraid, price is paid,
Don't be ashamed, war's a game.
World in flames!
So start the parade!!

¹⁹⁶ Слово «*hootenanny*» было привнесено в культуру Гринвич Вилледж еще в начале сороковых, после того как Вуди Гатри и Пит Сигер побывали в Сиэтле. В сентябре 1941 г. они участвовали в местной вечеринке под названием «хутенанни». Слово настолько им понравилось, что Вуди и Пит стали называть им свои посиделки с фолксингерами. Позднее словом «хутенанни» стали называть радио- и телепередачи и даже сборники с записью фолк-музыкантов.

¹⁹⁷ Агнеш «Сис» Кённингхэм пела и играла на аккордеоне в Almanac Singers с осени 1941 до конца 1942 г., когда группа распалась. С тех пор она и её муж Гордон Фризен не расставались с песнями протеста. Кённингхэм умерла в 2004 г. в возрасте девяноста пяти лет!

¹⁹⁸ Schumacher, p.67.

¹⁹⁹ Schumacher, p.78. Роджер МакГуинн – создатель и лидер рок-группы Byrds. «I Want To Hold Your Hand» была записана битлами 17 окт. 1963 г. и издана на сингле в США в янв. 1964 г. С неё начался невиданный успех Beatles и британских поп-групп в Северной Америке... Даже если Лен Чендлер преувеличил и МакГуинн спел битловский хит не восемнадцать раз подряд, а всего только десять, – все равно впечатляет!

²⁰⁰ Мне не удалось выяснить, в какое время Окс посещал Вуди Гатри, но это был уже не госпиталь в Грэйстоун, где бывал Дилан. Скорее всего, Окс был в Brooklyn State Hospital, куда Вуди был помещен летом 1961 г. и где он умер в 1967 г.

²⁰¹ «Bound For Glory», by Phil Ochs.

He walked all over his own growin' land
From the New York island to the California sands.
He saw all the people that needed to be seen,
Planted all the grass where there needed to be green.
And now he's bound for a glory all his own,
And now he's bound for glory.

He wrote and he sang and he rode upon the rails,
And he got on board when the sailors had to sail.
He said all the words that needed to be said,
Fed all the hungry souls that needed to be fed.
And now he's bound for a glory all his own,
And now he's bound for glory.

He sang in our streets and he sang in our halls,
And he was always there when the unions gave a call.
He did all the jobs that needed to be done,
And he always stood his ground when smaller men would run.
And now he's bound for a glory all his own,
And now he's bound for glory.

And it's "Pastures of Plenty" wrote the Dust Bowl Balladeer,
And "This is Your Land" he wanted us to hear.
The rising of the unions will be sung again,
And "the Deportees" live on through the power of his pen.
And now he's bound for a glory all his own,
And now he's bound for glory.

Now they sing out his praises on every distant shore,
But so few remember what he was fightin' for.
Oh why sing the songs and forget about the aim,
He wrote them for a reason, why not sing them for the same?
And now he's bound for a glory all his own,
And now he's bound for glory.

²⁰² «I Ain't Marching Anymore» вышел в феврале 1965 г.

²⁰³ Schumacher, p.83.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Не был приглашен на фестиваль и Том Пэкстон. Объяснялось это тем, что программа фестиваля должна быть максимально разнообразной, в то время как сингер-сонграйтеров в Ньюпорте скопилось предостаточно...

²⁰⁶ «There But For Fortune», by Phil Ochs. Джоан Баэз включила песню в свой пятый альбом.

Show me a prison, show me a jail,
Show me a pris'ner whose face has grown pale.
And I'll show you a young man

With many reasons why,
And there but for fortune, go you or I.

Show me an alley, show me a train,
Show me a hobo who sleeps out in the rain.
And I'll show you a young man
With many reasons why,
And there but for fortune, go you or I.

Show me the whiskey stains on the floor,
Show me a drunkard as he stumbles out the door.
And I'll show you a young man
With many reasons why,
And there but for fortune, go you or I.

Show me the country where the bombs had to fall,
Show me the ruins of buildings once so tall.
And I'll show you a young land
With so many reasons why,
And there but for fortune, go you or I.
You or I.

²⁰⁷ Еще два альбома на A&M вышли в середине семидесятых: в 1974 г. – «Gunfight At Carnegie Hall» (SP-9010), с рок-н-рольными попури Элвиса Пресли и Бадди Холли; и двойной «Chords Of Fame» (SP-6511), изданный в 1976 г., уже после смерти фолксингера. Тогда же сразу три альбома Окса издали на Folkways: «Sings For Broadside» (FH-5320), «Phil Ochs Interviews» (FH-5321) и «Broadside Tapes» (FD-5362). В 1986 г. вышли ранние записи, найденные Майклом Оксом, – альбом «A Toast To Those Who Are Gone» (Edsel Records, ED 242), в который, кроме версий песен «William Moore» и «Paul Crump», изданных еще в 1964 г. на Vanguard (альбом «New Folks», vol.2), вошли ранее не публиковавшиеся песни Окса. Поразительно, но этот случайно появившийся альбом едва ли не лучший. Во всяком случае, он гораздо интереснее более поздних опытов Фила.

²⁰⁸ Окс написал слова на мелодию, которую использовал Вуди Гатри в своей длинной балладе «Tom Joad» (альбом «Dust Bowl Ballads», FH 5212). Исполнение баллады и приглашение на запись Джека Эллиота было своеобразным вызовом устроителям мемориального концерта в Карнеги Холле, посвященного Вуди Гатри. Фила Окса туда не пригласили, равно как не позвали и Джека, хотя первый из них написал одну из лучших песен о Вуди – «Bound For Glory», а второй был его другом...

²⁰⁹ Кроме них, в титрах упоминается и Лауриндо Альмейда (Laurindo Almeida), но, прослушивая несколько раз пластинку, я почему-то не обнаружил звучания гитары этого выдающегося музыканта. Может, имеется в виду не он, а кто-то другой?..

²¹⁰ Имя Виктора Хары стало известным в СССР после его убийства на стадионе в Сантьяго. Хара был доставлен туда сразу после переворота 11 сентября 1973 г. и жестоко убит спустя четыре дня. Белорусский ансамбль Песняры посвятил ему песню:

*...Вместе с гитарой счастье убили,
Друг, над расстрелянной песней не плачь,
Новую песню выстрадай, Чили,
А над расстрелянной – не плачь...*

Уже в наши дни, в мае 2006 г., найден убийца Хары, который спокойно живет и работает в столице Чили. В связи с этим см. статью Олега Ясинского на сайте: www.tiwy.com.

²¹¹ Schumacher, p.341.

²¹² В марте 2007 г. во время телефонного разговора с Питом Сигером я спросил его об Оксе. Вот что ответил Пит:

«Фил – очень талантливый сингер-сонграйтер. Он писал хорошие песни в начале шестидесятых. Но начал пить, и песни перестали к нему приходить с прежней легкостью... Это было, по-моему, в 1974 году... *(На самом деле – в апреле 1976 г. – В.П.)* Фил пришел в офис к моему менеджеру Гарольду Левенталю. Он был пьян и не мог разговаривать членораздельно. Он хотел поговорить со мной. Но я спешил, хотел успеть на поезд, и сказал: “Извини, Фил, у меня нет сейчас времени”. Через два дня он повесился в доме своей сестры... Сонни, сестра Фила, прекрасный, душевный человек. Она живет в двух часах от меня. Она проводила фестивали, на которых просто пели песни Фила... В начале 60-х он и Боб Дилан обладали одинаковой популярностью. Фил думал, что его талант равен таланту Дилана... Но потом оказалось, что это не так, и его песни не доходят до такой широкой аудитории, как песни Дилана. Фила это очень подкосило...»

²¹³ Шумахер сообщает, что, после кремации тела, за урной с прахом Фила долгое время никто не приходил, и похоронным инстанциям ничего не

оставалось, как выслать урну его сестре по почте. Сонни, очевидно, находящаяся под стрессом, долгое время не знала, что делать с прахом её брата, и потому урна просто стояла в кухне на холодильнике. В конце концов Энди Викэм (Andy Wickham) забрал урну и во время своего посещения Эдинбурга оказал своему несчастному другу последнюю услугу.

²¹⁴ «My Life», by Phil Ochs.

My life was once a joy to me,
never knowing, I was growing every day.
My life was once a toy to me,
and I wound it and I found it ran away.
So I raced through the night
with a face at my feet, like a god I would write,
all the melodies were sweet, and the women were white.
It was easy to survive, my life was so alive.

My life was once a flag to me,
and I waved it and behaved like I was told.
My life was once a drag to me,
and I loudly and I proudly lost control.
I was drawn by a dream, I was loved by a lie,
every serf on the scene begged me to buy,
but I slipped through the scheme,
so lucky to fail, my life was not for sale.

My life is now a myth to me
like the drifter, with his laughter in the dawn.
My life is now a death to me,
so I'll mold it and I'll hold it till I'm born.
So I turned to the land where I'm so out of place.
Throw a curse on the plan in return for the grace
to know where I stand.
Take everything I own.
Take your tap from my phone
and leave my life alone.
My life alone...

²¹⁵ В 1963 г. Мими все же вернулась в США и в фолк-музыку, но не одна, а со своим мужем Ричардом Фариной, фолксингером, пытавшем счастья на фолк-сцене Гринвич Вилледж. Ради юной сестры Баэз, Фарина развелся с

Каролин Хестер. Richard & Mimi Farina записали два альбома на Vanguard. Дик разбился на мотоцикле в апреле 1966 г.

²¹⁶ Из комментария Соломона к первому альбому Баффи Сент-Мари.

²¹⁷ Из интервью Баффи Джону Боулди (журнал "Q" за янв. 1992 г.). Текст интервью, в переводе В.Беляева, взят из сайта www.first-americans.spb.ru, где опубликованы материалы альманаха «Первые американцы» (дек., 1997г.). Цель издания – «всестороннее освещение культур коренного населения Америки, индейцев и эскимосов, которые первыми заселили этот континент задолго до прихода туда белого человека». В номере приводятся сразу два интервью с Баффи Сент-Мари, а также её дискография.

²¹⁸ См.: Caroline Boucher. *Buffy. The Freak Who Lost Her Feathers...* // Melody Maker # 7, August, 1971, p.11.

²¹⁹ «Now That The Buffalo's Gone», by Buffy Saint-Marie.

Can you remember the times
that you have held your head high
and told all your friends of your Indian claim:
Proud good lady and proud good man,
some great great grandfather from Indian blood came,
and you feel in your heart for these ones.

Oh it's written in books and in song
that we've been mistreated and wronged.
Well over and over I hear those same words
from you good lady and you good man.
Well listen to me if you care where we stand,
and you feel you're a part of these ones.

When a war between nations is lost
the loser we know pays the cost.
But even when Germany fell to your hands –
consider dear lady, consider dear man –
you left them their pride and you left them their land;
and what have you done to these ones?

Has a change come about my dear man
or are you still taking our lands?
A treaty forever your senators sign –

they do dear lady, they do dear man –
and the treaties are broken again and again;
and what will you do for these ones?

Oh it's all in the past you can say,
but it's still going on here today:
the governments now want the Navaho land
that of the Inuit and the Cheyenne.
It's here and it's now you can help us dear man –
now that the buffalo's gone.

²²⁰ Напомню, что за два года до того Шелтон примерно теми же словами отозвался в той же «N.Y. Times» о Бобе Дилане (см. стр. 121 наст. изд.).

²²¹ Дилан и без менеджеров знал, как надо вести себя с издателями. Он разжалобил сэра Джона Хэммонда, сообщив, что лишился родителей, испытывает нужду, недоедает... В итоге получил от Columbia невиданный для новичка контракт, который, впрочем, вскоре был еще больше «улучшен» его новым менеджером – Альбертом Гроссманом. Девушке из индейской резервации было далеко до этих ребят.

²²² *Mouth bow* – поющий (или музыкальный) лук. Простейший струнный инструмент: гибкий прут с одной или несколькими струнами, натянутыми наподобие тетивы. Иногда применяется съемный резонатор; при игре на некоторых разновидностях муз.лук. в функции резонатора выступает ротовая полость исполнителя. Муз.лук распространен в Африке, обеих Америках, Океании, некоторых регионах Азии; в прошлом он бытовал и в Европе. Используется в магических ритуалах, а также для исполнения развлекательной музыки, в том числе для сопровождения песен. Высота извлекаемых звуков может варьироваться путем прижатия струны или изменения размеров резонатора. (Цит.по: Музыкальный словарь Гроува. – М., 2001. С.585.)

В США на *mouth bow* играли не только индейцы. В шестидесятые фольклорист Дэвид Эванс (David Evans) записал на юге штата Миссисипи старого черного блюзмена Эли Оуэнса (Eli Owens), игравшего на поющем луке. (Издан на: «South Mississippi Blues», Rounder Records, 2009.)

²²³ Донован услышал песню во время выступления Баффи в Royal Festival Hall в 1964 г., и песня так ему понравилась, что он её записал. В его исполнении «The Universal Soldier» вышла летом 1965 г. на EP с

аналогичным названием (Рye NEP 24219). Поскольку Донован пел в основном песни собственного сочинения, то многие думали, будто и «Универсальный солдат» – его песня. Он и не возражал, тем более что права на песню не принадлежали Баффи: она их, по наивности, продала в 1963 г. за один доллар малоизвестной фолк-группе Highwaymen. Спустя десять лет Баффи выкупила права на свою же песню за 25 тысяч долларов!

²²⁴ «The Universal Soldier», by Buffy Saint-Marie. Перевод в тексте Марии Платовой.

He's five feet two and he's six feet four.
He fights with missiles and with spears.
He's all of 31 and he's only 17.
He's been a soldier for a thousand years.

He's a Catholic, a Hindu, an atheist, a Jain,
a Buddhist and a Baptist and a Jew,
and he knows he shouldn't kill,
and he knows he always will
kill you for me, my friend, and me for you.

And he's fighting for Canada,
he's fighting for France,
he's fighting for the USA,
and he's fighting for the Russians,
and he's fighting for Japan,
and he thinks we'll put an end to war this way.

And he's fighting for Democracy
and fighting for the Reds.
He says it's for the peace of all.
He's the one who must decide
who's to live and who's to die,
and he never sees the writing on the walls.

But without him how would Hitler have
condemned him at Dachau?
Without him Caesar would have stood alone.
He's the one who gives his body
as a weapon to a war,
and without him all this killing can't go on.

He's the universal soldier and he
really is to blame.
His orders come from far away no more.
They come from him, and you, and me,
and, brothers, can't you see –
this is not the way we put an end to war!

²²⁵ Бобби Дарин, а затем и Элвис Пресли записали эту песню, несмотря на протесты Баффи.

²²⁶ См: Melody Maker, # 7, August, 1971, p.11.

²²⁷ Альбомы Баффи Сент-Мари, вышедшие в шестидесятые на Vanguard Records: «Little Wheel Spin And Spin» (1966, VSD-79211); «Fire & Fire & Candlelight» (VSD-79250); «I'm Gonna Be A Country Girl Again» (VSD-79280); «Illuminations» (VSD-79300).

²²⁸ Книга «*American Troubadours*», с предисловием одного из героев, лидера группы Pearls Before Swine Тома Раппа, вышла в Лондоне, в издательстве Blackbeat Books.

²²⁹ Имеется в виду выступление Дилана и Paul Butterfield Blues Band на Ньюпортском фестивале 1965 г. См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.3. С.253-255.

²³⁰ Синтезу фолка и рока посвящен Третий том очерков об англо-американской музыке. В отличие от большинства авторов, мы рассматриваем фолк-рок как сугубо британское явление.

²³¹ Из-за этого Дилан и не имел широкой популярности вне англоязычной среды. Его поэзия просто не доходила до адресата, а музыка «не цепляла».

²³² Читай стр. 93 наст.изд.

²³³ Подробнее о Сэнди Булле см.: Писигин. Т.1. С. 141-156.

* Staple Singers – популярная семейная соул-группа из Мемфиса, тон в которой задавали сестры, под аккомпанемент папаши, игравшего на стратокастере и выдававшего глубокий, сочный звук. Особенно впечатляющим это звучание предстает на пластинках на 78 оборотов.

** Пит Сигер играл на банджо небольшие отрывки из сочинений Бетховена, Баха, Стравинского, Грига. Они вошли в его альбом 1955 г.

«Goofing-Off Suite» (FA 2045), который и услышал Булл. В сентябре 2006 г., во время встречи с Питом, я напомнил ему о его опытах. Пит тотчас расчехлил свой знаменитый банджо и сыграл несколько отрывков, один к одному как они звучат на пластинке! *«Ах! Я уже стар. Не могу играть...»* – посетовал Пит и отложил банджо. К счастью, я заснял эпизод на видео.

²³⁴ Читай стр. 41-42 наст.изд.

²³⁵ Белые рокабилльные группы, во множестве расплодившиеся в южных штатах, – одно из любопытных и малоизведанных (нами) явлений. Так, в небольшом городке Старквилл (Starkville), штат Миссисипи, в 1955 г. возникла группа Rolling Stones с лидером Энди Андерсоном (Andy Anderson). Группа издала на лейбле London диск «Johnny Valentine», разошедшийся числом 600 000 копий! Как сообщают авторы книги – Mississippi Musicians Hall Of Fame / edited by James H.Brewer.Brandon, Mississippi, 2001, p. 158, – это была «первая роковая пластинка, получившая всемирное распространение». Миссисипские Rolling Stones распались в 1959 г., за пять лет до выхода первого альбома британской группы с тем же названием!

²³⁶ Студия в Мемфисе, образованная в 1952 году Сэмом Филлипсом (Sam Phillips) на основе Memphis Recording Service. Поначалу Филлипс издавал черных ритм-энд-блюзовых музыкантов, во множестве обитавших в Мемфисе, а с 1954 г. он и звукоинженер Джек Клемент (Jack Clement) записывали Джерри Ли Льюиса, Элвиса Пресли, Джонни Кэша, Карла Перкинса (Carl Perkins), Роя Орбисона, благодаря чему Sun Records добилась всемирной известности.

²³⁷ «Where Is It All Going?», Interview with Fred Neil. Hit Parader Magazine, 1966.

²³⁸ Дилан. С.16-20.

²³⁹ Brend, p.93.

²⁴⁰ Джон Себастиан – создатель и лидер Lovin' Spoonful; Пол Кентнер – один из создателей Jefferson Airplane; Ричи Хэйвенс – фолксингер; Дэвид Кросби – один из создателей Byrds, участник группы Crosby, Stills, Nash & Young; Стефен Стилз также участник этого квартета, а еще раньше – лидер-гитарист Buffalo Springfield; Феликс Паппаларди – гитарист и рок-

продюсер; Кэсс «Мама» Эллиот – певица, автор песен и участница Big Three, а затем всемирно известной группы Mamas & Papas... Влияние Фреда Нила было таковым, что Кросби, Стилз и Нэш поначалу хотели назвать свою группу Sons Of Neil (Сыновья Нила), но сам Фред Нил этому воспротивился. (См. Toni Ruiz & Henry Llach. *Fred Neil: The Other Side Of Greenwich Village 60s Folk Scene*. 2003.)

²⁴¹ Песня Фреда Нила дала название и всему альбому Кэйси Андерсона – «The Bag I'm In» (Atco, SD 33-149).

²⁴² Карен Долтон (1938-1993), пела в клубах Гринвич Вилледж в начале шестидесятых и имела устойчивую репутацию блюзовой певицы, голос которой похож на «позднюю» Билли Холидей – достоинство достаточное, чтобы белая певица была увековечена в записи. Тем не менее её не записывали, поскольку Карен не сочиняла песни. Только в конце 60-х вышел её альбом «It's So Hard To Tell Who's Going To Love You The Best» (Capitol, ST-271), в который включены ковер-версии двух песен Фреда Нила. Продюсером издания был Ник Венет. Спустя два года она записала еще один альбом – «In My Own Time», – неплохой, но с ужасным сопровождением. По этим поздним записям трудно судить, каким был голос Долтон в начале шестидесятых, когда она была активной участницей фолк-сцены Гринвич Вилледж.

²⁴³ До Elektra Пол Ротшильд работал для Prestige Records и записал немало фолксингеров. Летом 1963 г. он записывал Дэйва Ван Ронка и Red Onion Jazz Band (Prestige/Folklore, 14001). Так что Пол хорошо знал фолксингеров с Гринвич Вилледж и уже давно наблюдал за Фредом Нилом.

²⁴⁴ О Джоне Корнере, Дэйве Рэе и Тони Гловере, об их сотрудничестве с Elektra см. Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.221-230.

²⁴⁵ Из интервью Винса Мартина Хенри Лэчу (Henry Llach) в январе 2003 г.

²⁴⁶ «Morning Dew» записана в феврале 1962 г. в Gerde's Folk City, во время первого выступления Добсон в Нью-Йорке. Наряду с другими песнями, она вошла в «живой» альбом «Bonnie Dobson At Folk City», изданный в 1962 г. на Prestige/International (13057). В комментариях к альбому отмечается, что концерт Добсон состоялся сразу же после записи концерта Биг Джо Вильямса, на той же сцене, и то, что публика тепло приветствовала молодую дебютантку, о многом говорит.

²⁴⁷ Вот еще один отрывок из книги Ричи Хэйвенса:

«Наблюдая и слушая игру Фреда, я понял, что это огромный музыкальный мир, доселе мне не известный. Он был превосходным гитаристом, знавшим дюжины способов исполнения любого мажорного или минорного аккорда, а также всех этих седьмых и пятых. Фред вкладывал в свою музыку множество “подвешенных” аккордов, которые заимствовал из традиционного блюграсса и джаза. Легко объяснить “подвешенный” аккорд, но их нелегко сыграть. Они создаются перебором и бренчанием фрагментов двух различных аккордов одновременно. Когда я впервые увидел, как Фред это делает, и услышал его богатую гармонию, – это вскружило мне голову...

...Всем нам, выросшим на ду-вопе и чистом рок-н-ролле, известно, что большинство песен можно построить на развитии простых трех- и четырехзвучных аккордов. Так исполняется большая часть фолка (*“Where Have All The Flowers Gone”* и *“500 Miles”* – главные примеры тому)... Но – и это продемонстрируют через несколько лет Beatles – не было такого правила, что рок-н-ролл или фолк не могут использовать изощренные аккордные структуры блюграсса или джаза.

Фред Нил знал это лучше, чем большинство из нас. Он понимал, что мы ткали гобелен из разных музыкальных традиций, выворачивая их наизнанку и ставя “с ног на голову”. В то время как многие из нас занимались подборанием различных элементов, Фред уже складывал их вместе и изобретал новые направления. Его песням присуща удивительная простота и гармония звука, но они созданы на сложной последовательности утонченных аккордных комбинаций». (*They Can't Hide Us Anymore*. 1999, pp.45-49.)

²⁴⁸ «Bleecker & MacDougal», by Fred Neil, 1965.

I was standing on the corner
Of the Bleecker and MacDougal
Wondering which way to go.
I've got a woman down in Coconut Grove,
And you know she love me so.

I wanna go home.
I wanna go home.
Now don't you tell me your troubles,
Troubles of my own.
I wanna go home...

²⁴⁹ Holzman, Jac, and Gavan Daws. *Follow The Music: The Life And High Times Of Elektra Records In The Great Years Of American Pop Culture*. Santa Monica, CA: FirstMedia Books, 1998.

²⁵⁰ «The Dolphins», by Fred Neil, 1966.

This old world may never change
The way it's been.
And all the ways of war
Can't change it back again.

Chorus: I've been searchin'
For the dolphins in the sea...
And sometimes I wonder:
Do you ever think of me?

I'm not the one to tell this world
How to get along.
I only know the peace will come
When all hate is gone.

You know, sometimes I think about
Saturday's Child
And all about the time
When we were running wild.

This old world may never change.
This world may never change.
This world may never change...

²⁵¹ Во многом благодаря успеху фильма «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy), получившего «Оскар» в 1969 г. В фильме «Everybody's Talkin'» звучит в исполнении Гэрри Нильсона (Harry Nilsson), который записал ковер-версию в 1968 г. для своего альбома «Aerial Ballet» (RCA LSP-3956). С тех пор многие убеждены, что это песня Нильсона, а не Фреда Нила!

²⁵² *The Mojo Collection: The Greatest Albums Of All Time*. Edited by Jim Irvin. Mojo Books. Edinburgh, 2000, p.79.

²⁵³ Альбом «Rainy Day Raga» (1967, VSD 79238).

²⁵⁴ Из интервью Пита Уолкера Тони Руизу (Toni Ruiz), ноябрь 2004. Кстати, Брюс Лэнгхорн, участвовавший в записи альбомов многих музыкантов, на вопрос все того же Тони Руиза о Фреде Ниле, что, по его мнению, отличало Фреда от других фолк-роковых артистов шестидесятых, ответил кратко: «Great presence! Great voice!» (Большая личность! Выдающийся голос!)

²⁵⁵ Материалы о Фреде Ниле приведены на сайте, созданном Тони Руизом: <http://www.home.zonnet.nl/jim2873/fredneil/chronology.html>.

²⁵⁶ «Everybody's Talkin'» by Fred Neil, 1966. Перевод в тексте Л.Краснера.

Everybody's talking at me.
I don't hear a word they're saying,
Only the echoes of my mind.

People stopping staring.
I can't see their faces,
Only the shadows of their eyes.

I'm going where the sun keeps shining
Thru' the pouring rain.
Going where the weather suits my clothes,
Backing off of the North East wind,
Sailing on summer breeze
And skipping over the ocean like a stone.

Everybody's talking at me.
Can't hear a word they're saying,
Only the echoes of my mind.
I won't let you leave my love behind.
No, I won't let you leave.....

²⁵⁷ В интервью лос-анджелесскому журналу “WET” в сентябре 1980 г., то есть незадолго до смерти, Хардин утверждал, что начал употреблять наркотики еще в шестнадцать, когда учился в школе.

²⁵⁸ Brend, p.81.

²⁵⁹ В 1967 г. Голдштейн все еще спекулировал мифом. Уже известно, что Дилана освистали на Ньюпортском фолк-фестивале 1965 г. не за электрогитару, а за несыгранность с Майклом Блумфилдом и некачественную звукорежиссуру, т.е. за пренебрежение слушателями.

Демонстративное высокомерие к публике станет составной частью рок-культуры. Так что в 1965 г. в Ньюпорте был один из первых стыков нарождающейся и экспансивной рок-культуры с устоявшимся фолк-движением. Это столкновение не прошло гладко, а в эпицентре оказались Дилан и Пит Сигер. (Подробнее об инциденте см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.3. С.254-255 и фильм «No Direction Home».)

²⁶⁰ Мы сравниваем версию Хардина с тем, что записал Нил для альбома «Bleeker & MacDougal» (1965). Неисключено, что «вживую» Фред исполнял «Blues On The Ceilin'» по-другому.

²⁶¹ Настоящее имя Ленни Брюса – Leonard Alfred Schneider (1925-1966).

²⁶² «Благодаря» этому мы знаем не только адрес, где жил и умер Ленни Брюс, но и где были сочинены лучшие песни Тима Хардина: Hollywood Hills, home at 8825, Hollywood Boulevard.

²⁶³ Дэмион Хардин (Damion Hardin) родился 28 февраля 1967 г.

²⁶⁴ Brend, p.82.

²⁶⁵ «Reason To Believe», by Tim Hardin.

If I listened long enough to you
I'd find a way to believe that it's all true.
Knowing that you lied straight faced while I cried,
Still I look to find a reason to believe.

Someone like you makes it hard to live
Without somebody else.
Someone like you makes it easy to give
Never thinking of myself.

If I gave you time to change my mind
I'd find a way to leave the past behind.
Knowing that you lied straight faced while I cried,
Still I look to find a reason to believe.

If I gave you time to change my mind
I'd find a way to leave the past behind.
Knowing that you lied straight faced while I cried,
Still I look to find a reason to believe...

²⁶⁶ «How Can We Hang On To A Dream», by Tim Hardin.

What can I say, she's walking away
From what we've seen.
What can I do, still loving you...
It's all a dream.
How can we hang on to a dream?
How can it, will it be, the way it seems?

What can I do, she's saying we're through
With how it was.
What will I try, I still don't see why
She says what she does.
How can we hang on to a dream?
How can it, will it be, the way it seems?

What can I say, she's walking away
From what we've seen.
What can I do, still loving you...
It's all a dream.
How can we hang on to a dream?
How can it, will it be, the way it seems?
How can we hang on to a dream?..

²⁶⁷ «If I Were A Carpenter», by Tim Hardin. Вот наиболее известные исполнители, записавшие в разное время ковер-версии этой песни: Johnny Rivers (1966), Bobby Darin (1966), Joan Baez (1967), Four Tops (1967), Harry Belafonte (1969), Johnny Cash (1970), Tim Rose (1972), King Curtis (1972), Chicken Shack (1972), Robert Plant (1993).

If I were a carpenter and you were a lady
Would you marry me anyway, would you have my baby?
If a tinker were my trade, would you still love me,
Carrying the pots I made, following behind me?

Save my love through loneliness,
Save my love for sorrow.
I've given you my onliness,
Come and give me your tomorrows.

If I worked my hands in wood, would you still love me?
Answer me, babe, yes, I would, I'd put you above me.
If I were a miller at a mill wheel grinding
Would you miss your colored box, your soft shoes shining?

²⁶⁸ The Mojo Collection, p.88.

²⁶⁹ Поклонник Хардина, шотландец Брайан Мэтьюсон (Brian Mathieson) приводит на своём сайте список (неполный) музыкантов, в разное время исполнявших песни Хардина: Beat Farmers, Colin Blunstone, Ginger Boatwright, Byrds, Glen Campbell, Carpenters, Roger Chapman, Karen Dalton, Dillards, Lee Dorsey, Ramblin' Jack Elliott, Emerson & Waldron, Emerson Lake & Palmer, Everly Brothers, Fleetwood Mac, Peter Frampton, Gandalf, Leif Garrett, Astrud Gilberto, Joel Grey, Ronnie Hawkins, Danny Hutton, Ian & Sylvia, Jayhawks, Peter Keane, Mark Lanegan, Alan Lorber, Iain Matthews, John McCutcheon, Lee Morgan, Rick Nelson, Nice, Nico, Nitty Gritty Dirt Band, Peter Paul & Mary, Leon Russell, Sandpipers, Gary and Randy Scruggs, Bob Seger, Frank Sinatra, Small Faces, Southern Fried Spectrum, Rod Stewart, Bill Staines, Three Dog Night, Sally Timms, Scott Walker, Paul Weller, White Mountain Singers, Don Williams, Mason Williams, Wilson Phillips...

²⁷⁰ В 2002 г. вышел DVD «Woodstock Diaries» с видеоматериалом тридцати одной песни, исполнявшейся на фестивале. Вошел в фильм и Тим Хардин с «If I Were A Carpenter» (Direct Video Distribution DVDSV3001D).

²⁷¹ «Lenny's Tune», by Tim Hardin.

I have lost a friend and I don't know why
But never again will we get together to die.
Why after every last shot was there always another?
Why after all you've hadn't got
Did you leave your life to your mother?

And Honey Harlow gypsy burlesque queen*
How did she know that you needed morphine?
Why after every last shot was there always another?
Why after all you've hadn't got
Did you leave your life to your mother?

I have lost a friend and I don't know why
You kid these teardrops glisten.
I know it's hard to listen.
Mmm I know you work while your friends hang about
And say: "I told you so".
I know it's hard to listen to people
Talk about what they don't know.

And Honey Harlow gypsy burlesque queen
How did she know that you needed morphine?
And kid these teardrops glisten
While your friends say: "I told you so".
But I know it's hard to listen
To people talk about what they don't know.

I have lost a friend and I don't know why
But never again will we get together to die.
Why after every last shot was there always another?
Why after all you've hadn't got
Did you leave your life to your mother?

* Хани Харлоу – жена Ленни Брюса, актриса, бывшая стриптизерша. Умерла в 2005 г. в возрасте 78 лет. Тим не скрывает упреки в её адрес, хотя строка – *...Но никогда уже не будем вместе смерти предаваться...* – свидетельствует, что именно в лице Тима Хардина Ленни Брюс имел героинового «товарища».

²⁷² Мы приводим высказывание Ли Андервуда из его интервью Тиму Руизу и Райни ван Эйку (Riny van Eijk), состоявшегося в ноябре 2002 года по случаю выхода книги «Blue Melody».

²⁷³ Поскольку и деда звали Тимоти Чарльз Бакли, то в официальных документах Тим значился как Тимоти Чарльз Бакли III.

²⁷⁴ В одном из интервью Тим вспоминал, что отец, устраняя неполадки на производстве, получил тяжелую травму, после чего в его поведении стали обнаруживаться странности: он терял рассудок, пропадала память, так что его вскоре уволили. В семье он также вел себя странно, нередко устраивал разнос близким и даже угрожал им расправой. Но Тим всегда уважительно относился к отцу, жалел его и признавал в нем писательский талант, к сожалению, так и не развившийся.

²⁷⁵ «Гроздь гнева» – художественный фильм, снятый по одноименному роману Джона Стейнбека (John Steinbeck). *Оки* – разорившиеся переселенцы из Оклахомы.

²⁷⁶ Джордж Джонс, гитарист, кантри-музыкант, родился в 1931 г.

²⁷⁷ Помимо альбомов Тима Бакли, основным источником для написания настоящей главы является книга его многолетнего друга и музыкального партнера Ли Андервуда: Lee Underwood. Blue Melody. Tim Buckley Remembered. San Francisco. 2002. Далее ссылка на: указ.соч. Андервуд познакомился с Тимом лишь весной 1966 г., поэтому, обращаясь к детству и юности Тима, он прибегает к воспоминаниям его матери – Элейн Бакли... В данной главе использованы также материалы, размещенные на интернет-сайте www.timbuckleyandfriends.com. Создатель сайта – Джек Бролли (Jack Brolly) – представил уникальные материалы, в том числе интервью с музыкантами, близко знавшими Тима.

²⁷⁸ «Down Beat». June 10, 1977.

²⁷⁹ О них см.: Писигин. *Очерки об англо-американской муз.*, Т.3. С.238-245.

²⁸⁰ В будущем Джим Филдер станет участником джаз-роковой группы Blood, Sweat and Tears.

²⁸¹ Из рок-групп, формировавших калифорнийскую рок-сцену, упомянем Great Society, Beau Brummels, Mojo Men, Vejtables, Tikis.

²⁸² Бекет в интервью Джеку Бролли признавался, что на него повлияли Уильям Шекспир, Роберт Бёрнс (Robert Burns), Джон Китс (John Keats), Джеральд Мэнли Хопкинс (Jerald Manley Hopkins), Джеймс Джойс (James Joyce) и Аллен Гинзберг... Из музыкантов он и Тим чаще всего слушали Beatles, Дилана, Донована, Фреда Нила, Джека Эллиота, Майлса Дэвиса, БиБи Кинга (B.B.King), Пегги Ли, классических композиторов – Иоганна Себастьяна Баха, Эйтора Вилла-Лобоса (Villa-Lobos), Эрика Сати (Erik Satie), часто слушали болгарский фольклор и индийские раги.

²⁸³ Из интервью Джека Хольцмана Джеку Бролли, дек.1999 г., опубликованного на сайте: www.timbuckleyandfriends.com.

²⁸⁴ Джефф Бакли (Jeff Buckley) род. 17 ноября 1966 г. и лишь однажды видел отца, незадолго до его смерти. Он носил фамилию отчима, но, когда занялся музыкой, решил вновь стать Бакли. Джефф считался перспективным

музыкантом, сочинял песни, записал несколько альбомов и готовил новый, но беспечность отца передалась и ему: в мае 1997 г., во время прогулки по Миссисипи, он решил искупаться – и утонул. Ему было только тридцать.

²⁸⁵ В кафе Night Owl Бакли выступал вместе с Андервудом, а также с бас-гитаристом и ударником, имен которых мне установить не удалось.

²⁸⁶ Андервуд вспоминает реакцию Бакли на оформление пластинки и на комментарий: *«Что это означает, черт возьми?»* – спрашивал Тимми. Особенно его поразили непонятные ему характеристики с упоминанием японской акварели: *«Вся эта болтовня не имеет ко мне никакого отношения»*, – сказал Тим и швырнул альбом. Underwood, p.35.

²⁸⁷ «Wings», by Tim Buckley.

Although you've spoken many times before,
A sight of birth he leaves you by a door.
And now you know he doesn't understand.
And all you need is the warmth of his hand.

And if he'd smile your loving blood would dance,
One silent kiss leaves you in a trance.
And now you know you cannot live alone,
But you will find your future is unknown.
One day the questions rise.
On wings of chance you fly.

And on that day your laughs and tears will die
And fall as free as seabirds climb the skies.
And you will love when love comes your way.
And when it comes there's nothing more to say.
And now you know he doesn't understand,
And now you know you don't need his hand.
One day the questions die,
On wings of chance you fly.

²⁸⁸ «Song Slowly Song», by Beckett-Buckley.

With your beautiful hair
And your sixteen years
You kissed me as I lay still.
If I can see you never,

Then I'll sleep forever
All my lonely love to kill.

²⁸⁹ «Valentine Melody». День Св.Валентина был особенно близок Тиму Бакли – ведь он родился в этот день!

You came to me with fire inside,
Your movements and your pride,
And asking to be rescued from
The pain you had become.
I tore apart the prison and I hid you in my hand.
In the blue light of christmas-time santa claus was kind.

I wonder if you'll ever grow
Oh far enough to throw
Away the lies of no and yes
And love my quietness...
Or will you only freeze and frown and lose what you have found?
In the white light of easter seas'n will you live again?

Today the coin is in the air,
And we are here and there.
And where and when have caught us in
The web of violence...
I pray to all the world as one that day will bring the sun
In the scarlet light of valentine's our paper hearts are blind.

²⁹⁰ Underwood, p.42. Во время этого концерта CBS записали новую песню Бекета-Бакли «No Man Can Find The War» и включили её фрагменты в документальный фильм «Inside Pop».

²⁹¹ Херб Коэн, ставший в 1966 г. менеджером Фреда Нила, вспоминает, что познакомил его с Тимом в своем доме в конце 1965– начале 1966 гг. Вероятно, осенью 1966 г. Бакли и Бекет присутствовали в лос-анджелесской студии Capitol во время записи будущего альбома Фреда Нила и воочию слышали так потрясшую их песню «The Dolphins».

²⁹² Underwood, p.44.

²⁹³ В самом начале шестидесятых Джерри Йестер (р.1942) и его брат Джим (Jim Yester) выступали дуэтом в фолк-клубах вокруг Лос-Анджелеса. Затем Джерри входил в состав вокально-инструментального ансамбля New Christy

Minstrels, затем поиграл в Modern Folk Quartet, а после распада этой ничем не отличившейся фолк-поп группы сотрудничал с Lovin' Spoonful и выступал в качестве продюсера Джуди Хенске (Judy Henske), ставшей его женой. Он также продюсировал альбом «Renaissance» группы Association, в которой играл его брат. В это время Тим Бакли и пригласил Йестера в качестве продюсера своего будущего альбома «Goodbye And Hello». Альбом был записан в лос-анджелесской Western Studio 3. Хольцман, оставаясь главным продюсером (production supervisor), придумал Йестеру особую должность – recording director... Всего через неделю после записи «Goodbye and Hello» Джон Себастиан предложил Джерри Йестеру войти в состав Lovin' Spoonful вместо Зэла Яновски. Любопытно, что следующий альбом Тима – Йестер и Яновски будут продюсировать вместе.

²⁹⁴ «Goodbye And Hello» – вещь сугубо студийная. В «живых» концертах исполнялась лишь однажды, 13 ноября 1967 г., в Гринвич Вилледж, в Garrick Theater. Тогда Тим и Ли пригласили для её исполнения Яна Андервуда (Ian Underwood), клавишника из Mothers Of Invention, саксофониста Банка Гарднера (Bunk Gardner) и барабанщика Билли Манди.

²⁹⁵ «Morning Glory», by Beckett-Buckley. На вопрос об этой песне Бекет ответил в одном из интервью: «Тим спросил: “Ты можешь написать песню о хобо?” Я не думаю, что мне следует заниматься интерпретацией своей лирики, но чем больше поэзии и критики читаешь – тем легче это делать. Так как образы в поэзии могут иметь больше одного значения, “*fleeting house*” – это все, что по контексту подсказывает здравый смысл». Из интервью Бекета Д.Бролли, дек.1999 г. (www.timbuckleyandfriends.com).

I lit my purest candle close to my
Window, hoping it would catch the eye
Of any vagabond who passed it by,
And I waited in my fleeting house.

Before he came I felt him drawing near;
As he neared I felt the ancient fear
That he had come to wound my door and jeer,
And I waited in my fleeting house.

«Tell me stories,» – I called to the Hobo;
«Stories of cold,» – I smiled at the Hobo;
«Stories of old,» – I knelt to the Hobo;
And he stood before my fleeting house.

«No,» said the Hobo, «No more tales of time;
Don't ask me now to wash away the grime;
I can't come in 'cause it's too high a climb,»
And he walked away from my fleeting house.

«Then you be damned!» – I screamed to the Hobo;
«Leave me alone,» – I wept to the Hobo;
«Turn into stone,» – I knelt to the Hobo;
And he walked away from my fleeting house.

В 1968 г. Blood, Sweat & Tears сделали ковер-версию песни для дебютного альбома «Child Is Father To The Man». Музыканты, во главе с Элом Купером (Al Cooper), старались, как могли, но даже неискушенный слушатель признает, сколь далека их версия от оригинала. И это несмотря на то, что в составе B,S&T был бывший басист Тима – Джим Филдер.

²⁹⁶ Андервуд пишет об их короткой встрече в Карнеги Холле: «Пит Сигер был одним из идолов Тима со времен старших классов. Тим подошел к Питу за кулисами, с любовью и уважением во взгляде, протянул руку: *“Я ваш заядлый поклонник, мистер Сигер”*. Пит едва его заметил, пожал ему руку, пробормотал “спасибо” и пошел дальше» (Underwood, p.74). Работая над главой о Тиме, я позвонил Питу Сигеру и спросил, не помнит ли он паренька по имени Тим Бакли, кудрявого, худого, красивого лицом, который выступал с ним в одном концерте в Карнеги Холле в сент. 1967 г. Пит с ходу ответил, что он очень стар и уже мало кого помнит. А в Карнеги Холле, в котором он выступал десятки раз, к нему многие подходили...

²⁹⁷ Концерт в Queen Elizabeth Hall (7 окт. 1968 г.) издан на CD в 1990 г. под названием «Dream Letter. Live In London» (DEMON). На прямой вопрос Джека Бrolли, какую из работ Тима он считает наилучшей, Ларри ответил: «“Dream Letter”, живой лондонский концерт 1968 года». Выступление в Копенгагене также издано на CD в 2000 г. «The Copenhagen Tapes». Более поздние издания Бакли: «The Peel Sessions: Tim Buckley, 1968» – Strange Fruit (1991); «Live At The Troubadour, 1969» – Bizarre/Straight (1994); «Morning Glory: The Tim Buckley Anthology» – Elektra/Rhino (2001); «The Dream Belongs To Me» – Manifesto (2001)...

²⁹⁸ «Happy Time», by Tim Buckley. Песня входит в альбом «Blue Afternoon».

Ah, it's a happy time inside my mind
When a melody does find a rhyme,

Says to me I'm comin' home to stay,
Oh, Lord, home to stay.
I'm comin' home to stay,
Home to stay.

Ah, lord, it's just the same old story,
Something about love for glory,
A nickel and a dime a dozen, fame...
Ah, it's such a shame,
Ah, the way they use your name,
Ah, you know it's such a shame.

When it's only mine to sing a song
Hoping that you'd cross along my way
Before I have to move along.
Ah, now move along,
Ah, but I'll be back again,
Ooh back again.

Ah, it's a happy time inside my mind
When a melody does find a rhyme,
Says to me I'm comin' home to stay,
Oh, Lord, home to stay.
I'm comin' home to stay,
Home to stay.

Sleep late now, mama,
Let the mornin' sun warm your bed
While I'm away,
While I'm away.

²⁹⁹ Зэл Яновски – гитарист, участник Lovin' Spoonful.

³⁰⁰ Underwood, p.91.

³⁰¹ Имеется в виду альбом Фреда Нила «Session», записанный в окт. 1967 г. в Лос-Анджелесе. См. стр. 196-197 наст.изд.

³⁰² На самом деле во время записи песни случилось ЧП. Йестер: «Однажды во время сессии Брюс Ботник лоханулся при записи "Love From Room 109". Запись длилась почти одиннадцать минут и была превосходной. Оставалась только одна проблема: Брюс забыл включить «долби» во время записи,

отчего получилось много шумов. Тим был в бешенстве. Он рассердился на Брюса и на меня, потому что я это допустил. Все, что я мог ответить: “Друг, я боюсь, это – то, что мы имеем. Так что или сделай еще одну пробу, или используй эту в том виде, в каком она вышла”. Я сказал, что есть еще один вариант: мы можем замаскировать шумы под звуки среды. Чем-то в том же частотном диапазоне. Песня эта о Coast Highway (*прибрежное шоссе – В.П.*) – так, возможно, под прибой. Тим жил на побережье, и мы послали Бэа (Bear), его дорожного менеджера, к дому Тима, чтобы он подвесил два микрофона к основанию дома, когда прибой начнет плескаться под ним. Это звучало прекрасно и заглушило шумы. Действительно, вышло очень красиво. Я всегда был поклонником атмосферных звуков в альбоме или песне. Иногда это, правда, очень эффектно. И на тот раз это сработало прекрасно». Из интервью Джерри Йестера Джеку Бролли 2 февр. 2000 г. (www.timbuckleyandfriends.com).

³⁰³ Пластинка «Blue Afternoon» вышла в январе 1970 г. на лейбле Straight, принадлежащем Хербу Коэну. Тим объяснял это появившимся слухом, будто Elektra продается концерну Warner Brothers, и он перестраховался. На самом деле Тим просто отдал дань уважения Коэну. Несмотря на то что «Lorca» издан месяцем позже, чем «Blue Afternoon», записан он раньше. Так, обращаясь к новым для себя музыкальным формам, Тим на некоторое время «возвращался» к старым.

³⁰⁴ Наряду с Хардином, он рассматривался как кандидат на роль Вуди Гатри в фильме Хола Эшби (Hal Ashby) «Bound For Glory».

³⁰⁵ «Dream Letter», by Tim Buckley. Песня посвящена сыну – Джеффу.

Lady time, fly away,
I've been thinking 'bout my yesterday.

Oh, please, listen darlin' to my empty prayers,
Sleep inside my dreams tonight.
All I need to know tonight
How're you and my child.

Oh, is he a soldier or is he a dreamer?
Is he mama's little man?
Does he help you when he can?
Or does he ask about me?

Just like a soldier boy
I been out fighting wars
That the world never knows about.
But I never win them loud,
There's no crowds around me.

But when I get to thinkin'
'bout the old days,
When love was here to stay,
I wonder if we'd ever tried,
Oh, what I'd give to hold him...

³⁰⁶ В данном случае авторство принадлежит некоему Christopher Hawtree.

³⁰⁷ Из интервью для The Ptolemaic Terrascope, 1994, by Kenny MacDonald.
West Saxon – главный диалект Саксонской группы.

³⁰⁸ «Blue Ribbons», by David Ackles.

One raven's gone.
One summer changed me.
He took the ribbons from my hair
and gave me wide and naked eyes to stare.
One raven's gone and he has changed me.
I hear the song his loving played.
It echoes a world we never made.

I don't wear blue ribbons now.
I don't wind my heart with laces.
I don't smile at lovers now.
I wind my eyes with rivers
from the places they will find.
The world is full of lovers
loving hate and only loving
others of their kind...

³⁰⁹ Шер (Cherilyn Sarkasian LaPier) прославилась в шестидесятых как участница дуэта Sonny & Cher, а в дальнейшем и как соло певица и актриса.

³¹⁰ Brend, p.51.

³¹¹ Чуть позже эти музыканты плюс еще несколько (всего – семь!) создадут ничем не примечательную группу Rhinoceros и будут также издаваться на Elektra (EKS-74080).

³¹² Поэтому ошибочно решение изменить дизайн альбома при его переиздании в 1971 г. Пластинка имеет тот же регистрационный индекс – EKS-74022, – но называется «The Road To Cairo».

³¹³ «Sonny Come Home», by David Ackles.

This house. I've been here before,
but there's no answer when I knock.
Just wind, no sound anymore.
My key won't fit into the lock.

Are all the rooms empty?
Fireplace empty?
Cold walls, cold rooms,
empty, empty?
Why did I come here on my way home?

Inside a voice calls me: "Sonny,
the table's set, the water's warm.
Come home, come home".
I hear you, I hear you,
but I can't come home.

³¹⁴ Рок и поп-музыкант Элтон Джон был страстным поклонником Эклза. Во время своего первого приезда в США, в августе 1970 г., Элтон выступал в лос-анджелесском клубе Troubadour в совместном концерте с Эклзом, причем был главным в шоу:

«Я доминировал в афише, но это казалось мне невероятным. Никто и никак не мог меня убедить, что я должен быть над Дэвидом Эклзом, но мне ябьясняли, что он почти никому не известен. Я был шокирован, но в течение той недели открыл для себя, что на таких, как Эклз или Дэвид Блю, в Лос-Анджелесе не обращали внимания. Они намного известнее в Англии. Дэвид Эклз был блестящ. Я смотрел на него каждую ночь и буквально разрывался на части, наблюдая, как аудитория просто болтает в сторонке, в то время как он поет свои замечательные песни». (Brend, p.54.)

³¹⁵ Down River, by David Ackles.

Good to see you again, Rosie.
I know I've changed a lot since then,
but you're looking fine, babe.
Three years that ain't long, Rosie.
I still remember our song
when you were mine, babe.

Times change. Times change I know,
but it sure goes slow
down river when you're locked away.

Hey why didn't you write, Rosie?
I stayed awake most every night
counting my time, babe.
Oh no I ain't mad, Rosie.
I know you had to mind your dad,
but just a line, babe.

Oh sure I remember Ben.
Why – we went all through school.
Is that right?
Well, he ain't no fool.
He's a good man, Rosie.
You hold him tight as you can.
Don't ask me why, babe.

Yeah nice seeing you, Rosie.
Me? I got things to do.
Well, goodbye, babe.

Times change. Times change I know,
but it sure goes slow
down river when you're locked away.
Times change. Times change I know,
but it sure goes slow down river.

Rosie.
Hey Rosie,
my babe.

³¹⁶ «Lotus-Man», by David Ackles.

In the sand listening to the water's song
while the silent sun dissolves us – take my hand.
Silent too we'll drift along 'til the lotus man absolves us.
And we'll whittle down the hours, throw away the days.
We'll ring our world with flowers while the other world decays.

In the night listening to the city sound of the people who ignore us –
we'll take flight with the stars ether bound, only galaxies to bore us.
And we'll whittle down the hours, throw away the days.
We'll ring our world with flowers while the other world decays.

In the dawn listening to the distant drums and the distant cannon firing –
we'll be gone long before the battle comes.
Just the thought of war is tiring.
And we'll whittle down the hours, throw away the days.
We'll ring our world with flowers while the other world decays.

³¹⁷ «Be My Friend», by David Ackles.

This world's a lonely place to walk around in.
This world's a place where life is hard to spend,
but we can help each other live.
Everyone can give the simple gift,
the words that lift: "Be my friend!"

Some days you wake up feeling nothing but fear.
Some days you wonder why God put you here,
then all at once there comes a word.
What was that you heard?
Why someone said from Gilead: "Be my friend"?

This life may not bring much of comfort to you.
This world may lose its touch of kindness too,
and who's to blame?
Why can't you see?
Only you and me – so if I may
I'd like to say: "Be my friend!"

³¹⁸ Brend, p.15.

³¹⁹ См. стр. 37-38 наст. изд.

³²⁰ Underwood, pp.77-78.

³²¹ Judy Collins. The Judy Collins Songbook. N.Y. 1969, p.99.

³²² Это высказывание Козна приводится в статье британского критика Карла Далласа (Karl Dallas) – «Cohen Songwriter Who Got Into Folk By Accident» (Melody Maker от 17 фев. 1968 г.). Статья приурочена к английскому изданию первого альбома Козна.

³²³ Grateful Dead записали «Morning Dew» в 1967 г. для своего первого альбома (WS 1689); Jeff Beck Group – в 1968 для альбома Truth (SCX 6293), солировал Род Стюарт (Rod Stewart); Ральф МакТелл (Ralph McTell) записал «Morning Dew» в 1968 году – альбом «Eight Frames A Second» (TRA 165); Nazareth включили свою версию в дебютный альбом (1971, PEG 10). Отметим и еще одну версию, «живую», которую записали в 1972 г. все те же Grateful Dead. Памятуя, что в 1967 г. они «недобрали» во время студийной записи, Джерри Гарсия (Jerry Garcia) и Ко превратили песенку Добсон в десятиминутную психоделическую пьесу, которой завершили трехдисковый альбом «Europe '72» (WX 2668).

³²⁴ Morning Dew, by Bonnie Dobson. Перед тем как исполнить эту песню в феврале 1962 г. в Gerde's Folk City, Бонни сказала следующее: *«Эта песня об утренней росе. И я надеюсь, что она никогда не опустится на нас».*

Take me for a walk in the morning dew, my honey,
Take me for a walk in the morning sun, my love.
You can't go walking in the morning dew today,
You can't go walking in the morning sun today.

But listen, I hear a man moaning lord,
Oh yes, I hear a man moaning lord,
You didn't hear a man moan at all,
You didn't hear a man moan at all.

But I thought I heard my baby crying mama,
Oh yes I hear my baby crying mama.
You'll never hear your baby cry again,
You'll never hear your baby cry again.

Oh where have all the people gone?
Won't you tell me, where have all the people gone?
Don't you worry 'bout the people any more,
Don't you worry 'bout the people any more.

Won't you take me for a walk in the morning dew, my love,
Please take me for a walk in the morning sun, my honey,
You can't go walking in the morning dew today,
You can't go walking in the morning sun today.

But listen, I hear a man moaning lord...
Oh you didn't hear a man moan at all...
But I'm sure I hear my baby crying mama...
You'll never hear your baby cry again...

Oh where have all the people gone?
Won't you tell me where have all the poeple gone?
Don't you worry about the people any more,
Oh don't you worry about the people any more,
Don't you worry about the people any more...

³²⁵ Это стало известно лишь в 1994 г., когда Джони призналась о своей трагедии в одном из интервью... В энциклопедии «Folk and Blues» в статье о Джони Митчелл сообщаются некоторые подробности, в частности, дочь зовут Келли, а удочерила ее семья учителей из предместий Торонто. См. *Folk and Blues: The Encyclopedia*. – N.Y., 2001, p.423.

³²⁶ «First Girl I Loved», сочиненная Робинот Вильямсоном, входит в альбом «The 5000 Spirits Or The Layers Of The Onion» (1967, англ.изд. EKS-7257). Incredible String Band посвящена глава во втором томе очерков. См. Писигин. Т.2. С.37-86.

³²⁷ Jeremy Gilbert. *A Triumph For Joni* // Melody Maker, January 1970, p.6.

³²⁸ Имею в виду чету Билла и Хиллари Клинтон (Bill and Hillary Clinton).

³²⁹ В одном из писем к Ширли Коллинз я «пожаловался» на то, что собрал материал о Джони Митчелл с намерением написать о ней главу, но, прослушав её альбомы еще и еще раз, кроме песни «Both Sides Now», так ничего в них и не услышал: однообразие, нет драмы, колорита, нет хорошего аккомпанемента и т.д. Вот как ответила Ширли:

«Я считаю правильным, что ты не пишешь о тех, кого уже не считаешь в прежней степени или к кому утратил интерес. Это бы обязательно проявилось в книге. Когда я впервые услышала Джони Митчелл, она мне понравилась. Но позже – по моему мнению – её музыка стала излишне приджазованной и заумной, и я удивлялась: зачем она это делает? Думаю, это случается потому, что музыканты должны продолжать записывать альбомы, и они чувствуют, что обязаны все время “прогрессировать”, – но зачастую это происходит искусственно, а в процессе этого утрачиваются сердце и душа».

³³⁰ «Both Sides Now», by Joni Mitchell. Перевод в тексте Марии Платовой.

Bows and flows of angel hair
And ice cream castles in the air,
And feather canyons ev'rywhere, –
I've looked at clouds that way.

But now they only block the sun,
They rain and snow on ev'ryone.
So many things I would have done,
But clouds got in my way.

I've looked at clouds from both sides now,
From up and down and still somehow
It's cloud illusions I recall,
I really don't know clouds at all.

Moons and Junes and Ferris wheels,
The dizzy dancing way you feel,
As every fairy tale comes real, –
I've looked at love that way.

But now it's just another show,
You leave 'em laughing when you go.
And if you care, don't let them know,
Don't give yourself away.

I've looked at love from both sides now,
From give and take and still somehow
It's love's illusions I recall,
I really don't know love at all.

Tears and fears and feeling proud
To say "I love you" right out loud,
Dreams and schemes and circus crowds, –
I've looked at life that way.

But now old friends are acting strange,
They shake their heads, they say I've changed.
But something's lost, but something's gained
In living ev'ry day.

I've looked at life from both sides now,
From win and lose and still somehow
It's life's illusions I recall,
I really don't know life at all.

³³¹ Van Ronk, p.271.

³³² См.стр. 32 наст.изд.

³³³ Для записи альбома «Mudlark» (1971, Capitol, ST-682) Коттке одолжил у Джелача 12-струнный Roy Noble. У Фреда, кстати, кое-что заимствовали и рок-музыканты. Так, Джимми Пэйдж (Jimmy Page) использовал «Gallows Pole», записанную еще в 50-е, для своей версии этой вещи в Led Zeppelin III (1970). В акустических инверсиях Пэйджа ощутимо влияние и второго альбома Джелача – «Songs My Mother Never Sang», – изданного в 1968 г. на Takoma. Что касается Дика Розмини, то мы должны отдать ему должное за потрясающий альбом «Adventures For 12 String 6 String And Banjo» (EKL-245), который Дик записал в 1964 г. К сожалению, этот альбом – единственный, записанный им в шестидесятые.

³³⁴ Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.4. С. 249-251.

³³⁵ Боб и Рон Копперы, знаменитые фолк-певцы из Сассекса, Англия, представители старшего поколения, учителя и наставники Ширли Коллинз, Young Tradition и многих других фолк-исполнителей.

³³⁶ Робин Вильямсон, мультиинструменталист и композитор, неизменный участник Incredible String Band; Энн Бриггс, одна из наиболее влиятельных британских фолк-певиц шестидесятых; Норма Ватерсон, участница английской певческой семейной группы Watersons; Питер Беллами, лидер

английской певческой группы Young Tradition. Об этих певцах и музыкантах см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1-3.*

³³⁷ Дилан.С. 86. В оригинале фраза выглядит так: «...*if I wanted to compose folk songs I would need some kind of new template...*». Стр.73 ориг.изд.

³³⁸ Подробнее см.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.3.* С.154-159.

³³⁹ Heylin, Clinton. No More Sad Refrains. The Life and Times of S.Denny.2000.

³⁴⁰ См. стр. 36 наст.изд.

³⁴¹ См. стр. 254 ориг.изд. «Хроники».

³⁴² См стр.67 наст. изд.

³⁴³ «Sailing Down My Golden River», by Pete Seeger.

Sailing down my golden river,
Sun and water all my own,
Yet I was never alone.
Sun and water, old life-givers,
I'll have them where'er I roam,
And I was not far from home.

Sunlight glancing on the water,
Life and death are all my own,
And I was never alone.
Life to raise my sons and daughters,
Golden sparkles in the foam,
And I was not far from home.

Sailing down this winding highway
Travellers from near and far,
Yet I was never alone.
Exploring all the little by-ways,
Sighting all the distant stars,
Yet I was not far from home.

Указатель имен

- Абрамс, Роджер (Roger Abrahams) 79, 117, 310
Адамс, Дэррол (Derroll Adams) 12, 63, 66, 67, 71, 293, 295
Айвс, Бурль (Burl Ives) 139
Алевизус, Тед (Ted Alevizos) 99, 100
Альмейда, Лауриндо (Laurindo Almeida) 325
Амерсон, Ричард «Рич» Мануэль (Richard Manuel “Rich” Amerson) 9
Андервуд, Ли (Lee Underwood) 215, 221, 222, 225-229, 231, 233, 234, 253, 339, 340, 341-345, 351
Андервуд, Ян (Ian Underwood) 343
Андерсен, Эрик (Eric Andersen) 268, 290
Андерсон, Кэйси (Casey Anderson) 190, 268, 332
Андерсон, Мэриан (Marian Anderson) 11, 307
Андерсон, Пинк (Anderson Pink) 78, 297
Андерсон, Энди (Andy Anderson) 331
Андерсон, Ян А. (Ian A. Anderson) 272
Анка, Пол (Paul Anka) 187
Антербергер, Ричи (Richie Unterberger) 217, 320
Армстронг, Луи (Louis Armstrong) 9, 74, 76, 80
Аронофф, Бени (Benji Aronoff) 269
- Байдербек, Бикс (Bix Beiderbeck) 75, 297
Бакли, Джефф (Jeff Buckley) 221, 228, 340, 346
Бакли, Тим (Tim Buckley) 41, 167, **215-236**, 241, 242, 256, 339-347
Бакли, Тимоти Чарльз (Timothy Charles Buckley) 216, 339
Бакли, Элейн (Elaine Buckley) 217-219, 226, 235, 340
Бакунин, Михаил Александрович 92, 302
Барт, Вильям (William “Billie” Barth) 10
Батлер, Арти (Artie Butler) 205, 258
Баун, Петти (Patty Bown) 258
Бах, Иоганн Себастьян 83, 93, 94, 330, 340
Башнелл, Боб (Bob Bushnell) 205
Башо, Мацуо (Matsuo Basho) 273
Башо, Робби (Robbie Basho) 272-274

Базз, Альберт Винисио (Albert Vinicio Baez) 96
Базз, Джоан (Joan Baez) 14, 36, 89, **95-113**, 118, 125, 137, 142, 143, 148, 160,
166, 173, 225, 231, 252, 262, 280, 285, 303-308, 311, 323,
326, 337
Базз, Мими (Mimi Baez-Farina) 173, 197, 326
Бейси, Каунт (Count Basie) 74
Бейкер, Чет (Chet Baker) 195
Бекет, Ларри (Larry Beckett) 218, 219, 221, 222, 227, 229, 240-242, 343
Белафонте, Гэрри (Garry Belafonte) 11, 77, 97, 99, 124
Беллами, Питер (Peter Bellamy) 276, 354
Бернхардт, Уоррен (Warren Bernhardt) 210
Берри, Чак (Chuck Berry) 116, 203, 289
Берлайнер, Джей (Jay Berliner) 258
Бетховен, Людвиг Ван 115, 185, 330
Беше, Сидни (Sidney Bechet) 76
Бёрд, Джозеф (Joseph Byrd) 168
Бёрнс, Роберт (Robert Burns) 340
Бёртон, Гэри (Gary Burton) 205, 209
Бёртон, Джеймс (James Burton) 169
Биан, Доминик (Dominic Behan) 6
Бибб, Леон (Leon Bibb) 11
Бикель, Теодор (Theodor Bikel) 13, 77, 159, 254, 286, 287
Блэйк, Блайнд (Blind Blake) 10, 117
Блэйк, Юби (Eubie Blake) 31, 76, 85
Блэк, Джим (Jim Black) 219
Блэкуэлл, Скреппер (Scrappier Blackwell) 10, 75
Блю, Дэвид (David Blue) 189, 268, 348
Боггс, Док ("Dock" Boggs) 8, 88
Бойд, Джо (Joe Boyd) 67, 295
Бонд, Джеймс (James E. "Chops" Bond Jr.) 195, 197
Бонд, Джимми (Jimmy Bond) 229
Ботник, Брюс (Bruce Botnic) 222, 241, 345
Брандо, Марлон (Marlon Brando) 152
Браун, Вилли (Willie Brown) 10
Браун, Джеймс (James Brown) 234
Браун, Джексон (Jackson Brown) 268
Браун, Джо (Joe Brown) 9
Браун, Флеминг (Fleming Brown) 15

Бренд, Марк (Mark Brend) 183, 189, 209, 238, 239, 241, 250, 251, 320, 331, 335, 336, 347, 348, 350
Бриггс, Энн (Anne Briggs) 105, 276, 281, 354
Брик, Лили 21
Брико, Антония (Antonia Brico) 253
Брилл, Боб (Bob Brill) 79, 117
Бролли, Джек (Jack Brolly) 340
Броснан, Боб (Bob Bronsnan) 199
Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy) 10, 23
Брэйнард, Стив (Steve Brainard) 139
Брэнд, Оскар (Oscar Brand) 13, 15, 62, 77, 95, 283, 286
Брэндон, Том (Tom Brandon) 15
Брюс, Ленни (Lenny Bruse) 204, 211, 219, 336, 339
Булл, Сэнди (Sandy Bull) 20, 41, 42, 185, 198, 273, 274, 281, 290, 330, 331
Бэдекс, Эд (Ed Badex) 6

Вазари, Джорджио (Giorgio Vasari) 42, 290
Вайль, Курт (Kurt Weill) 91, 130, 249
Вайн, Джордж (George Wein) 287
Вайс, Денни (Danny Weiss) 241
Вайсберг, Эрик (Eric Weissberg) 258
Валенти, Дино (Dino Valente) 190, 268
Валентин, Вэл (Val Valentin) 205
Ватерсон, Норма (Norma Waterson) 276, 354
Вашингтон, Джеки (Jackie Washington) 268
Вейнсток, Роберт (Robert Weinstock) 33, 84, 85, 88, 89
Векслер, Хескел (Haskell Wexler) 33
Венет, Ник (Nik Venet) 195, 197, 199, 332
Вест, Хеди (Hedy West) 268
Вестайн, Генри (Henry Westine) 10
Ви, Бобби (Bobby Vee) 116
Викэм, Энди (Andy Wickham) 326
Вилла-Лобос, Эйтор (Heitor Villa-Lobos) 110, 340
Вилсон, Вудро (Woodrow Wilson) 285
Вилсон, Алан (Alan Wilson) 195
Вильямс, Биг Джо (Big Joe Williams) 10, 117, 279, 313, 332
Вильямс, Клэрэнс (Clarence Williams) 76, 86, 297
Вильямс, Ральф Воэн (Ralph Vaughan Williams) 105, 306
Вильямс, Роберт (Robert Pete Williams) 10, 11, 20, 287

Вильямс, Стейси (Stacey Williams) 128
 Вильямс, Хэнк (Hank Williams) 8, 11, 115, 153, 202, 217, 258, 309
 Вильямсон, Робин (Robin Williamson) 254, 264, 276, 277, 352, 354
 Вильямсон, Сонни Бой II (Sonny Boy Williamson II) 10
 Винсент, Джин (Gene Vincent) 116, 153
 Волд, Илия (Elijah Wald) 92
 Вуд, Билл (Bill Wood) 99
 Вудс, Дэйв (Dave Woods) 91
 Вулф, Хаулин (Howlin' Wolf) 10, 46, 115
 Вуоколо, Андреа (Andrea Vuocolo) 91, 299
 Вэйн, Джон (John Wayne) 152

Гамильтон IV, Джордж (George Gamilton IV) 263
 Ганди, Махатма 176
 Гар, Дэвид (David Gahr) 179
 Гард, Дэйв (Dave Guard) 228
 Гарднер, Банк (Bunk Gardner) 343
 Гарт, Херб (Herb Gart) 177
 Гатри, Арло (Arlo Guthrie) 268
 Гатри, Вуди (Woody Guthrie) 5-7, 17, 18, 31-34, 37, 41, 61-71, 90, 118-121, 126, 127, 131, 139, 141, 143, 146, 154, 157, 160, 162-165, 251, 262, 266, 267, 280, 282, 283, 293-295, 310, 311, 322, 346
 Гатри-Мэйзия-Гринблат, Мэрджори (Marjorie Guthrie-Mazia-Greenblatt) 121
 Геллет, Лоренс (Lawrence Gellert) 29, 288
 Геллет, Хуго (Hugo Gellert) 30
 Геральд, Джон (John Herald) 69, 123
 Гессе, Отто (Otto Hesse) 288
 Гетс, Стэн (Stan Getz) 16
 Гиберт, Мэри (Mary Guibert) 219, 221, 228
 Гибсон, Боб (Bob Gibson) 13, 14, 83, 95, 101, 102, 141, 155, 187, 191, 193, 287, 303, 304, 231
 Гиллеспи, Диззи (Dizzie Gillespie) 16, 42, 76, 91
 Гинзберг, Аллен (Allen Ginsberg) 36, 37, 38, 48, 52, 62, 133, 290, 340
 Глин, Рассел (Russel Glynn) 80
 Глисон, Боб (Bob Gleason) 120
 Глисон, Сид (Sid Gleason) 120, 121
 Гловер, Джим (Jim Glover) 154, 155, 157
 Гловер, Тони (Tony Glover) 34, 118, 290, 310, 332
 Глэзер, Джо (Joe Glazer) 6, 285

Глэйзер, Джина (Gina Glaser) 298
Голдштейн, Кеннет (Kenneth S. Goldstein) 79, 80, 81, 124, 143, 259, 335
Голдштейн, Ричард (Richard Goldstein) 203
Гомез, Эдди (Eddie Gomez) 210
Гордон, Денни (Danny Gordon) 218
Горсон, Артур (Arthur Gorson) 166, 167
Грегори, Эд (Ed Gregory) 91
Григ, Эдвард 330
Гринвэй, Джон (John Greenway) 259
Гроссман, Альберт (Albert Grossman) 78, 101, 124, 159, 166, 287, 297, 312, 328
Гроссман, Стефан (Stefan Grossman) 45, 272, 274
Грэй, Майкл (Michael Gray) 308
Грэм, Дэйви (Davey Graham) 64, 277, 281, 294, 295, 299
Гудинг, Синтия (Cynthia Gooding) 13, 77, 95, 254, 286
Гудмен, Бенни (Benny Goodman) 74, 302

Даглас, Кей Си (K.C. Douglas) 266
Даглас, Лиззи (Lizzie Douglas) 305
Даглас, Фредерик (Frederic Douglas) 23, 288
Дайер-Беннет, Ричард (Richard Dyer-Bennett) 8, 77
Даллас, Карл (Karl Dallas) 351
Данко, Рик (Rick Danko) 199
Данн, Монте (Monte Dunn) 274
Дарин, Бобби (Bobby Darin) 8, 118, 309, 117, 118
Дарлинг, Эрик (Eric Darling) 13, 22
Де Керпели, Тереза (Theresa de Kerpely) 176
Денвер, Джон (John Denver) 268
Де Шаннон, Джеки (Jackie de Shannon) 268
Джайафр, Джимми (Jimmy Giuffre) 231
Джеггер, Мик (Mick Jagger) 64, 261
Джеймс, Нехемия «Скип» (Nehemiah “Skip” James) 10, 46, 86, 271, 287
Джеймс, Элмор (Elmore James) 258
Джекобс, Уолтер (Little Walter/ Marion Walter Jacobs) 128
Джекобсен, Эрик (Erik Jacobsen) 203, 205, 207, 210
Джексон, Джим (Jim Jackson) 300
Джексон, Махалия (Mahalia Jackson) 11
Джексон, Милт (Milt Jackson) 231
Джексон, Энт Молли (Aunt Molly Jackson) 102

Джелач, Фред (Fred Gerlach) 6, 7, 77, 275, 285, 354
Джеремия, Пол (Paul Jeremia) 272
Джефферсон, Блайнд Лемон (Blind Lemon Jefferson) 9, 14, 76, 117, 127
Джил, Гейла (Geula Gill) 287
Джиллет, Стив (Steve Gillette) 290
Джозеф, Натан (Nathan Joseph) 20
Джойс, Джеймс (James Joyce) 340
Джон, Элтон (Elton John) 244, 279, 348
Джонс, Боб (Jones Bob) 258
Джонс, Брайан (Brian Jones) 260
Джонс, Виз (Wizz Jones) 64, 277, 281
Джонс, Джордж (George Jones) 217, 340
Джонс, Куинси (Quincy Jones) 302
Джонс, Роберт (Robert L. Jones) 270
Джонс, Эл (Al Jones) 272
Джонсон, Банк (Bunk Johnson) 31, 288
Джонсон, Блайнд Вилли (Blind Willie Johnson) 9, 76
Джонсон, Джеймс Пит (James Pete Johnson) 75, 76, 84, 297
Джонсон, Линдон (Lindon Johnson) 108, 149, 308
Джонсон, Лонни (Lonnie Johnson) 80, 187
Джонсон, Роберт (Robert Johnson) 10, 35, 42, 86, 269-271, 289
Джонсон, Томми (Tommy Johnson) 10, 117
Джоплин, Скотт (Scott Joplin) 74
Дилан, Боб (Bob Dylan) 7, 12, 21, 24, 27, 28, 34-45, 47-49, 51-54, 56, 59, 67, 68, 70, 73, 82, 83, 85-87, 89-93, 103, 105-109, 111, **113-138**, 140, 142, 143, 146, 148, 158-160, 163-166, 168, 171, 176, 178, 180, 184, 185, 188, 189, 202, 203, 211, 215, 231, 251, 254, 255, 262, 267-269, 271, 276-278, 280, 285, 288-291, 295, 298-300, 302, 305-316, 318, 319, 322, 325, 328, 330, 331, 335, 336, 340, 355
Дилтц, Генри (Henry Diltz) 228, 229
Дин, Джеймс (James Dean) 152
Дистлер, Мэриан (Marian Distler) 31
Дитрих, Марлен (Marlene Dietrich) 134
Добсон, Бонни (Bonnie Dobson) 192, 259, 268, 332, 351
Догерти, Денни (Denny Docherty) 257, 258
Долтон, Карен (Karen Dalton) 187, 190, 268, 332
Донеган, Лонни (Lonnie Donegan) 79
Донован Литч (Donovan Leitch) 180, 277, 328, 329, 340

Достоевский, Федор Михайлович 48, 302
Дрейк, Ник (Nick Drake) 215
Дрифтвуд, Джимми (Jimmie Driftwood) 8
Дэвенпорт, Боб (Bob Davenport) 89, 279, 301
Дэвис, Арт (Art Davis) 179
Дэвис, Майлс (Miles Davis) 16, 217, 231
Дэвис, Реверенд Гэрри (Reverend Garry Davis) 10, 35, 69, 82, 84, 85, 87, 88, 93, 117, 181, 273
Дэйн, Барбара (Barbara Dane) 95, 102, 285
Дэнсон, Эд (ED Denson) 10
Дэрби, Том (Tom Darby) 8, 117, 118, 309

Зальцман, Бадди (Baddy Saltzman) 205
Заппа, Фрэнк (Frank Zappa) 219, 225
Зингерман, Борис Исаакович 312, 313

Иглин, Снукс (Snooks Eaglin') 10
Имлак, Хэмиш (Hamish Imlach) 277
Инглиш, Логан (Logan English) 6, 284
Ирвайн, Энди (Andy Irvine) 294

Йеллин, Боб (Bob Yellin) 79, 117, 123
Йестер, Джерри (Jerry Yester) 227-229, 233, 342, 343, 345, 346
Йестер, Джим (Jim Yester) 342
Йост, Уолтер (Walter Yost) 205

Кальб, Денни (Danny Calb) 44, 89, 161, 162
Кан, Рольф (Rolf Cahn) 6, 7, 270, 275, 285, 310, 285
Кант, Иммануил 129
Караван, Гай (Guy Caravan) 6, 12, 83
Карр, Лерой (Leroy Carr) 10, 86
Карсон, Фидлин Джон (Fiddlin' John Carson) 8
Картер, Мэйбил (Maybelle Carter) 88, 104, 128
Карти, Мартин (Martin Carthy) 36, 64, 176, 277, 278, 281, 289
Кастро, Фидель 153, 161, 291
Келли, Джо-Энн (Jo-Ann Kelly) 272
Келли, Дэйв (Dave Kelly) 272
Келихор, Джон (John Keliehor) 241
Кемпбелл, Алекс (Alex Campbell) 277

Кемпбелл, Боб (Bob Campbell) 228
Кемпбелл, Глен (Glen Campbell) 338
Кённингхэм, Агнэш «Сис» (Agnes “Sis” Cunningham) 157, 161, 267, 322
Кентнер, Пол (Paul Kantner) 189, 331
Кентон, Стэн (Stan Kenton) 217
Керуак, Джек (Jack Kerouac) 24, 36, 38, 62, 133
Кинг, Альберт (Albert King) 232
Кинг, Би Би (B.B.King) 340
Кинг, Кэрол (Carole King) 268
Кинг, Мартин Лютер (Martin Luther King) 107, 169, 307
Кирк, Роланд (Roland Kirk) 231
Китс, Джон (John Keats) 340
Кларк, Кит (Keith Clark) 6
Клейн, Гэри (Gary Klein) 210, 211
Клейн, Джо (Joe Klein) 120, 293, 311
Клемент, Джек (Jack Clement) 331
Кливленд, Р.Джой (R.J.Cleveland) 267
Клинтон, Билл (Bill Clinton) 352
Клинтон, Хиллари (Hillary Clinton) 352
Клэйтон, Пол (Paul Clayton) 6, 15, 77-79, 117, 297
Клэнси, Патрик (Patrick Clancy) 15, 278
Клэнси, Пег (Peg Clancy) 15
Кокер, Джо (Joe Cocker) 261
Коллинз, Джуди (Judy Collins) 102, 143, 173, 191, 226, 253-255, 257, 262, 263
Коллинз, Картер (Carter Collins) 226, 228, 231
Коллинз, Чарльз (Charles Collins) 253
Коллинз, Ширли (Shirley Collins) 6, 11, 12, 64, 105, 134, 259, 276, 279, 281, 282, 286, 293, 313, 352, 354
Колтрейн, Джон (John Coltrane) 16, 76, 92
Коппер, Боб (Bob Copper) 276, 354
Коппер, Рон (Ron Copper) 276, 354
Коппельман, Чарльз (Charles Koppelman) 209
Корнер, Алексис (Alexis Korner) 20, 65, 66, 293, 294
Корнер, Джон (John “Spider” Koerner) 116-118, 271, 310, 332
Корнфилд, Барри (Barry Kornfield) 77, 89, 141, 144, 145, 147
Корсо, Грегори (Gregory Corso) 37, 62, 133, 316
Коттен, Элизабет «Либба» (Elizabeth “Libba” Cotten) 10, 11, 67, 69, 71, 273, 295
Коттке, Лео (Leo Kottke) 215, 274, 275, 354

Коул, Нэт Кинг (Nat King Cole) 217
Коулмен, Эти Энн (Earthy Anne Coleman) 9
Коэн, Джон (John Cohen) 7, 77, 121
Коэн, Леонард (Leonard Cohen) 254, 255, 256
Коэн, Херб (Herb Cohen) 196, 219-221, 225, 226, 342, 346, 351
Краусс, Фил (Phil Krauss) 205
Крацман, Артур (Arthur Kratzman) 262
Кропоткин, Петр Алексеевич 92, 302
Кросби, Дэвид (David Crosby) 189, 263, 264, 331
Кудер, Ри (Ry Cooder) 169
Кунстадт, Лен (Len Kunstadt) 80
Купер, Эл (Al Cooper) 344
Купер, Майк (Mike Cooper) 272
Курбатов, Валентин Яковлевич 313
Курлендер, Гарольд (Harold Courlander) 9, 286
Курлендер, Эмма (Emma Courlander) 9
Куртис, Кинг (King Curtis) 337
Кэмп, Боб (Bob Camp) 14
Кэмп, Гамильтон (Hamiltom Camp) 191
Кэннон, Гас (Gus Cannon) 10, 20, 22, 32, 46, 89, 271
Кэри, Боб (Bob Carey) 190
Кэш, Джонни (Johnny Cash) 153, 217, 331

Лайтфут, Гордон (Gordon Lightfoot) 268, 290
Лансфорд, Баском Ламар (Bascom Lamar Lunsford) 6, 8, 32, 66, 289
Левенталь, Гарольд (Harold Leventhal) 17, 121, 159, 184, 325
Ледбелли (Huddie Ledbetter) 5-7, 9, 14, 18, 25-35, 37, 41, 55, 66, 67, 69, 71, 75, 77, 79, 81, 87, 115, 117-119, 132, 187, 251, 262, 266, 269-271, 280, 282, 283, 288
Лей, Спенсер (Spencer Leigh) 259
Леннон, Джон (John Lennon) 39, 149, 170, 254, 278, 289, 320
Ли, Билл (Bill Lee) 124
Ли, Пегги (Peggy Lee) 93, 302, 340
Линкольн, Авраам (Abraham Lincoln) 23, 288
Липском, Мэнс (Mance Lipscomb) 10, 22, 34, 91, 129, 267
Ломакс, Алан (Alan Lomax) 10-12, 20, 29-32, 39, 117, 121, 132, 137, 279, 282, 286, 309, 313
Ломакс, Джон Эвери (John Lomax) 20, 27-30, 32, 282, 286, 288
Льюис, Джерри Ли (Jerry Lee Lewis) 116, 331

Льюис, Фурри (Furry Lewis) 10, 20, 29, 32, 42, 75, 81, 82, 269, 270, 271, 279
Лэнг, Эдди (Eddie Lang) 75, 297
Лэнгхорн, Брюс (Bruce Langhorn) 40, 124, 127, 197, 274, 290, 335
Лэч, Хенри (Henry Llach) 332

Майорга, Линкольн (Lincoln Mayorga) 168
Майринг, Брайан Рок (Brian Ross Myring) 241
МакГи, Брауни (Brownie McGhee) 9, 88, 95
МакГинн, Матт (Matt MacGinn) 277
МакГуинн, Джим (Jim “Rodger” McGuinn) 161, 268, 322
МакДауэлл, Миссисипи Фред (Mississippi Fred McDowell) 10, 279, 287
МакДональд, Дональд (Donald MacDonald) 210
МакДональд, Кенни (Kenny MacDonald) 249
МакКарти, Джозеф (Joseph McCarthy) 154
МакКензи, Скот (Scott McKenzie) 257
МакКленнан, Томми (Tommy McClenan) 267
МакКолл, Эван (Ewen MacColl) 6, 12
МакКормик, Мак (Mack McCormick) 10
МакКракен, Хью (Hugh McCracken) 258
МакКурди, Эд (Ed McCurdy) 13, 95, 139, 140, 144, 287, 316
МакНотен, Адам (Adam McNaughtan) 282
МакТелл, Блайнд Вилли (Blind Willie McTell) 10
МакТелл, Ральф (Ralph McTell) 259, 351
Маллиган, Джерри (Jerry Mulligan) 16, 217, 231
Мамардашвили, Мераб Константинович 314
Манди, Билли (Billy Mundy) 195, 222, 224
Мариано, Селья (Celia Mariano) 162
Маркс, Лари (Larry Marks) 167
Марли, Боб (Bob Marley) 250
Мартин, Винс (Vince Martin) 190-193, 260
Мартин, Джон (John Martyn) 215, 277
Маяковский, Владимир Владимирович 21, 24, 133
Мейкон, Анкл Дэйв (Uncle Dave Macon) 76
Мелани (Melanie) 268
Миллер, Джон (John Miller) 231, 233, 234
Миллер, Расс (Russ Miller) 241
Минни, Мемфис (Memphis Minnie) 103, 305
Митчелл, Джон (John Mitchell) 83, 299
Митчелл, Джони (Joni Mitchell) 91, 93, 102, 254, 261-265, 302, 352, 353

Митчелл, Хови (Howie Mitchell) 15
Митчелл, Чак (Chuck Mitchell) 262
Монк, Телониус (Thelonious Monk) 16, 122, 262
Монро, Билл (Bill Monroe) 8, 67, 69, 76, 111, 134
Монро, Чарли (Charlie Monroe) 8, 67
Моррисон, Ван (Van Morrison) 215
Морс, Сюзен (Susan Morss) 205, 212
Мортон, Джелли Ролл (Jelly Roll Morton) 9, 75
Моцарт, Вольфганг Амадей 94, 97, 158, 253
Мулдаир, Джефф (Jeoff Muldaur) 270, 271
Мэйниери, Майк (Mike Mainieri) 210
Мэйпс, Джо (Jo Mapes) 190
Мэтис, Джонни (Johnny Mathis) 217
Мюррэй, Чарльз (Charles Shaar Murray) 311

Най, Хермс (Hermes Nye) 6
Найлз, Джон Джекоб (John Jacob Niles) 8, 95, 99, 117
Нэмэнворт, Фил «Пот» (“Pot” Phil Namanworth) 91
Нечаев, Сергей Геннадьевич 92, 302
Нил, Фред (Fred Neil) 21, 41, 121, 143, **183-200**, 202, 203, 226, 234, 260, 280, 290, 299, 330-336, 340, 342, 345
Нильсон, Гэрри (Harry Nilsson) 334
Ниро, Лаура (Laura Nyro) 268
Ницше, Джек (Jack Nietzsche) 222
Нортон, Джек (Jack Norton) 75
Ньюман, Рэнди (Randy Newman) 268

О’Брайен, Джоан (Joan O’Bryant) 6
О’Хара, Мэри (Mary O’Hara) 105, 282
Одетта (Odetta Holmes-Felious) 36, 77, 78, 95, 116, 187, 226, 299, 307, 309
Окан, Милт (Milt Okun) 140, 141, 316
Окс, Джекоб (Jacob Ochs) 152
Окс, Майкл (Michael Ochs) 152, 167
Окс, Макс (Max Ochs) 272, 274
Окс, Сонни (Sonia Ochs) 152
Окс, Фил (Phil Ochs) 41, 83, 89, 93, 106, 110, 142, 148, **151-172**, 184, 201, 231, 252, 254, 280, 320-326
Оливер, Кинг (King Oliver) 9, 86
Оливер, Пол (Paul Oliver) 10

Освальд, Ли Харви (Lee Harvey Oswald) 44, 291

Отри, Джин (Gene Autry) 62

Оуэнс, Эли (Eli Owens) 328

Палмер, Эрл (Earl Palmer) 205

Панчо Вилла (Pancho Villa) 55, 291

Паппаларди, Феликс (Felix Pappalardi) 144, 189, 191-193, 258, 331

Паркер, Чарли (Charlie Parker) 16, 76

Парки, Айк (Ike Parkey) 139

Паркс, Ван Дайк (Van Dyke Parks) 169, 222

Парсонс, Грэм (Gram Parsons) 189

Педерсен, Нилс Орстед (Niles Henning Orsted Pedersen) 232

Пенрод, Джерри (Jerry Penrod) 241, 245, 247

Перкинс, Карл (Carl Perkins) 331

Пир, Ральф (Ralph Peer) 29, 288

Пирс, Вебб (Webb Pierce) 153

Плант, Роберт (Robert Plant) 337

По, Эдгар Алан (Edgar Allan Poe) 162

Пол, Стив (Steve Paul) 210

Помрой, Даг (Doug Pomeroy) 266

Порко, Майк (Mike Porco) 157, 176

Прайс, Алан (Alan Price) 85

Пресли, Элвис (Elvis Presley) 34, 97, 116, 153, 154, 169, 170, 182, 218, 252, 253, 324, 330, 331

Промис, Марта (Martha Promise) 26, 288

Проффит, Фрэнк (Frank Proffitt) 8, 15

Пул, Чарли (Charlie Poole) 8, 23

Пурди, Бернард (Bernard Purdie) 258

Пушкин, Александр Сергеевич 48, 114, 314

Пэйдж, Джимми (Jimmy Page) 354

Пэйли, Том (Tom Paley) 7, 15, 22, 31, 77, 270

Пэкстон, Том (Tom Paxton) 12, 41, 89, 93, 106, 132, **139-150**, 252-254, 299, 316-320, 323

Пэнкейк, Джон (John Pankake) 68, 279

Пэтон, Сэнди (Sandy Paton) 15

Пэттон, Чарли (Charlie Patton) 10, 117, 258

Рапп, Том (Tom Rapp) 215, 268, 330

Раш, Том (Tom Rush) 252, 253, 263, 290
Рашинг, Джимми (Jimmy Rushing) 76, 87
Редпат, Джин (Jean Redpath) 13, 287
Рейнолдс, Мэлвин (Malvina Raynolds) 6, 157
Рембо, Артюр (Rimbaud) 133
Риверс, Джонни (Johnny Rivers) 337
Рид, Сюзен (Susan Reed) 13, 287
Ридер, Лорэли (Lauralie Reader) 218
Ринзлер, Ральф (Ralph Rinzler) 12, 69, 121, 123, 286
Ритчи, Джин (Jean Ritchie) 6, 12, 14, 55, 95, 97, 102, 105, 134, 283, 286
Ритчи, Эдна (Edna Ritchie) 15
Рифкин, Джошуа (Joshua Rifkin) 229
Ричард, Литтл (Little Richard) 119, 217, 252, 289, 309
Ричардс, Кит (Keith Richards) 261
Ричмонд, Фритц (Fritz Richmond) 252, 270
Роббинс, Джил (Gil Robbins) 141
Робертсон, Джинни (Jeannie Robertson) 12, 13, 103, 134, 276, 278, 282, 286
Робертсон, Стенли (Stanley Robertson) 282
Робертсон, Уолт (Walt Robertson) 6
Робинсон, Эрл (Earl Robinson) 6, 285
Робсон, Пол (Paul Robeson) 11
Родерик, Джуди (Judy Roderick) 268
Роджерс, Джимми (Jimmie Rodgers) 8, 62, 67, 69, 76, 267
Розмини, Дик (Dick Rosmini) 77, 169, 275, 354
Ронстадт, Линда (Linda Ronstadt) 226
Росс, Боб (Bob Ross) 6
Ротоло, Сюзен (Suzan Rotolo) 40, 129, 130, 133, 290, 316
Ротшильд, Пол (Paul Rothchild) 142, 143, 160, 164, 190-193, 220-222, 252, 270, 332
Роуз, Арти (Artie Rose) 89
Роуз, Тим (Tim Rose) 192, 256-261, 337
Рубин, Джерри (Jerry Rubin) 170
Рубин, Дон (Don Rubin) 209
Рубинсон, Дэвид (David Rubinson) 258
Рузвельт, Элеонора (Anna Eleonora Roosevelt) 30
Руиз, Тони (Toni Ruiz) 199, 335, 339
Рэй, Джин (Jean Ray) 157, 321
Рэй, Джонни (Johnnie Alvin Ray) 115, 309
Рэй, Дэйв (Dave "Snaker" Ray) 310

Рэйни, Гертруда «Ма» (Gertruda “Ma” Rainey) 9, 103, 305
Рэйни, Чак (Chuck Rainey) 258
Рэмси, Фредерик (Frederic Ramsey) 9, 10, 26
Рэнди, Дон (Don Randy) 228, 229

Сайдер, Джонни (Johnny Sider) 225
Саймон, Пол (Paul Simon) 12, 14, 193, 226, 268
Саммерс, Эндрю Рован (Andrew Rowan Summers) 6
Сати, Эрик (Erik Satie) 340
Себастиан, Джон (John Sebastian) 189, 191-193, 199, 205, 209, 268, 331, 343
Сент-Мари, Баффи (Buffy Saint-Marie) **173-182**, 254, 262, 263, 290, 326-330
Сибелиус, Ян (Jan Sibelius) 253
Сигер, Майк (Mike Seeger) 7, 90, 130, 131, 134, 137, 301
Сигер, Пегги (Peggy Seeger) 6, 78, 102, 117, 284, 309
Сигер, Пит (Pete Seeger) 6, 7, 16-18, 25, 32-34, 37, 41-43, 48, 52, 55, 61, 62, 70, 78, 95, 107, 109, 121, 125, 133, 134, 139, 140, 142, 143, 146, 152, 154, 157, 162, 164, 173, 184, 185, 215, 217, 231, 251, 254, 262, 276, 279, 280, 282, 285, 289, 290, 295, 322, 325, 330, 336, 344, 355
Сигер, Чарльз Луис (Charles Lois Seeger) 289
Сигмейстер, Эли (Elie Siegmeister) 30
Симон, Нина (Nina Simone) 11
Симс, Зут (Zoot Sims) 16
Синатра, Фрэнк (Frank Sinatra) 217
Синклер, Джон (John Sinclair) 170
Скай, Патрик (Patrick Sky) 83, 179, 182, 268, 299
Скорцезе, Мартин (Martin Scorsese) 113, 127, 278, 289, 290, 338
Скраггс, Гэри (Gary Scruggs) 111
Скраггс, Рэнди (Randy Scruggs) 111
Скраггс, Эрл (Erl Scruggs) 8, 67, 69, 76, 95, 111, 308
Смит, Адам (Adam Smith) 246
Смит, Беси (Bessie Smith) 9, 76, 78
Смит, Вилли «Лайон» (Willie “the Lion” Smith) 75, 76, 84, 297
Смит, Гэрри (Garry Smith) 7, 9, 10, 44, 76, 77, 97, 117, 126, 158, 291, 298
Смит, «Ред» Вилли (“Red” Willie Smith) 9
Смоллс, Чарли (Charles Smalls) 258
Соломон, Мэйнард (Maynard Solomon) 15, 33, 101, 125, 174, 178, 179, 305, 327
Соломон, Сеймюр (Seymour Solomon) 15, 33, 101

Соррелс, Розали (Rosalie Sorrels) 259
Споэлстра, Марк (Mark Spoelstra) 266-268
Стейнбек, Джон (John Steinbeck) 340
Стекерт, Эллен (Ellen Stekert) 310
Стиллз, Стефен (Stephen Stills) 189, 264, 331, 332
Стиг, Джереми (Jeremy Steig) 274
Стравинский, Игорь 330
Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 54, 56
Стрэшвиц, Крис (Chris Strachwitz) 10
Стивенс, Мейк (Meic Stevens) 277
Стуки, Пол (Paul Noel Stookey) 107, 140, 297
Стюарт, Род (Rod Stewart) 351
Стюарт, Эл (Al Stewart) 277

Табб, Эрнест (Ernest Tubb) 62, 153
Танни, Падди (Paddy Tunney) 15
Тарлтон, Джимми (Jimmi Tarlton) 8, 117, 118, 309
Тарп, Розетта (Sister Rosetta Tharp) 11
Тарт, Руби Пикенс (Ruby Pickens Tartt) 9
Теркел, Стадс (Studs Terkel) 102
Тёрнер, Вилли (Willie Turner) 9
Тёрнер, Джил (Gil Turner) 161, 267
Терри, Сонни (Sonny Terry) 9, 88, 95, 128
Толстой, Владимир 313
Толстой, Лев Николаевич 53, 131, 313
Томпсон, Денни (Danny Thompson) 232
Томпсон, Роберт (Robert L. Thompson) 83
Тоссинг, Гэрри (Harry Taussing) 272-274
Траум, Арти (Artie Traum) 199
Триветт, Джозеф Эйбл (Joseph Able Trivett) 15
Трэвис, Мерл (Merle Travis) 128
Трэвис, Мэри (Mary Travers) 107, 297
Трэйн, Джон (John Train он же Phil Ochs)
Тэйлор, Джеймс (James Taylor) 215, 268
Тэл, Терри (Terry Thal) 91

Уайт, Букка (Bukka White) 10, 46, 127, 182, 273, 287
Уайт, Джош (Josh White) 13, 14, 25, 55, 75, 81, 187, 252
Уард, Клара (Clara Ward) 11

Уолкер, Питер (Peter Walker) 198, 274, 335
Уоллер, Фэтс (Fats Waller) 74, 75
Уорнер, Фрэнк (Frank Warner) 15, 55
Уорти, Вильям (William Worthy) 160
Уорхол, Энди (Andy Warhol) 226
Уотерман, Дик (Dick Waterman) 9
Уэбстер, Бен (Ben Webster) 76

Феликс, Джулия (Julie Felix) 173
Филдер, Джим (Jim Filder) 218, 219, 222, 224-226, 228, 340, 344
Филлипс, Джон (John Phillips) 257, 258
Филлипс, Сэм (Sam Phillips) 331
Фин, Гертруда (Gertruda Phin) 152, 153
Фисхоф, Джим (Jim Fischhoff) 258
Фитцджеральд, Элла (Ella Fitzgerald) 217
Флэтт, Лестер (Lester Raymond Flatt) 8, 67, 76
Фонфара, Майкл (Michael Fonfara) 241, 247
Форша, Джон (John T. Forsha) 195, 229
Франк, Джексон Кэри (Jackson Cary Frank) 12, 146, 234, 276-278, 281, 301, 318
Фрибайрн-Смит, Ян (Ian Freebairn-Smith) 168
Фридман, Дэвид (David Fridman) 231
Фризелл, Лефти (Lefty Frizell) 153
Фризен, Гордон (Gordon Friezen) 157, 161, 162, 267, 322
Фрэнклин, Аре́та (Aretha Franklin) 11, 92, 125
Фуллер, Блайнд Бой (Blind Boy Fuller) 10
Фуллер, Джесси (Jesse Fuller) 67, 69, 117, 127, 266, 295
Фэйтфулл, Мэрианн (Marianne Faithfull) 173
Фэйяр, Расти (Rusty Faryar) 195
Фэйяр, Сирус (Cyrus Faryar) 195, 197
Фэхей, Джон (John Fahey) 10, 20, 42, 45, 46, 198, 272-275, 281, 285, 295

Хара, Виктор (Victor Jara) 170, 171, 325
Хаггерти, Ли (Lee Haggerty) 15
Хаггерти, Мэри (Mary Haggerty) 15
Хаммерштейн, Джуна (Juna Hummerstein) 63, 294
Хан, Али Акбар (Ali Akbar Khan) 185
Харви, Вильям (William S. Harvey) 245
Хардин, Тим (Tim Hurdin) 41, **201-215**, 235, 252, 256, 335-339, 346

Харе, Мэри (Marie Hare) 15
Харрисон, Джон (John Harrison) 226
Хартзлер, Брайан (Brian Hartzler) 218, 229
Хастингс, Даглас (Douglas Hastings) 241
Хаус, Сон (Son House) 10, 46, 287
Хейс, Альфред (Alfred Hayes) 6, 285
Хеллерман, Фред (Fred Hellerman) 104, 254, 257, 260
Хендерсон, Рик (Rick Henderson) 91
Хендрикс, Джеймс (James Hendrix) 257
Хендрикс, Джими (Jimi Hendrix) 258
Хенске, Джуди (Judy Henske) 243
Херон, Майк (Mike Heron) 264, 277
Хестер, Каролин (Carolyn Hester) 35, 124-126, 173, 268, 290, 311, 312, 327
Хёрт, Миссисипи Джон (Mississippi John Hurt) 10, 46, 76, 83, 88, 93, 145, 271, 274, 279, 287, 298
Хиггинс, Лиззи (Lizzie Higgins) 13
Хикерсон, Джо (Joe Hickerson) 310
Хилл, Арчи Ли (Archie Lee Hill) 9
Хилл, Джо (Joe Hill) 6, 154, 285
Хилл, Кинг Соломон (King Solomon Hill) 81, 298
Хо, Эдди (Edie Hoh) 227, 229
Ховелл, Пег Лег (Peg Leg Howell) 10
Ховс, Фил (Phil Hawes) 139
Хокинс, Колмен (Coleman Hawkins) 76
Холли, Бадди (Baddy Holly) 153, 187, 250, 324
Холком, Роско (Roscoe Holcomb) 8
Холл, Вера (Vera Hall) 9, 286
Хольцман, Джек (Jack Holzman) 13, 14, 33, 143, 144, 164, 167, 191, 195, 220-222, 234, 240, 241, 268, 340, 343
Хопкинс, «Сэм» Лайтнин («Sam» Lightnin' Hopkins) 10, 20, 32, 39, 46, 195, 271
Хопкинс, Джеральд Мэнли (Jerald Manley Hopkins) 340
Хорд, Эрик Глен (Eric Glen Hord) 197
Хоскинс, Томас (Thomas Hoskins) 10
Хукер, Джон Ли (John Lee Hooker) 10, 88, 122, 123, 311
Хульт, Харальд (Harald Hult) 19
Хьюстон, Сиско (Cisco Houston) 6, 12, 61, 66, 67, 121, 139, 143, 146, 266, 283, 310, 319
Хэйвенс, Ричи (Richie Havens) 183, 189, 193, 268, 331, 333

Хэйли, Билл (Bill Haley) 97, 278
Хэммонд, Джон (Sir John Hammond) 124-127, 173, 178, 255, 289, 311, 328
Хэммонд-мл., Джон (John Hammond Jr.) 42, 125, 159, 272
Хэмптон, Лайонел (Lionel Hampton) 31
Хэнкин, Дэниэл (Daniel Hankin) 210

Циммерман, Абрам (Abraham Zimmerman) 114, 115
Циммерман, Бетти (Beatty Zimmerman) 114, 115
Циммерман, Роберт Аллен (Robert Allen Zimmerman) – он же Боб Дилан

Чайлд, Джеймс Френсис (James Francis Child) 105, 306
Чайлд, Пит (Pete Child) 193, 195, 197
Чаплин, Чарльз Спенсер 129
Чарльз, Рэй (Ray Charles) 258
Чартерс-Дэнберг, Энн (Anne Charters-Danberg) 20, 24, 32, 33, 36, 44, 79, 80
Чартерс, Самюэль (Samuel Charters) 10, **19-60**, 79, 80, 85, 89, 90, 185, 251, 252, 270-272, 274, 278, 288-291, 295
Че Гевара, Эрнесто 153
Чейз, Ричард (Richard Chase) 15
Чейз, Сю (Sue Chase) 267
Чендлер, Лен (Len Chandler) 132, 140, 159, 161, 187, 190, 268, 318, 322
Чепин, Гэрри (Harry Chapin) 268

Шанкар, Равви (Ravi Shankar) 185, 273
Шарп, Сесисл (Cecil Sharp) 105, 306
Шекспир, Вильям (William Shakespeare) 140, 224, 340
Шелтон, Роберт (Robert Shelton) 39, 123, 126, 178, 311, 328
Шер (Cher) 240, 347
Шламме, Марта (Martha Schlamme) 95
Шмидт, Гарольд Вон (Harold von Schmidt) 269
Шмидт, Эрик Вон (Eric von Schmidt) 269-271
Шолохов, Михаил Александрович 43, 134
Шуберт, Франц 110
Шумахер, Майкл (Michael Schumacher) 171, 320, 322, 323, 325

Эванс, Билл (Bill Evans) 16, 231
Эванс, Дэвид (David Evans) 328
Эдвардс, Дэвид «Ханибой» (David “Honeyboy” Edwards) 42
Экаф, Рой (Roy Acuff) 66

Эклз, Дэвид (David Ackles) 41, **237-249**, 279, 290, 347-350
Эклз, Сэлли (Sally Ackles) 238
Экстон, Хойт (Hoyt Axton) 268, 290
Эллингтон, Дюк (Duke Ellington) 74, 75, 93
Эллиот, Кэсс «Мама» (Cass “Mama” Elliott) 189, 257, 258, 332
Эллиот, Рэмблин Джек (Ramblin’ Jack Elliott) 7, 12, 35, 37, 41, 45, **61-72**, 106,
109, 121, 138, 168, 181, 215, 254, 270, 276, 279, 290,
293-296, 301, 324, 340
Элперт, Херб (Herb Alpert) 167
Эндерли, Дэвид (David Anderle) 240, 241
Эннис, Шеймус (Seamus Ennis) 12, 276, 279, 282, 286
Эпстайн, Брайан (Brian Epstein) 226
Эстес, Слипи Джон (Sleepy John Estes) 10, 20, 46
Эш, Мозес (Moses “Mo” Asch) 6, 7, 9, 10, 17, 20, 28, 31, 33, 37, 39, 44, 69, 78,
80-82, 124, 184, 305, 310
Эш, Шолем (Sholem Asch) 56
Эшби, Холл (Hall Ashby) 346
Эшли, Клэрэнс (Clarence Ashley) 8, 22, 66, 88

Янг, Израиль/Иззи (Israel “Izzy” Young) **17-60**, 78, 121, 123, 129, 138, 159,
185, 226, 251, 268, 271, 278, 288-292, 310, 315
Янг, Лестер (Lester Young) 309
Янг, Нил (Neil Young) 215, 268
Янг, Фэррон (Faron Young) 153
Яновски, Зэл (Zal Yanovsky) 233, 258, 343, 345
Янси, Джимми (Jimmy Yancy) 75, 297
Ярроу, Питер (Peter Yarrow) 107, 297

Указатель групп

Ackles Twins 238
Allan & Grier 190
Almanac Singers 33, 128, 157, 282, 289, 322
American Square Dance Group 23, 30
Animals 85, 90, 105
Association 343
Beach Boys 168, 195
Beatles 38, 39, 109, 161, 168, 195, 226, 274, 278, 289, 322, 333, 340
Beau Brummels 340
Big Three 190, 257, 258, 332
Blood, Sweat & Tears 340, 344
Bohemians 218, 219, 221
Brothers Four 316
Buffalo Springfield 331
Byrds 231, 268, 322, 331, 338
Canned Heat 195, 231
Carter Family 8, 66, 86
Chad Mitchell Trio 83, 141, 290, 316, 317
Chicken Shack 337
Clancy Brothers And Tommy Makem 15, 279, 281, 287
Country Gentlemen 23
Country Joe And The Fish 20, 46, 231
Crosby, Stills, Nash & Young 331
Dave Clark Five 161
Delta Blues Band 58
Doors 91, 167, 220, 226, 231, 241
Electric Flag 241
Emerson, Lake & Palmer 338
Endy Anderson & Rolling Stones 331
Even Dozen Jug Band 89
Family 210
Feldmans 258
Finbar & Eddie Furey 282
Fleetwood Mac 338

Foc'sle Singers 79
Four Tops 337
Golden Gate Quartet 285
Grateful Dead 259, 351
Great Society 340
Greenbriar Boys 79, 92, 99, 106, 123, 286, 311
Harlequins Three 218
Hudson Dusters 83, 91, 302
Ian & Silvia 321, 338
Incredible String Band 231, 264, 282, 352, 354
Iron Butterfly 241
Jefferson Airplane 231, 331
Jim & Jean 321
Jim Kweskin Jug Band 89, 252
Joahn & Chuck Mitchell 262
Journeymen 257, 258
Kingston Trio 39, 83, 141, 217, 218, 228, 257, 282, 297, 340
Kinks 161
Koerner, Ray & Glover 143, 191, 282
Limelitters 217
Love 220, 241
Lovin' Spoonful 205, 220, 268, 331, 343, 345
Mamas & Papas 258, 332
McPeake Family 12, 279, 286
Modern Folk Quartet 342
Modern Jazz Quartet 231
Mojo Men 340
Monroe Brothers 8, 67
Mothers Of Invention 219, 225, 343
Nazareth 259, 351
New Lost City Ramblers 7, 69, 89, 117, 130, 282, 285
Nitty Gritty Dirt Band 338
Orange Blossom Jug Five 20, 80, 90, 290
Paul Butterfield Blues Band 220, 241, 330
Paul Simon & Art Garfunkel 14, 268
Pearls Before Swine 268, 330
Pentangle 232, 282
Песняры 325
Peter, Paul & Mary 257, 282, 297

Quicksilver Messenger Service 268
Ragtime Jug Stompers 20, 36, 89, 90, 161
Ramblin' Boys 66, 67
Red Onion Jazz Band 87, 332
Richard & Mimi Farina 290, 321, 327
Rolling Stones 64, 260, 302, 307, 316
Shocking Blue 257
Singing Socialists 155
Small Faces 338
Sonny & Cher 347
Spinners (Liverpool) 281
Stanley Brothers 67, 69
Staple Singers 185, 330
Sundowners 155
Sweeney's Men 282, 294
Tarriers 190
Three Dog Nights 338
Tikis 340
Uriah Heep 260
Vegetables 340
Watersons 281, 354
Weavers 17, 33, 62, 75, 104, 139, 142, 154, 282, 289, 316
White Mountain Singers 338
Who 161
Wolfetones 282
Young Tradition 281, 354, 355

Содержание

Введение	5
Встреча с Иззи Янгом и Самюэлем Чартерсом (вместо предисловия).....	19
Глава первая. Рэмблин Джек Эллиот	61
Глава вторая. Дэйв Ван Ронк	73
Глава третья. Джоан Баэз	95
Глава четвертая. Боб Дилан	113
Глава пятая. Том Пэкстон	139
Глава шестая. Фил Окс	151
Глава седьмая. Баффи Сент-Мари	173
Глава восьмая. Фред Нил	183
Глава девятая. Тим Хардин	201
Глава десятая. Тим Бакли	215
Глава одиннадцатая. Дэвид Эклз	237
Заключение.....	250
Послесловие к пяти книгам о Фолк-Возрождении....	281
Примечания	283
Список имен	356
Указатель групп	374

Благодарю всех, кто помогал мне в работе над пятым томом. В их числе – Наиль Мустафин (Казань), В.Ф.Кашкова (Торжок), Л.М.Краснер (Израиль), Ю.В.Гришин (Москва), В.Я.Курбатов (Псков), Г.Н.Василевич (Пушкинские Горы), Ларс Постнер (Lars Postner, Стокгольм, Швеция), Мика Тамминен (Mika Tamminen, Тампере, Финляндия), Ян Карлин (Jan Karlin, Стокгольм, Швеция), Йохан Аспвик (Johan Aspvik, Турку, Финляндия), Ари Лайне (Ari Laine, Турку, Финляндия).

Харальда Хульта (Harald Hult, Стокгольм, Швеция) благодарю за содействие в поиске Иззи Янга и Самюэля Чартерса.

Благодарю дорогую Ширли Коллинз за участие и ценные советы, а также поздравляю с высокой наградой – присуждение звания Члена ордена Британской империи (МВЕ).

Спасибо дорогому Питу Сигеру за советы и консультации при написании книги.

Благодарю дорогих Стивена Коэна и Катрину ванден Хювел (Stephen F.Cohen and Katrina vanden Heuvel, Нью-Йорк, США) за помощь в организации экспедиций по Соединенным Штатам Америки, а также за ценные аудиозаписи и материалы из периодической печати.

Благодарю Марию Платову за переводы песен и поздравляю с рождением дочери Насти.

Спасибо Светлане Брезницкой за редакторскую правку, переводы всех текстов и большинства песен, за неоценимую помощь в сборе материалов. Без её участия написание книги не было бы возможным.

Благодарю Генеральное Консульство правительства Соединенных Штатов Америки за предоставление долгосрочной визы в США.

*Валерий Писигин, январь 2006 г.,
Loimaa, Finland.*