

**АЛЕКСАНДР КАН**

# **ГЛАВНЫЕ ПЕСНИ**



# **ВЕКА**

**ОТ ДИКСИЛЕНДА  
ДО ХИП-ХОПА**

# Александр Кан

## Главные песни XX века.

### От Дикселенда до хип-хопа

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66545440](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66545440)  
Главные песни XX века. От Дикселенда до хип-хопа:  
ISBN 978-5-17-132980-8*

#### Аннотация

Искусство и отражает время, и формирует его. Песня – самая демократичная, самая простая и самая популярная форма искусства. Она создается нередко почти спонтанно, мгновенно реагируя на то или иное событие.

В этой книге культурный, исторический и политический портрет века показан через историю популярной песни, каждой из которых посвящена отдельная глава.

Главные – не обязательно лучшие, хотя нередко эти понятия и совпадают. Некоторые песни отражают важнейшие политические события века – войны, революции, переломные моменты истории. Другие их предвосхищают. Некоторые зачастую помимо, а то и в противовес намерениям их авторов, вдруг необычайно точно отражают настроения огромных масс людей и превращаются в гимн поколения. Некоторые открывают популярной музыке, а через нее массовому сознанию ранее запретные, а то и неведомые пласты человеческого бытия.

Песни расположены в хронологическом порядке, и в книге отражены все десятилетия XX века и все жанры популярной музыки – от блюза и спиричуэла до мюзикла и джаза, от рока до диско, от баллады до хип-хопа.

Созданный в книге «песенный портрет века» позволит читателю увидеть порой неочевидную связь между популярной музыкой и социальными и общественно-политическими процессами в обществе разных стран на протяжении XX века.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

От автора	6
WHEN THE SAINTS GO MARCHIN' IN WE SHALL OVERCOME	16 23
THE ENTERTAINER	31
JERUSALEM	38
MACK THE KNIFE	44
THE HOUSE OF THE RISING SUN	51
SUMMERTIME	57
CARAVAN	67
CROSS ROAD BLUES	74
Конец ознакомительного фрагмента.	82

**Александр Кан**  
**Главные песни XX века**  
**От Дикселенда до хип-хопа**

*Ане*

© Кан А., текст, 2021

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2021

# От автора

Искусство и отражает время, и формирует его. В исторических хрониках и в памяти человечества остаются имена великих лидеров, вождей и полководцев, остаются названия грандиозных битв, революций и исторических открытий. Но, к лучшему ли, к худшему, созданные художниками и отражающие эпоху символы времени – книги, картины, фильмы и песни – нередко вытесняют и замещают собой в нашем сознании сами исторические факты. Наполеоновское нашествие в Россию мы представляем себе по толстовской эпопее «Война и мир», Английскую революцию – по романам Дюма и их многочисленным экранизациям, Гражданскую войну в Америке – по роману и фильму «Унесенные ветром», растянувшуюся на десятилетия Французскую революцию – по романам Виктора Гюго, песне «Марсельеза» и картине Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ», а революционный подъем начала XX века – по «Интернационалу».

Песня – самая демократическая, самая простая и самая популярная форма искусства. Она создается нередко почти спонтанно, мгновенно реагируя на то или иное событие в мире. Нередко бывает и наоборот: совершенно невинная, не претендующая ни на какую историческую значимость песенка помимо, а то и вопреки воле своих создателей вдруг обре-

тает огромное символическое значение и начинает отражать эпоху.

Именно такие песни я попытался собрать в этой книге.

Название книги требует пояснений, которые помогут прояснить и поставленную автором в этой книге задачу и соответственно ее содержание.

Ключевое в ее названии понятие – «главные». Главные – не обязательно лучшие, хотя нередко эти понятия самым счастливым образом сочетаются, и я, конечно, изо всех сил старался, чтобы главные были все же лучшими. Главные – это те, без которых немислимо представить себе либо историю века, либо ее культуру. Иногда такой смысл – исторический, общекультурный, а то и откровенно политический – закладывается в песню ее авторами совершенно сознательно, иногда этот смысл возникает сам по себе, неожиданно вскрывая заложенные в музыке и тексте почти против воли авторов или им поначалу неведомые куда более глубокие смыслы. Иногда нарочитая, вызывающая провокационность – будь то в политической декларации, демонстративно открытой сексуальности или шокирующе-откровенном описании наркотического экстаза – открывает для популярной песни и через нее для массового сознания ранее закрытые, запретные, а то и неведомые ему сферы человеческого бытия.

Иногда совершенно невинная в момент создания по своим интенциям песня тем или иным поворотом истории об-

ретаает вдруг максимально далекий от нее, если не сказать противоположный, смысл.

Случается и так, что совершенно мирные песни каким-то причудливым поворотом судьбы оказываются вдруг действенным орудием на фронтах мировой войны.

Иногда песня лишена какой бы то ни было идеологической или смысловой нагрузки, но ее чистая музыкальность, простая, но завораживающая своей гениальной красотой мелодичность обеспечивает ей навеки место в истории.

Иногда эта музыкальность вовсе не проста – она может быть концептуально-революционной или насыщенной новыми звучаниями и невиданными композиционными решениями и инструментальными сочетаниями или же беспримерной возвышенной духовностью.

Все эти вместе взятые песни должны, по замыслу автора, нарисовать выстраивающийся из их музыкально-поэтического содержания социальный, культурный, а то и политический портрет века.

Понятие «песня» трактуется в книге чрезвычайно широко. Хотя большая часть словарей и энциклопедий придерживается общепринятого, сложившегося в массовом сознании определения песни как «стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» (словарь Ожегова) или «словесно-музыкальное произведение, исполняемое одним лицом или хором» (словарь Даля) или «короткая музыкальная композиция из слов и музыки» (сло-

варь Кембриджа и американский словарь Вебстера), Оксфордский словарь английского языка дает поле для несколько более широкого толкования: «вокальные *или* инструментальные звучания или их сочетание, скомбинированные таким образом, чтобы передать красоту формы, гармонии и выражения чувств». То есть слово «или» в этом определении предполагает существование песни не только в сочетании слов и музыки, но и в их раздельном друг от друга бытовании. И правда ведь, все мы знаем немало поэтических произведений, хоть и не положенных на музыку, но гордо носящих в своем названии слово «песня»: в древнегерманском эпосе есть «Песнь о Нибелунгах», у Пушкина – «Песнь о вещем Олеге», у Генри Лонгфелло – «Песнь о Гайавате», у Уолта Уитмена – «Песня о себе», у Максима Горького «Песня о соколе» и «Песня о буреизвестнике», не говоря уже о предтече всех песен – библейской «Песни песней Соломона».

В XX веке, а книга наша все же главным образом о песнях XX века, в популярной музыке, особенно с развитием инструментального джаза, слово “song” стало обозначать вообще не обязательно поющуюся, то есть предназначенную для вокала музыкальную композицию. Сначала в кругу музыкантов, затем критиков, а вслед за ними и в массовом словоупотреблении слово «песня» (song) стало применяться к любой, как правило, короткой музыкальной пьесе. Тем более что границы между песней-непесней становились все более зыбкими. Многие изначально инструментальные джазо-

вые композиции по мере обретения популярности обраста-ли текстом и превращались в полноценные песни, не говоря уже о бесчисленных инструментальных версиях популярных песен, которые так и назывались – песня.

Поэтому я счел возможным включить в число главных песен и те инструментальные композиции, которые оказали определяющее воздействие на развитие популярной музыки и ее взаимодействие с социальными, общекультурными и даже политическими процессами века.

Поставленный во главу угла критерий «главные», а не «лучшие», вроде бы устраняет субъективистский, чисто вкусовой авторский подход к отбору. Но, разумеется, это устранение – иллюзия. При всем искреннем стремлении следовать объективным, беспристрастным критериям при отборе, субъективность автора остается в каждой отобранной песне, в каждой главе, в каждой строчке. Да и могло ли быть иначе? Мы имеем дело не с наукой с ее объективизмом, а с искусством, все оценки в котором по определению и неизбежно личные. Разумеется, у каждого любителя музыки такая подборка будет выглядеть по-своему.

Мне остается только надеяться, что мой более чем полувековой опыт меломана, музыкального журналиста и критика и (смею надеяться) достаточно широкий охват самых разных проявлений музыкальной культуры позволил мне выбрать именно те песни, которые соответствуют избранному критерию. В подтверждение этому могу сказать, что, с ува-

жением относясь к каждому отобранному «экспонату», далеко не ко всем из них я испытываю искреннюю привязанность и любовь меломана. И, с другой стороны, за пределами отбора, остались десятки, да что десятки, сотни музыкантов, групп и композиторов, перед которыми и музыкой которых я благоговею и слушать которые люблю, но которые по тем или иным причинам не сумели (или не захотели!) создать песни, значение которых – при всей их зачастую высочайшей художественной ценности – обрели бы в социокультурной истории XX века ту самую значимость, которая позволила бы их числить по разряду «главных».

В число главных песен XX века вошли несколько, появившихся задолго до 1900 года. Потому что, пусть и будучи сочиненными десятилетиями, а то и столетиями раньше, они в полной мере проявили свою историческую значимость только в веке двадцатом. То же относится и к некоторым песням, истоки которых – фольклорные или церковные – восходят куда-то далеко-далеко, и дату их создания точно установить и вовсе не представляется возможным.

Песни в книге размещены в строго хронологическом порядке. Любая иерархия (по значимости, то есть «главности») многократно усилила бы субъективность оценки, то есть то самое, чего всячески хотелось избежать. Единственный потому «объективный», беспристрастный критерий – чистая хронология. В некоторых случаях, впрочем, пришлось пренебречь историей создания и отнести ту или иную тихо су-

ществовавшую уже десятилетиями, а то и веками песню к году, когда она громко и неоспоримо заявила себя как важнейшее явление популярной культуры XX века.

В большей или меньшей степени в книге представлены все десятилетия XX века. Некоторые – только одной-двумя песнями. Другие – десятками. Что, наверное, естественно. Искусство не развивается равномерно, и совершенно очевидно, что в XX веке пик популярной песни пришелся на 1960-е годы, поистине «золотой век» популярной музыки. Никогда ни до, ни после в истории не было момента, когда поп-музыка и выросший из нее именно в эти годы рок в такой мере не только отражали бы происходившие в самых разных странах мира важнейшие социальные, культурные, а то и политические процессы, но и оказывали на них ключевое, нередко определяющее влияние. Из последних, самых близких к нам и потому, казалось бы, максимально на слуху десятилетий, в книгу попало не так уж много песен. Нравится ли это нам, меломанам, или нет, но все без исключения исследователи современной культуры отмечают – и с этим трудно не согласиться, – что популярная музыка утратила свое главенствующее, определяющее положение в культуре, перестала быть индикатором и уже тем более катализатором общественных процессов и редуцирована до роли просто развлечения. Последней хронологически включенной в книгу песней стала вышедшая в свет буквально за месяц до конца века, 21 ноября 2000 года, песня Эминема “Stan”.

«В самых разных странах мира...» – слова эти подводят меня к необходимости обсудить очевидный перекоc в сторону англо-американской популярной песни.

Разные века несут на себе отпечаток доминирования той или иной национальной культуры, были века германские, французские. XX век в популярной культуре – век англо-американский. Практически вся популярная музыка XX века выросла из американских влияний: принесенная на американский континент африканская музыка породила блюз; в сочетании ее с традиционными европейскими христианскими песнопениями появились спиричуэлс и госпел; с военными духовыми оркестрами – марширующие похоронные бэнды черной бедноты Нового Орлеана. С добавлением в этот и без того богатый и пестрый коктейль рэгтайма – фортепианного, таперского аккомпанемента борделей того же Нового Орлеана – родился джаз. Прививка к блюзу деревенской американской полуфольклорной музыки кантри породила рок-н-ролл. Из этих же корней в разных их сочетаниях выросли и соул, и рэп. Воспитанный на американском рок-н-ролле, но завоевавший всемирное признание английский рок лишь укрепил эту доминанту. В немалой степени именно на глобальном господстве англо-американской популярной культуры (ну, окей, не без помощи политической роли Британской империи и США и опять же таки по большей части английских корней мирового спорта) основана и подавляющая роль английского языка в мировой культуре XX века.

Потому – каким бы отталкивающим культурным империализмом это ни отдавало – любые, самые интересные музыкальные явления в тех или национальных культурах приобретают глобальное значение, лишь застолбив себе место в англо-американском культурном пространстве.

По этой причине за пределами книги остались такие интереснейшие и для своих культур важнейшие музыкальные явления, как французский шансон, немецкий аван-рок или бразильская «Тропикалия». Как остался бы, по всей видимости, маргинально-национальным явлением и регги, если бы на Ямайке родным языком Боба Марли и его товарищей был бы не английский.

По этой же логике за пределами книги осталось и все зачастую великолепное наследие отечественной песенной культуры. Русская песня – огромное и невероятно значимое для русской культуры явление, достойное отдельной книги, в которой будет рассказано о лучших или, пользуясь принятой здесь терминологией, «главных» ее образцах.

И еще о языке. Огромное количество людей по всему миру слушают песни на английском языке, зачастую не вдумываясь в их содержание или не имея возможности понять текст в силу как недостаточного знания языка, так и сложности восприятия текста песен на чужом языке. Однако песня – нерасторжимое единство слова и музыки и, игнорируя смысл, мы обедняем свое восприятие. Там, где это важно – а важно это практически во всех попавших в число «главных»

песнях – я передаю их содержание, иногда полностью приводя перевод текста песни. Поэтому я себя не считаю, за рифмой не гнался, и петь песню на русском языке в моем переводе вряд ли получится. Но в той мере, в какой мне это удалось, перевод передает смысл, идею, образы и чувства, заложенные авторами песен в свои тексты.

Со всеми этими оговорками я смею надеяться, что получился пусть и субъективный, но написанный честно, заинтересованно и с любовью «песенный портрет века».

# WHEN THE SAINTS GO MARCHIN' IN

## Куда маршируют святые

“When the Saints Go Marchin’ In” – любимая мелодия, «фирменный знак» диксиленда – одной из самых ранних форм сформировавшегося на рубеже XIX–XX веков джаза. Классическому диксиленду с трубой, кларнетом, тромбоном, тубой, банджо и большим барабаном не обязательно нужна сцена, он может звучать на ходу, и потому диксиленд – неизменный участник сохранившихся и по сей день и в Америке, и в Европе, и даже в России традиционных джазовых парадов. И именно диксиленд, как никакой другой состав, более всего подходит для исполнения этой веселой, зажигательной, маршевой мелодии.

Парадокс, однако, в том, что впервые веселый и задорный “When the Saints Go Marchin’ In” стал популярен в Новом Орлеане еще в доджазовую эпоху как марш, исполнявшийся ...похоронными духовыми оркестрами. В конце XIX, да и в начале XX века в среде чернокожего населения Нового Орлеана, пусть давно уже принявшего христианство, но все еще лелеявшего свои вывезенные из Африки верования, привычки, обычаи и ритуалы была такая традиция. Провожая умершего на кладбище, оркестр играл приличе-

ствующую моменту печальную траурную музыку. После завершения обряда погребения музыканты, в отличие от более привычной нам европейской традиции, не паковали свои инструменты в футляры и не расходились, а так же, под музыку, вместе с родственниками покойного возвращались в город. Но сопровождала их в обратный путь уже не траурная, а, наоборот, веселая жизнерадостная музыка “When the Saints Go Marchin’ In”, которая должна была отвлечь людей от мрачных мыслей и символизировать, несмотря на горечь утраты, продолжение жизни. Собственно, из этих похоронных духовых оркестров и выросли диксиленды.

Несмотря на происхождение традиции из древних языческих ритуалов, смысл песни, ее текст (*«Там, наверху, я увижу Спасителя, кто избавит душу мою от греха и распростертыми объятьями встретит меня, когда святые взойдут туда»*) в полной мере соответствовал христианскому толкованию, по которому умершие попадают на небо и присоединяются к святым.

Что неудивительно. Несмотря на то, что происхождение и истоки “When the Saints Are Marching In” до сих пор остаются в точности неустановленными, по большинству версий исследователей она появилась как спиричуэл, восходящий к старинному анонимному протестантскому гимну. Как и многие другие уходящие в глубь истории гимны, этот существовал во множестве вариантов, один из которых, под несколько иным названием “When the Saints Are Marching In” был

опубликован в 1896 году в городе Цинциннати, штат Огайо. В 1920-е годы, с распространением звукозаписи, “When the Saints Go Marchin’ In” стала появляться в записи самых разных артистов и музыкантов. Не оставили без внимания становящийся все более и более популярным гимн и блюзмены. В 1927 году появилась запись «Барбекю» Боба Хикса, в 1928-м – слепого певца и гитариста Блайнд Уилли Дэвиса. В 1930-е годы поток записей и соответственно исполнений только рос. Но ретроспективно все это воспринимается лишь как предварительная подготовка, пристрелка к главному залпу, который прогремел в 1938 году усилиями ставшего к тому времени уже суперзвездой Луи Армстронга.

Армстронг, охваченный манией величия и чувством собственной значимости, вообще заявлял, что его запись “When the Saints Go Marchin’ In” была первой. Не исключено, что он просто не знал о своих предшественниках, хотя к 1938 году песня уже практически утратила свой первоначально духовный смысл и вошла в мейнстрим. Но, с другой стороны, родившийся и выросший в Новом Орлеане Армстронг с детства тысячу раз слышал похоронно-веселый марш в его первоизданном виде в своем родном городе и сам неоднократно играл и пел песню в пору своих «джазовых университетов», как он их называл, в различных бэндах Нового Орлеана во второй половине 1910-х годов.

«Преподобный Сатчмо»<sup>1</sup> – так, пародируя включавших

---

<sup>1</sup> Сатчмо – укрепившееся за Армстронгом с молодости прозвище происходит

спиричуэлс в свои проповеди священников, представляет Армстронг себя и своих музыкантов, которые перекликаются друг с другом в традиционном, восходящем еще к работе на плантациях афроамериканском стиле call-and-response (зов-отклик) и надо всем парит рычащий хриплый «вокал» Армстронга и неизбежное искрометное соло его трубы.

В одном Армстронг был прав – сделанная им и его ансамблем 13 мая 1938 года в студии компании Деcca в Нью-Йорке запись положила начало “When the Saints Go Marchin’ In” как джазовому стандарту. Сам Армстронг пронес ее через всю свою музыкальную карьеру, существуют десятки студийных и концертных записей его исполнения, самые знаменитые, кроме оригинала 1938 года – на джазовом фестивале в Ньюпорте в 1958-м и дуэтом с популярным в 1950-е годы актером и комедиантом Дэнни Кеем в фильме «Пять пенни» в 1959-м.

С легкой руки Армстронга песня стала одним из самых популярных джазовых стандартов, равнодушным к которому не оставались и до сих пор не остаются многие поколения джазменов, вне зависимости от того, какой джазовый стиль они играют – от земляка Армстронга по Новому Орлеану и такого же, как и он, приверженца раннего новоорлеанского джаза Сиднея Бише до яркого авангардиста, апологета фриджаза Альберта Эйлера.

---

от словосочетания “satchel mouth” – рот-мешок. У Армстронга на самом деле был огромный рот. (Здесь и далее примечания автора)

В вотчине новоорлеанской джазовой традиции, концертном зале, он же клуб под названием Preservation Hall, “Saints” – так для простоты и скорости стали называть здесь мелодию – пользуется такой популярностью у публики, которая заказывает музыку играющему там постоянно оркестру ветеранов Preservation Hall Band, что измученные бесконечным повторением одной и той же мелодии музыканты вывесили над сценой прейскурант: «Стандартный заказ – один доллар, необычный заказ – два доллара, “Saints” – пять долларов». А 22 января 1965 года, когда Preservation Hall Band закончили играть “Saints”, контрабасист оркестра «Папа» Джон Джозеф повернулся к своим партнерам, произнес: «Ну, что-то меня это уже достало» и упал замертво.

При такой популярности “Saints” не могла оставаться исключительно в джазовой орбите. Уже в начале 1950-х годов еще один земляк Армстронга, один из пионеров рок-н-ролла пианист и певец Фэтс Домино включал песню в свои концерты как один из традиционных номеров его родного города. Причем звучала она неизменно в финале, духовики спускались со сцены и, в точности как новоорлеанские оркестры начала века, маршировали с песней по всему залу.

В 1955 году Элвис Пресли записал песню в Sun Studio Сэма Филипса в Мемфисе во время легендарных сессий Million Dollar Quartet – «Квартета на миллион долларов», в который вместе с ним входили Карл Перкинс, Джерри Ли Льюис и Джонни Кэш.

В 1961 году живший тогда в Гамбурге британский рок-певец Тони Шеридан записал песню в сопровождении проходивших там «стажировку», или иначе можно сказать «школу молодого бойца», еще никому неизвестных Beatles.

Вуди Гатри, Джуди Гарланд, Бинг Кросби, Махалия Джексон, Джерри Ли Льюис, Бо Дидли, Чак Берри, Нэт Кинг Кол – список отметившихся исполнением “When the Saints Go Marchin’ In” поп- и рок-певцов и ансамблей можно продолжать до бесконечности.

На церемонии открытия Олимпийских Игр 1984 года в Лос-Анджелесе песню спела блюзовая певица Этта Джеймс.

Однако Олимпийские Игры в Лос-Анджелесе стали не первым и далеко не единственным проникновением “When the Saints Go Marchin’ In” в мир спорта.

В 1966 году в Новом Орлеане был создан профессиональный футбольный (речь идет, разумеется, об американском футболе) клуб. Одним из совладельцев клуба был джазовый трубач Эл Херт, его исполнение «When the Saints Go Marchin’ In» стало официальным гимном и боевым кличем команды, которая получила название – как же еще? – New Orleans Saints.

Как говорится, лиха беда – начало. Английский футбольный (уже, конечно, европейского футбола) клуб «Саутгемптон» имеет прозвище Saints, и болельщики на трибунах при каждом удобном и неудобном случае скандируют “When the

## Saints Go Marchin' In”.

Но и этим дело не ограничивается. Болельщики десятков (я не преувеличиваю, их на самом деле десятки – в «Википедии» есть даже специальная статья «”When the Saints Go Marchin' In” – спортивный гимн») футбольных, баскетбольных, хоккейных и регби-клубов скандируют песню, подбадривая любимую команду. При этом слово “saints” заменяется на прозвище команды. Так болельщики «Челси» поют “Blues”, «Ливерпуля» – “Reds”, «Ньюкасла» – “Mags” и так далее.

# **WE SHALL OVERCOME**

## **Как христианское религиозное песнопение превратилось в универсальный гимн свободы**

28 августа 1963 года 22-летняя фолк-певица Джоан Баэз стояла на ступенях Мемориала Линкольна в Вашингтоне. Раскинувшаяся перед ней на весь гигантский парк, от колоннады и ступеней Мемориала Линкольна до высящегося на горизонте на расстоянии трех километров обелиска Монумент Вашингтону толпа во всю свою 300-тысячную мощь скандировала вслед за певицей простые, всем понятные и столь непоколебимо уверенные слова знаменитой песни: “We Shall Overcome!” – «Мы победим!» Концерт, в котором кроме Баэз приняли участие Боб Дилан, госпел-певица Махалия Джексон, фолк-трио Peter, Paul and Mary и многие другие, стал кульминацией грандиозного «Марша на Вашингтон за рабочие места и свободу». На тот момент марш был самым крупным митингом протеста в американской истории, да и до сих пор остается одним из крупнейших. Именно в тот день, там же на ступенях Мемориала Линкольна Мартин Лютер Кинг произнес свою знаменитую речь «У меня есть мечта». Именно под давлением этого марша прези-

дент Джонсон наконец-то сумел провести через Сенат летом 1964 года предложенный еще годом ранее его предшественником Джоном Кеннеди «Закон о гражданских правах».

Через год, 15 марта 1965 года, Джонсон, выступая перед Конгрессом и 70 миллионами телезрителей с обещанием предоставить право голосовать всем чернокожим американцам, закончил свою речь словами: “We shall overcome.»

Борьба, однако, не закончилась, и еще через три года, 31 марта 1968 года тот же Мартин Лютер Кинг декламировал слова песни “We Shall Overcome” на последней в своей жизни проповеди в городе Мемфис, штат Теннесси. Спустя четыре дня там же, в Мемфисе его убили, и на его похоронах 50 тысяч собравшихся пели “We Shall Overcome”.

За два года до этого, в 1966 году, убитый практически вслед за Мартином Лютером Кингом сенатор Роберт Кеннеди на митинге против апартеида в Южной Африке запел, и вся огромная толпа вслед за ним подхватила “We Shall Overcome”.

В ночь с 15 на 16 августа 1969 та же Джоан Баэз закончила свое 45-минутное выступление перед собравшейся на «фестиваль мира, любви и музыки» в Вудстоке полумиллионной толпой исполнением ставшего к тому времени гимном антивоенного движения «We Shall Overcome».

В Северной Ирландии Ассоциация борьбы за гражданские права сделала слова «We Shall Overcome» лозунгом развернувшегося на рубеже 1960–1970-х годов массового дви-

жения католического меньшинства против дискриминации и подавления со стороны британских властей. В 2002 году британский режиссер Пол Гринграсс снял фильм «Кровавое воскресенье», описывающий события расстрела британскими солдатами мирной демонстрации католиков в североирландском городе Дерри в воскресенье 30 января 1972 года, когда были убиты 13 человек, в том числе шестеро несовершеннолетних и один священник. Мы видим в фильме, как перед началом демонстрации ее лидер, парламентарий Айвен Купер, запекает “We Shall Overcome”.

В мае 1989 года, вдохновленные разворачивающейся в СССР перестройкой и жаждущие таких же реформ китайские студенты вышли протестовать против коммунистического режима на пекинскую площадь Тяньаньмэнь. У многих на бандажах и на футболках красовалась гордая надпись “We Shall Overcome”. А в ноябре того же 1989 года, во время Бархатной революции в Чехословакии тысячи собравшихся на Вацлавской площади в Праге пели “We Shall Overcome” по-английски и по-чешски. Некогда гимн социалистического, прокоммунистического движения, песня превратилась в знамя борьбы против коммунистической тирании. 20 января 2009 года во время инаугурации первого чернокожего президента в истории Америки Барака Обамы в толпе стоял человек с плакатом “WE HAVE OVERCOME!” – «Мы победили!».

В 2010 году Роджер Уотерс, давно к тому времени по-

кинувший Pink Floyd и все более и более активно вовлекавшийся в политический активизм, выпустил видеоклип со своей версией “We Shall Overcome”, который он посвятил солидарности с палестинцами, протестующими против блокады Израилем сектора Газа. С тех пор он неоднократно исполнял песню в том числе и онлайн, во время вызванного коронавирусом карантина 15 мая 2020 года в так называемый День Накба, «день катастрофы», который палестинцы отмечают в память об изгнании их со своих земель после основания государства Израиль в 1948 году. 22 июля 2012 года Брюс Спрингстин спел песню на мемориальном концерте в Осло в день годовщины массового расстрела ультраправым радикалом Андерсом Брейвиком 67 человек в молодежном лагере Утейа в Норвегии.

Продолжать этот список можно до бесконечности. Трудно найти другую песню, способную стать лозунгом и знаменем политической борьбы в столь разных странах, со столь разными целями. Она превратилась в настоящий, универсальный, общечеловеческий гимн, песню негибимой воли и песню надежды.

“We Shall Overcome” не родилась в 1963 году. Более того, даже история ее как политического гимна тоже началась десятилетиями раньше, в самом начале XX века. А корни песни восходят и вовсе к веку 18-му.

Ее первые несколько тактов совпадают с католическим гимном «O sanctissima» (О святейший!), впервые опублико-

ванном в Лондоне еще в 1792 году. Как пишет в своей статье о песне New York Times, опубликованная в США в 1794 году версия гимна вполне похожа по мелодии на всем нам хорошо знакомую “We Shall Overcome”.

Как это бывало со многими христианскими гимнами, попав в руки к завезенным из Африки рабам, мелодия обогатилась африканскими обертонами и характерными для всей последующей черной музыки многократными повторениями и переключкой call-and-response – призыв-ответ. Еще до Гражданской войны и освобождения рабов песня превратилась в негритянский спиричуэл. Ее смысл был далек от революционного, и в словах “I’ll be all right some day” (Настанет день, и мне будет хорошо) содержались не столько бунт и протест, сколько обращенная, как это и положено в духовном песнопении, мольба к Богу и надежда – другого пути, кроме как в песне, для выражения этой надежды у людей не было.

В 1901 году родившийся еще рабом преподобный Чарльз Тиндли, священник методистской епископальной церкви в Филадельфии опубликовал госпел-гимн “I’ll Overcome Some Day”. Тиндли уже обладал определенной известностью как автор гимнов, некоторые из них были опубликованы. И хотя автором он обозначил себя самого, в гимне прослеживалось музыкальное родство со старым спиричуэлом “I’ll Be All Right”, и через него – со старинным гимном «O sanctissima».

В начале века в Америке стало формироваться рабочее движение и возвращенный к жизни преподобным Тиндли старый спиричуэлс пришелся ко двору. Он звучал на шахтерской стачке в Бирмингеме в штате Алабама в 1908 году.

Но настоящее превращение религиозного гимна в ярко политически окрашенную песню протеста началось уже после Второй мировой войны. В октябре 1945 года рабочие – и белые, и черные, – табачной фабрики компании American Tobacco в городе Чарльстон, штат Южная Каролина, объявили забастовку, требуя повышения заработной платы и улучшения условий труда. Пять месяцев они бастовали, и пять месяцев одна из работниц, молодая негритянка с красивым голосом Люсиль Симмонс, каждый вечер начинала с “We Shall Overcome”. Вслед за ней песню подхватывали и остальные, и постепенно она обростала все новыми и новыми, все более и более политизированными куплетами. В конце концов рабочие добились своего и вернулись на работу.

Ставший рабочей песней христианский гимн попал в поле зрения так называемой Народной школы в штате Теннесси, основатели и преподаватели которой социалистически настроенные супруги Майлс и Зильфия Хортон превратили свою школу не только в учебное заведение, но и в центр, объединявший черных и белых активистов борьбы за гражданские права. ‘We Will Overcome’ – так тогда называлась песня – стала гимном школы.

В 1947 году, приехав в школу, песню услышал 28-летний

Пит Сигер. У Сигера в жизни были две страсти – фолк-музыка и левое движение. Сигер стал страстным поклонником и проповедником песни. Он придал ей несколько более живой ритм, спел ее перед публикой в знаменитом Карнеги-холле и опубликовал ее в своем журнале «Народные песни».

Однако, пожалуй, более существенным, чем изменение ритма было чуть измененное название: “We Will Overcome” стала “We Shall Overcome”. Сам Сигер говорит, что ему нравился более открытый и широкий гласный звук в слове “shall”, но, думается, дело было не только в этом. В модальности глагола “shall” больше уверенности, больше твердости, это не просто указание на будущее время, это обещание, даже торжественная клятва. Именно в исполнении Сигера “We Shall Overcome” впервые услышал в 1957 году молодой проповедник и уже известный активист борьбы за права афроамериканцев Мартин Лютер Кинг.

На рубеже 1950–1960-х в Америке в единый поток слились два движения – стремительно расширяющаяся борьба афроамериканцев за свои права и против дискриминации и растущая популярность и общественный вес левоориентированной фолк-песни. В фокусе, в центре потока оказалась “We Shall Overcome”.

Пит Сигер, Джоан Баэз и Мартин Лютер Кинг сделали ее известной не только на всю Америку, но и на весь мир. Политические движения и пристрастия меняются, но гимн свободе и справедливости остается универсальным.

В 2000 году, подводя музыкальные итоги века, Национальное общественное радио (NPR) включило “We Shall Overcome” в число важнейших песен столетия.

# THE ENTERTAINER

«Король рэгтайма» Скотт

Джоплин и его звонкий,

иронично-лукавый The Entertainer

Как и марксизм, который, как выявил его преданный ученик и страстный последователь Владимир Ульянов-Ленин, имеет три источника, так и джаз – в самом упрощенном понимании – также имеет три источника<sup>2</sup>. Первый – выросшие из протестантских церковных гимнов духовные песнопения чернокожих американцев, получившие название спиричуэлс или госпел; второй – рабочие и бытовые песни трудившихся на плантациях Юга бывших рабов, получившие название блюз; и третий – игравшаяся в борделях Нового Орлеана и Сент-Луиса фортепианная музыка, которую стали называть рэгтайм. Rag time в переводе – рваный, то есть синкопированный, с акцентом не на сильную, а на слабую долю ритм, заимствованный в полиритмике африканской музыки.

В предназначенные по большей части для небогатой, преимущественно черной клиентуры дешевые публичные дома

---

<sup>2</sup> В 1913 году, к 30-летию смерти Карла Маркса, Ленин опубликовал статью «Три источника и три составные части марксизма». Тремя источниками марксизма, по Ленину, являются немецкая классическая философия, английская политическая экономия и французский утопический социализм.

Юга духовой оркестр не посадишь, и музыкальный аккомпанемент веселью и разврату обеспечивали игравшие там ча-сами напролет такие же бедные и такие же преимущественно чернокожие пианисты. Играли как раз ту музыку, которая и получила название «рэгтайм». Предвоенное (то есть перед Первой мировой войной) время было веселым и бесшабашным, и так же, как послевоенные 20-е с легкой руки Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда стали именовать «веком джаза», первое десятилетие века получило название «время рэгтайма». Правда, название это закрепилось за ним много позже, главным образом благодаря опубликованному в 1975 году роману Эдгара Доктороу «Рэгтайм» и снятой в 1981 году Милошем Форманом его одноименной экранизации. Хотя, как это ни странно, парадоксально и необъяснимо, саундтрек «Рэгтайма», созданный замечательным композитором и певцом Рэнди Ньюманом, собственно музыки рэгтайм практически не содержал и популяризации рэгтайма как музыкального стиля способствовать не мог.

Впрочем, в США к этому времени рэгтайм, практически забытый со времен своего расцвета в начале века, в популяризации уже не нуждался. Его возрождение началось еще за пять лет до публикации романа Доктороу, в 1970 году, с изданием фирмой Nonesuch пластинки пионера жанра Скотта Джоуплина “Piano Rags”, а подлинный триумфальный камбэк состоялся тремя годами позже в 1973-м, с выходом на экраны фильма режиссера Джорджа Роя Хилла «Афера» (в ори-

гинале – “The Sting”). Действие картины, в которой главные герои в исполнении двух красавцев, двух обладающих необо-римым обаянием суперзвезд Роберта Редфорда и Пола Нью-мана, изящно и изобретательно обводят вокруг пальца свое-го недруга, происходит в 1930-е годы. Рэгтайм тогда помни-ли лишь немногие специалисты по истории джаза, но компо-зитор ретро-картины Марвин Хэмлиш, невзирая на хроно-логическое несоответствие, буквально пропитал весь саунд-трек зажигательной, веселой и в то же время иронично-лука-вой – в духе самого фильма – композицией “The Entertainer” классика раннего рэгтайма чернокожего пианиста и компо-зителя Скотта Джоплина. Идея использовать в фильме рэг-тайм принадлежала не композитору, а режиссеру. Хэмлиш признавался, что до работы над фильмом он не был таким уж большим поклонником рэгтайма, но, когда он сел за ро-ляль во время записи, все изменилось: «Пианист во мне об-наружил в Джоплине родственную душу».

Фильм пользовался огромной популярностью, был удо-стоен семи Оскаров, в том числе и за лучшую музыку, а “The Entertainer”, а вслед за ним и весь рэгтайм внезапно обре-ли всемирную популярность. Не миновала эта популярность и СССР, куда «Афера» каким-то чудом угодила во всесоюз-ный прокат.

В Америке мелодия семидесятилетней давности взлетела на верхние места чартс библии музыкальной индустрии жур-нала Billboard. Скотт Джоплин и вместе с ним весь рэгтайм,

незамысловатая, непритязательная музыка начала XX века, внезапно вновь вошли в моду.

“The Entertainer” – название композиции можно перевести как «шоумен, артист», дословно «развлекатель» – Скотт Джоплин написал в 1902 году. Звукозапись тогда была еще в самом что ни на есть эмбриональном состоянии, так что публикация музыки могла существовать только в виде нотной записи. В 1910-м композиция была опубликована в виде перфорированной ленты для механического пианино, а первая запись пьесы вышла уже только в 1928 году, после смерти Джоплина.

“The Entertainer” не был первым рэгтаймом Джоплина – его “Maple Leaf Rag” (Рэгтайм кленового листа) был написан и зарегистрирован еще в 1899 году. Не был он тем более и первым рэгтаймом. «Отцом рэгтайма» считается белый, хоть и игравший по большей части с афроамериканцами музыкант Бен Харни, написавший первую в этом жанре композицию еще в 1895 году. Соревноваться с Джоплином за право считаться «королем рэгтайма» мог бы еще и Желли Ролл Мортон (1890–1941) по прозвищу «Профессор». Не избежал увлечения рэгтаймом и недавно приехавший из России эмигрант, будущий классик американской песни Ирвинг Берлин, написавший в 1911 году один из своих первых хитов “Alexander’s Ragtime Band”.

Сам Джоплин родился в 1868 году, спустя всего лишь считанные пару-тройку лет после отмены рабства. Семья была

музыкальная: мать пела и играла на банджо, отец играл на скрипке. Скотт освоил гитару, а затем переключился на фортепиано. Живший в их городке в Техасе выходец из Германии Джулиус Вайс научил способного чернокожего мальчика не только технике, но и нотной грамоте и даже основам композиции.

Уже в юности он ступил на путь профессионального музыканта, перемещаясь из города в город и играя в барах и дансингах. В 1893 году был даже лидером бэнда, выступавшего на Всемирной выставке в Чикаго. К тому же времени относятся и его первые композиторские опыты – правда, это были еще не рэгтаймы, а вальсы. В 1890-е годы он даже поступил учиться музыке в колледж для чернокожих в городе Седалиа в штате Миссури и в середине десятилетия – практически одновременно с Беном Харни – стал активно сочинять рэгтаймы, одним из которых и стал его первый хит “Maple Leaf Rag”.

Однако именно “The Entertainer” принес ему настоящую славу и признание. Уже через год после публикации композитор и музыкальный критик Монро Розенфельд, прославившийся больше всего изобретением термина Tin Pan Alley<sup>3</sup>, назвал пьесу «лучшей и самой благозвучной компо-

---

<sup>3</sup> Район вокруг 28-й улицы в Манхэттене, где с 1900 года гнездились музыкальные издательства и рекламные агентства, специализирующиеся на развлекательной музыке, Розенфельд назвал Tin Pan Alley, то есть улица (Alley), где постоянно что-то стряпают, гремя и дребезжа жестяной посудой (Tin Pan). Название закрепилось и стало метафорическим обозначением музыкальной издательской

зией Джоплина со звонкой, в высшей степени оригинальной и разнообразной в своей спонтанности структурой».

Страстный пропагандист рэгтайма, Джоплин приложил немало усилий к популяризации и признанию жанра, стремясь преодолеть снисходительное, а то и пренебрежительное отношение к нему части профессионального белого музыкального истеблишмента. В 1908 году он опубликовал учебник «Школа рэгтайма: шесть упражнений для фортепиано».

Со временем, однако, амбиции Джоплина переросли обычно ассоциирующийся с короткими фортепианными пьесами любимый жанр, и он, как настоящий профессиональный композитор, стал тяготеть к крупной, по большей части музыкально-театральной форме. Рэгтайму, впрочем, он не изменял и еще в 1902 году издал ноты балета «Танец рэгтайма», а в 1903-м – свою первую оперу. Коммерческого успеха ни опера, ни балет ему не принесли, но незамеченными не остались. В 1907 году он получил заказ на создание многожанрового (сейчас сказали бы мультимедийного) театрального проекта «Тримониша» – история жизни чернокожей семьи в сельских районах его родного Техаса. «Рэгтайм-опера» – так характеризовал жанр своего опуса сам Джоплин – считается предтечей гершвиновской «Порги и Бесс». При жизни Джоплина (он умер в 1917 году) она была поставлена лишь однажды, в 1915 году, в виде концертного исполнения с самим Джоплином за роялем. Первая пол-

ноценная театральная постановка состоялась только в 1972 году, а в 1976-м, на волне успеха «Аферы», “The Entertainer” и возродившейся популярности Скотта Джоплина, он был удостоен за оперу посмертной Пулитцеровской премии.

И все же, когда мы слышим имя Скотта Джоплина, мы вспоминаем в первую очередь “The Entertainer”. Она звучит в одной из серий «Симпсонов» и по всей Америке является любимой мелодией передвижных мороженщиков, которой они привлекают к своему лакомству покупателей. Когда мы слышим слово рэгтайм, в голове сразу включается «звонкая» мелодия “The Entertainer”. В списке «Песен века», составленном Американской ассоциацией звукозаписывающих компаний, “The Entertainer” стоит на почетном десятом месте.

# JERUSALEM

## Как Emerson, Lake and Palmer познакомили рок-мир с альтернативным гимном Англии

В ноябре 1973 года британская рок-группа Emerson, Lake and Palmer выпустила свой четвертый альбом Brain Salad Surgery.

Открывала альбом песня “Jerusalem” – величественный орган Эмерсона, имитирующие перелив церковных колоколов ударные Карла Палмера и парящий над ними чистый и мощный голос Грега Лейка.

Обозначенное на обложке пластинки имя автора музыки Хьюберт Пэрри рок-аудитории было совершенно неизвестно, а имя автора текста Уильяма Блейка знали лишь специалисты по английской литературе и искусству.

ELP были в тот момент на вершине своей популярности. За внешне традиционной рок-атрибутикой – длинными волосами, громогласным звучанием и бурными эскападами на сцене и за ее пределами – таился совершенно особый подход к музыке. Для не очень образованных в иной, кроме рока музыке, меломанов, они, как и другие группы популярного тогда стиля прогрессив, были воротами в иные музыкальные

миры – фольклора, старинной музыки, джаза и классической музыки.

Пусть и не получивший серьезного музыкального образования клавишник и лидер группы Кит Эмерсон был прекрасно «наслышан» в области музыкальной классики и джаза, прекрасно умел их играть и насыщал альбомы группы развернутыми инструментальными пассажами и целыми композициями с заимствованиями из Баха, Белы Бартока, Аарона Копленда, Альберто Хинастеры. А второй альбом группы *Pictures at an Exhibition* был и вовсе не чем иным, как рок-интерпретацией написанного еще в 1874 году классического фортепианного цикла Модеста Мусоргского «Картинки с выставки».

Многочисленные фаны ELP вслед за своими кумирами с упоением погружались в новый мир и именно благодаря этой группе целое рок-поколение приобщилось к миру музыкальной классики.

Как и в случае с Мусоргским, Бартоком и Коплендом, мало кому понятный “Jerusalem” заставил поклонников Emerson, Lake and Palmer погрузиться в книги (никакого интернета тогда еще и в помине не было) и открыть новую для себя увлекательнейшую страницу английской истории и культуры.

Английский поэт и художник Уильям Блейк (1757–1827), ключевая фигура европейского романтизма, написал стихотворение “And did those feet in ancient time” в 1804 году – оно

было частью предисловия к его эпической поэме «Мильтон». Стихотворение было основано на евангельском апокрифе, в соответствии с которым в молодости Иисус Христос ступал своими ногами (those feet) «на зеленые холмы Англии», совершая вместе со своим будущим соратником Иосифом Аримафейским путешествие в Альбион и даже побывал на холмах Гластонбери, месте будущего аббатства. Легенда эта исторически ничем не подтверждена, но освященная ею в изложении Блейка «зеленая Англия родная» могла претендовать на право возвести у себя «небесный град Ерусалим». Пафос стихотворения Блейка был еще и в свойственном романтикам отрицании индустриальной революции и капитализма – “dark Satanic mills” («темные фабрики Сатаны»), а еще спустя более чем полтора века оказался в высшей степени созвучен духу хиппи, именно на холмах Гластонбери основавшим свой знаменитый рок-фестиваль.

На протяжении более чем века стихотворение было прочно забыто, пока в 1916 году его не включили в антологию патриотической английской поэзии, призванную поддержать боевой дух нации во время тяжелых и кровопролитных сражений Первой мировой войны. Тогда же, в 1916 году, композитор Хьюберт Пэрри положил стихотворение Блейка на музыку, а еще спустя шесть лет другой английский композитор Эдвард Эльгар оркестровал мелодию, и уже под названием «Иерусалим» она была впервые исполнена на фестивале в Лидсе.

Услышав торжественный гимнообразный мотив с возвышенным, прославляющим и придающим родной Англии божественную святость текстом, король Георг V заявил, что предпочел бы «Иерусалим» в качестве национального гимна принятому в этом качестве гимну «Боже, храни короля». Газета New York Times писала, что «"Иерусалим" становится самой популярной патриотической песней в стране и все чаще используется в качестве альтернативы национальному гимну».

Как в Британии нет официально утвержденной Конституции, так нет и официально утвержденного гимна. И с тех пор, вот уже век, время от времени раздаются голоса о необходимости заменить «Боже, храни королеву» на «Иерусалим».

В качестве компромисса нередко звучит предложение оставить «Боже, храни королеву» (или короля) в качестве гимна Британии, и сделать «Иерусалим» гимном Англии.

Но даже и без официального признания «Иерусалим» звучит повсюду, став одной из самых узнаваемых и популярных песен в стране. В последний вечер Proms – популярнейшего фестиваля классической музыки в величественном лондонском зале Royal Albert Hall – «Иерусалим» неизменно звучит в исполнении не только оркестра и хора, но и всего пятидесяти тысячного зала, в упоении распевającego текст песни и размахивающего флажками – как Британии, так и Англии. Именно «Иерусалим» сопровождал торжественную церемонию вен-

чания принца Уильяма и Кейт Миддлтон в Вестминстерском аббатстве в 2011 году. А годом позже «Иерусалим» был выбран в качестве гимна на церемонии открытия Олимпийских игр в Лондоне. Хотя, когда поднимался флаг Игр, в знак уважения к присутствовавшей на церемонии Елизавете Второй, звучал все же «Боже, храни королеву».

В международных спортивных соревнованиях перед выступлением национальной сборной «Иерусалим» нередко становится весомым конкурентом более привычному гимну – в особенности в таких традиционно английских видах спорта, как крикет и регби. Двойственность ситуации вызвала оживленное обсуждение в парламенте в 2010 году, но министр спорта, отвечая на запросы парламентариев, сказал, что, так как официального гимна в стране нет, каждый спорт волен выбирать себе гимн по вкусу.

Воспользовавшись разрешением, сборная Англии перед Играми Содружества<sup>4</sup> 2010 года опросила сограждан, какой гимн они предпочтут услышать в случае победы своей команды на Играх. 52 процента выбрали «Иерусалим».

А что же Emerson, Lake and Palmer? Сегодня это звучит совершенно невероятно, но торжественная и в высшей степени уважительная версия гимна в исполнении рок-группы была удостоена не почтительно приветственного к себе отно-

---

<sup>4</sup> Игры Содружества – международные спортивные соревнования стран, входящих в объединяющее бывшие британские колонии Содружество наций. Проводятся раз в четыре года и по количеству участников и объему выступлений уступают лишь Олимпийским играм.

шения, а ...запрета Би-би-си. Корпорация относилась к поп- и рок-музыке традиционно подозрительно.

«Они просто боялись, что мы изуродовали гимн. Скорее всего, они даже и слушать нашу версию не стали. Для нас же [обращение к «Иерусалиму»] было проявлением уважения и любви. Мы даже не могли представить себе, что столкнемся с такой узколобостью...», – так с горечью описывал ситуацию много лет спустя барабанщик группы Карл Палмер.

# **МАСК THE KNIFE**

## **Мэкки-Нож – Беня Крик**

### **Веймарской республики**

«Баллада о Мэкки-Ноже» – кабаре, бурлеск, вечнозеленый стандарт джаза, рока и поп-музыки. История английско-немецко-американского Бени Крика – одна из самых ярких, интересных и богатых контекстом песен XX века.

Берлин 1920-х годов бурлил. Германия еще совершенно не оправилась от сокрушительного поражения в только что завершившейся тяжелой и кровопролитной войне, которая стоила ей не только миллионов жизней, но и утраченных территорий, чувства национального унижения и жесточайшего экономического кризиса. Свирепствовала тысячепроцентная инфляция, нищета была повсеместной, улицы были полны бандитами, спекулянтами, проститутками и всевозможным жульем.

Однако эта, казалось бы, беспросветная безысходность и безнадега сопровождалась беспрецедентным всплеском и подъемом культуры и искусства. Двигателем подъема были потянувшиеся в возникшую на развалинах империи Веймарскую республику после 1918 года американские инвестиции. До стабильности, однако, было еще далеко, и, опасаясь сжирания ненасытной инфляцией своих только-только зарабо-

танных денег, новая буржуазия безудержно прожигала их в выросших как грибы ресторанах, кафе, кабаре, театрах и синематографах.

Высвободившиеся из-под цензурного гнета берлинские интеллектуалы, художники, артисты и музыканты наполнили город новыми звуками – джазом и шумовой музыкой, новой образностью – авангардом, супрематизмом и дадаизмом и новой, броской выразительностью, так и названной – экспрессионизм.

Культура была левой и космополитичной. Еще не подзревавшие, что их ожидает через десятилетие, немецкие евреи занимали если не господствующее, то очень заметное положение в музыке, театре и литературе.

Как рыба в воде, очень органично и естественно ощущал себя в этой атмосфере сложившийся в 1927 году творческий альянс поэта и драматурга Бертольда Брехта и композитора Курта Вайля. Брехт, выходец из благополучной буржуазной и вполне набожной протестантской семьи, до того, как увлечься театром, активно участвовал в революционных событиях ноября 1918 года<sup>5</sup>, был на траурном митинге памяти революционеров-коммунистов Розы Люксембург и Карла Либкнехта и сотрудничал с коммунистической газетой «Фольксвилле». Вайль рос в религиозной еврейской семье,

---

<sup>5</sup> Так называемая Ноябрьская революция 1918 года в Германии вспыхнула с падением кайзеровского режима и поражением страны в Первой мировой войне. Привела к установлению в стране режима парламентской демократии, известно под названием Веймарская республика.

его отец был кантором, а первое подростковое сочинение называлось «Еврейская свадебная песня». И, хотя он испытал влияние и Арнольда Шёнберга, и Игоря Стравинского, в отличие от многих сверстников-композиторов, тяготел он не столько к инструментальным авангардным композициям, сколько к пронизанному левыми идеями музыкальному театру.

Первая же совместная работа тандема Брехт-Вайль «Трехгрошовая опера» – реинтерпретация «Оперы нищих», так называемой «балладной оперы» английского драматурга XVIII века Джона Гея на музыку Иоганна Пепуша – породила и самый знаменитый, навеки прославивший их творческий союз хит, «Балладу о Мэкки-ноже».

«Баллада о Мэкки-Ноже» открывает оперу, она – первый из главных из зонгов, которыми насыщен весь спектакль. Она же музыкальный портрет-представление главного героя «Трехгрошовой оперы». У Брехта его зовут Мэкки-Нож (Mackie Messer), и песня о нем – современная версия так называемых murder ballads, «баллад об убийстве», популярного в средневековой Европе жанра песен о разбойниках-убийцах. Мэкки-Нож в свою очередь – осовремененная версия Макхита, главного героя английской «Оперы нищих». Все эти персонажи больше всего напоминают жестокого, беспощадного, но вместе с тем невероятно обаятельного Беню Крика – героя написанных примерно в то же время «Одесских рассказов» Бабея.

Премьера спектакля состоялась 31 августа 1928 года в берлинском «Театре на Шиффбауэрдамм» и имела сенсационный успех. Не традиционная опера и не мюзикл, «Трехгрошовая опера» была пронизана свингующими джазовыми мелодиями, в полной мере отвечала духу времени – и острой, современной и очень новой музыкальной формой, и не менее острым, беспощадно критическим взглядом на мир.

Парадоксально, но задуманная как критика капитализма опера принесла своим создателям-социалистам грандиозный коммерческий успех. Спектакль в «Театре на Шиффбауэрдамм» выдержал 400 представлений, в 1931 году австрийский режиссер-экспрессионист Георг Пабст снял киноверсию – один из первых звуковых фильмов в Европе. К 1933 году, когда после прихода нацистов к власти Брехт и Вайль вынуждены были бежать из Германии, опера была переведена на 18 языков и выдержала 10 тысяч представлений в разных странах Европы, в том числе в 1930 году в Камерном театре Таирова в Москве. Ну а в 1938 году Вайль был провозглашен у себя на родине композитором «дегенеративной музыки» и так в Германию до конца своих дней и не вернулся.

Англоязычная версия баллады под названием “Mask the Knife” зажила уже своей собственной, во многом оторванной и от «Трехгрошовой оперы», и от ее авторов жизнью. Успех – настоящий, мощный коммерческий успех, возможный только в Америке, – настиг ее только в 1950-е годы, и

застать его не успели ни Вайль, умерший в той же Америке в 1950 году, ни Брехт, живший свои последние годы в ГДР и умерший там в 1956-м.

Первая бродвейская постановка была осуществлена еще в 1933 году, но тот спектакль успехом не пользовался, продержался на сцене всего 10 дней и остался практически незамеченным. В 1954 году, уже после смерти Вайля, в новом переводе американского композитора и либреттиста Марка Блитцстайна «Трехгрошовая опера» вернулась на Бродвей и не сходила со сцены шесть лет. В роли Дженни Дайвер выступила вдова Вайля Лотте Ленья, прославившаяся этой ролью еще в Берлине в 1928 году.

Но главный толчок ко всемирной славе и непреходящей популярности “Mask the Knife” придал Луи Армстронг. Вдохновленные успехом бродвейской постановки продюсеры фирмы Columbia убедили великого джазового трубача и певца записать свою версию песни. Перевод Блитцстайна смягчил и опустил некоторые кровавые ужасы брехтовского оригинала, а вечно улыбающийся и неизменно оптимистичный Сатчмо со своей свингующей трубой и скэт-вокалом и вовсе превратил погребально-мрачный номер в задорно-развязную песенку веселого гангстера.

За Армстронгом в ряд исполнителей ставшего сверхпопулярным и практически мгновенно вошедшим в число «вечнозеленых» стандарта последовала череда самых крупных звезд джаза и популярной музыки: Элла Фитцджеральд в со-

провожении оркестра Дюка Эллингтона, Фрэнк Синатра, Тони Беннет, Бинг Кросби, Пегги Ли, Либераче.

Со временем притягательность Mack the Knife, кажется, только растет.

Немецкая певица Уте Лемпер вернула песне зловещий шик берлинского кабаре, исполнив «Die Moritat von Mackie Messer» в оригинале на немецком. Ник Кейв воздал должное знаменитой «балладе убийств» и, видимо не без ее влияния, записал целый альбом под названием Murder Ballads. В альбоме, посвященном музыке Курта Вайля Lost in the Stars, знаменитый американский продюсер Хэл Уилнер отдал песню Стингу, который настолько вдохновился ею, что впоследствии стал исполнять ее в оригинале на немецком. Марианна Фэйтфулл включила свою версию песни в альбом 20th Century Blues, практически полностью посвященный музыке Курта Вайля. В 1980-е годы вильнюсское трио авангардного джаза Ганелин-Тарасов-Чекасин неизменно завершало концерты по-своему искривленной, но все равно невероятно изящной инструментальной версией “Mack the Knife”.

Не прошли мимо нее и даже такие откровенные поп-артисты, как Робби Уильямс и бойз-бэнд Westlife.

Именно “Mack the Knife” повлек за собой популярность и других песен Вайля среди рок-музыкантов – достаточно вспомнить Alabama Song (Whisky Bar), которую пели The Doors, Дэвид Боуи и другие.

И, наконец, парадокс, который оставил бы, наверное, до-

вольно горький привкус у социалистов Брехта и Вайля. Коммерческим зенитом, и, многие скажут, художественным надиром знаменитой песни стало использование ее в рекламе схватившегося за созвучность своему названию «Макдональдса».

Но даже и это «падение» несколько не снизит статус «Баллады о «Мэки-Ноже» как одной из великих песен XX века.

# THE HOUSE OF THE RISING SUN

## Двойной бумеранг мифического «Дома восходящего солнца»

«Дом восходящего солнца» – красивое, романтическое название одной из самых красивых песен раннего рока. Песни, для большинства меломанов прочно и навсегда ассоциирующейся с английской группой The Animals – гипнотическое гитарное вступление Хилтона Валентайна, завораживающее органное соло Алана Прайса и полный отчаянного трагизма голос Эрика Бёрдона.

Именно Animals прославили песню на весь мир, именно благодаря им ее узнала широкая Америка. Вышедший в США в августе 1964 года (в Британии в мае) сингл в сентябре оказался на вершине американских чартс. Именно тогда в Америке и заговорили о «британском вторжении». Да, Beatles практически безраздельно господствовали в американских хит-парадах уже с января, когда вышла первая американская сорокапятка<sup>6</sup> группы “I Want to Hold

---

<sup>6</sup> Молодому, выросшему в пост-виниловую эпоху читателю термин «сорокапятка» может быть неизвестен. В отличие от альбомов (лонг-плееров, или LP), проигрывать которых на проигрывателе нужно было на скорости 33 оборота в минуту, синглы (single play, или SP), проигрывались на скорости 45 оборотов в минуту. Отсюда и название.

Your Hand”, и с февраля, когда они покорили страну своим выступлением на телешоу Эда Салливана. В апреле все пять первых строчек в американских хит-парадах занимали Beatles – успех беспрецедентный и неповторимый, о котором даже Элвис мог только мечтать. Но это все же был успех одной группы. Появление Animals с “The House of the Rising Sun” заставило говорить о «британском вторжении». Вслед за Beatles и Animals Дасти Спрингфилд, Rolling Stones, Kinks, Dave Clark Five, Zombies, Herman Hermits и другие стали «боевыми отрядами» бывшей метрополии, которые, как с некоторым изумлением и оторопью писала американская пресса, мгновенно, успешно и без единого выстрела провели повторную колонизацию Америки – пусть теперь и всего лишь культурную, музыкальную.

Парадокс, конечно же, заключался в том, что британцы победили Америку ее же оружием. Все они учились у Элвиса Пресли, Чака Берри, Бадди Холли и других американских героев раннего рок-н-ролла. Все они – особенно Rolling Stones, Animals, да и другие – были вскормлены на американском блюзе. Но нигде этот музыкальный бумеранг не был так очевиден, как в “The House of the Rising Sun”. По большей части британцы, восприняв американские влияния, преобразовывали их в свою музыку. Animals же, нисколько не смущаясь, взяли уже десятилетия обретающуюся в поле американской популярной культуры, перепетую многими исполнителями, в том числе и звездами, американскую песню и, лишь слег-

ка обогатив ее завораживающе-гипнотической аранжировкой Алана Прайса, превратили ее в свой хит, завоевав попутно не только Америку, но и весь мир.

В 1937 году 22-летний исследователь и собиратель американского фольклора Алан Ломакс, куратор созданного десятилетием раньше его отцом фольклористом Джоном Ломаксом «Архива американской народной песни», странствовал в поисках песен по американской глубинке. Его не интересовали новые песни, он искал так называемые “floating songs” – плавающие, блуждающие песни. Песни эти кочевали по городам и весям (главным образом весям) провинциальной Америки, помогали трудиться сборщикам хлопка на плантациях Юга, отбивали ритм строителям железных дорог и развлекали зрителей так называемых medicine show – сохранившихся еще с колониальных времен бродячих цирков, в которых заправлявшие ими странствующие лекари, вместе со зрелищем навязывали публике и свои сомнительного качества снадобья. Ломакс, как говорил он сам, хотел «уловить демократический, межрасовый, интернациональный характер» американского фольклора. Он хотел задокументировать, описать и классифицировать звуковую среду повседневной жизни простого американского люда.

В шахтерском городке Миддлсборо в штате Кентукки он записал 16-летнюю дочь шахтера Джорджию Тернер, которая с собственным сопровождением на слайд-гитаре спела полутораминутный блюз о некоем манящем дьявольском

месте – то ли борделе, то ли игорном доме в Новом Орлеане. Ломакс назвал песню “The Rising Sun Blues” и включил ее в изданную им в 1941 году антологию «Наша поющая страна», приписав юной Джорджии авторство текста. И лишь после этого он узнал, что его открытие на самом деле не открытие и что песня существовала задолго до того, как Джорджия Тернер появилась на свет. Оказывается, еще в 1933 году крохотный лейбл Vocalion издал «Rising Sun Blues» в исполнении двух чернокожих музыкантов раннего блюза Кларенса «Тома» Эшли и Гвена Фостера. Эшли рассказывал, что слышал песню от своего деда. Эшли и Фостер оба были родом из культурного региона Аппалачи, части одноименной горной системы, со своей совершенно уникальной культурной традицией. Аппалачи простираются от южной границы штата Нью-Йорк до северной границы Джорджии и Алабамы, и в этих богом забытых местах на протяжении столетий в почти нетронутом виде сохранились привезенные сюда ранними колонистами еще в XVII–XVIII веках традиционные английские и шотландские баллады. Таким образом, вполне можно предположить, что мелодия “The Rising Sun Blues”, автора у которой нет и которая считается народной, пришла в Америку из Британских островов, и достигший в 1964 году Америки бумеранг «Дома восходящего солнца» совершил путешествие через Атлантику дважды.

Как бы то ни было, публикация Ломакса обратила на себя внимание Вуди Гатри – трубадура американского рабочего

люда, который записал песню в 1941 году. Через несколько лет вслед за ним последовал легендарный блюзмен Ледбелли, а на рубеже 1950–1960-х песню подхватило новое поколение левоориентированных певцов, сделавших фолк знаменем своего движения. В 1958 году песню записал Пит Сигер, в 1960-м Джоан Баэз. А в 1962-м в аутентичной, полуисторичной, хриплой блюзовой манере под акустическую гитару ее спел и включил в свой дебютный альбом Боб Дилан.

Вокалист Animals Эрик Бёрдон впервые услышал песню в одном из фолк-клубов своего родного Ньюкасла. Он и его группа обогатили ее своей электрифицированной аранжировкой, которая и сделала ее всемирно знаменитой.

По словам Джона Стила, барабанщика Animals, Дилан рассказывал ему, что когда он у себя по автомобильному радио впервые услышал версию английской группы, то выскочил из машины и со смесью восторга и зависти стал колотить кулаками по капоту. Именно это стало одним из важных импульсов случившегося с ним годом спустя перехода к электрическому року.

В рок-историографии “The House of the Rising Sun” в версии Animals принято считать первым хитом зарождающегося стиля фолк-рок. Обозреватель Би-би-си Ральф Маклин назвал сингл «революцией, навсегда изменившей лицо современной музыки». Один из самых авторитетных рок-критиков Лестер Бэнгс назвал версию Animals «блестящей переаранжировкой», а их исполнение «новым стандартом, родив-

шимся из старой традиционной композиции». Песня входит во все существующие списки величайших песен всех времен и народов – от Грэммми до журнала Rolling Stone.

Легендарный статус песни заставил неутомимых исследователей искать в Новом Орлеане следы настоящего Дома восходящего солнца. Что это было? Бар, бордель, игорный дом, дешевый пансион? По одной из версий, песня – о девушке (следует напомнить, что в ранних версиях она часто поется от имени женщины), убившей своего отца, игрока и пропойцу, который избивал свою жену, и поется она в тюрьме, из окон которой видно восходящее солнце. По другой, так называлась клиника, в которой проститутток лечили от сифилиса. В одном из путеводителей по Новому Орлеану указывается даже конкретный адрес – дом номер 1614 по Авеню Эспланада, где между 1862 и 1874 годами существовал бордель, названный по имени его хозяйки мадам Ле Солей Леван, что в переводе с французского означает «восходящее солнце». Есть еще немало не менее захватывающих теорий, но точного ответа найти так и не удалось, и тайна еще больше укрепила загадочный, мифический ореол вокруг песни.

# **SUMMERTIME**

## **Непреходящая магия простой песни**

Несколько самых страстных и преданных поклонников (правильнее, наверное, было бы сказать фанатов) гершвиновской “Summertime” (а имя им легион) создали в Facebook специальную группу, где они скрупулезно собирают все, которые им удалось найти (на 45 языках мира), версии песни и публикуют регулярно обновляемый результат своих изысканий. К тому момент, когда я заканчивал работу над книгой, летом 2021 года, чисто количественный результат выглядел так:

«На 00.00 по Гринвичу 1 мая 2021 года мы знаем о по меньшей мере 101 810 публичных исполнения песни. 86 029 из них были записаны. 73 932 из них в полном виде присутствуют в нашей коллекции».

Можно не сомневаться, что к тому моменту, когда эта книга попадет в руки читателю, число это еще вырастет. Боюсь, что все конкуренты – и “Yesterday”, и “My Way”, и кто там еще подбирается к вершине – тихо плачут в углу.

Тихая колыбельная, открывающая оперу Джорджа Гершвина «Порги и Бесс», превратилась за прошедшие с момента ее написания 85 лет в настоящий глобальный феномен.

Как это чаще всего в таких случаях бывает, в момент создания шедевра никто о подобного размаха успехе не мог и помышлять. Тем более интересно взглянуть в историю, попытаться понять, что же стоит за “Summertime”, откуда, из какого исторического контекста она такая появилась на свет.

1920–1930-е годы прошлого столетия, окрещенные с легкой руки писателя Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда «веком джаза», стали началом знаменательного процесса в американской истории, процесса культурной эмансипации негритянского населения страны. Задавленные рабством и последующими десятилетиями сегрегации, дискриминации и практически полного отсутствия доступа к образованию, по-прежнему воспринимаемые большинством белой Америки как дикари<sup>7</sup> чернокожие американцы лишь в начале века стали постепенно нащупывать свою собственную культурную идентичность. До этого их культура существовала почти исключительно в виде устной традиции, а отображение их жизни вмещалось в узкое прокрустово ложе между откровенным, полным ненависти и презрения расизмом типа «Рождения нации» и показным сентиментальным сочувствием об-

---

<sup>7</sup> Очень характерна в этом смысле снятая в 1915 году режиссером Дэвидом Гриффитом грандиозная трехчасовая киноэпопея «Рождение нации». Благодаря своим революционным новациям – монтаж, использование общих планов, массовка – фильм справедливо считается крупным прорывом в истории кинематографа. Тем не менее он был неприкрытой апологетикой расизма, черные в нем были изображены как склонные к беспричинному насилию дикари, а Ку-клукс-клан – как спасающая белых от варварства добрая сила. Благодаря фильму Клан, запрещенный после Гражданской войны, к 1920-м годам возродился.

разца «Хижина дяди Тома»<sup>8</sup>. Лишь на рубеже XIX-XX веков стали появляться первые единичные черные интеллигенты – писатели, художники, музыканты. Но только в 1920-е так называемый «Гарлемский ренессанс», или «Новое негритянское движение» (New Negro Movement), породил настоящий взрыв афроамериканской поэзии, литературы, музыки, живописи, моды и даже кино. Смысл и пафос движения состояли в высвобождении от сковывающего ярлыка «черного примитивизма» и обретения некоей пока еще трудно осознаваемой черной идентичности. Проблема «Гарлемского ренессанса» состояла, однако, в том, что по большей части он и порожденная им культура были замкнуты в рамках афроамериканской общины и лишь считанные единицы из белой интеллектуально-культурной среды обращали на него серьезное внимание. Однако именно это белое внимание – растущая популярность джаза, появление вдохновленной джазом серьезной композиторской музыки Игоря Стравинского и Дариуса Мийо и новая, посвященная черным «белая» литература сыграли решающую роль в культурной эмансипации афроамериканцев.

В числе этой новой литературы оказался опубликованный в 1925 году роман Дюбоза Хейуорда «Порги». И хотя сам Хейуорд принадлежал к потомственной плантаторской эли-

---

<sup>8</sup> «Хижина дяди Тома» – роман американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу. Написанный в 1852 году роман был пронизан пафосом неприятия рабовладения. Имел широкий общественный резонанс и считается одним из импульсов приведшей к отмене рабства Гражданской войны в США (1861–1865).

те Юга, в своем романе он, как писал ведущий деятель «Гарлемского ренессанса» поэт Лэнгстон Хьюз, «сумел белыми глазами увидеть чудесную поэзию обитателей черных районов своего родного Чарльстона и сделать их по-настоящему живыми». А биограф Хейуорда назвал «Порги» «первым серьезным романом, в котором черные изображены без снисходительности».

В центре романа – история живущего в трущобах Чарльстона чернокожего инвалида Порги, который пытается выволить Бесс из-под власти ее жестокого любовника, драгдилера. В 1926 году с предложением сделать на этот сюжет оперу к писателю обратился 28-летний композитор Джордж Гершвин. Однако реальная работа над оперой началась только 1934 году – с того, что Гершвин, чтобы пропитаться «духом места», отправился вместе с Хейуордом в Южную Каролину. Тексты песен-арий писал его старший брат Айра, к тому времени уже опытный поэт-песенник, хотя тексты к самым знаменитым номерам, включая «It Ain't Necessarily So» и «Summertime», написал сам Хейуорд.

Гершвин с самого начала хотел придать погруженной в гущу простого черного люда истории такую же корневую, окрашенную фольклорным колоритом музыку.

«Порги и Бесс» – это фольклорное сказание, – говорил он. – И люди в ней, естественно, поют народную музыку. В то же время я решил не использовать оригинальный фолк-материал, так как мне хотелось добиться во всей музыке стили-

стического единства. Поэтому я сам написал для оперы спиричуэлы и фолк-песни. Но они все равно фолк-музыка, и потому «Порги и Бесс», имея форму оперы, становится фолк-оперой».

Однако какой фолк-колорит проявится в его сочинении? При всей нацеленности на воссоздание негритянского традиционного музыкального колорита, Гершвин мучался сомнениями – сам-то он ведь был человеком совершенно иной музыкальной культуры. Да, ко времени начала работы над оперой, к своим 35 годам, он был уже признанный и популярный американский композитор, автор успешных бродвейских мюзиклов и нескольких «серьезных» оркестровых сочинений, в числе которых была теперь уже легендарная «Рапсодия в стиле блюз». И все же Гершвин, как та самая негритянская культура, на помощь которой он столь решительно бросился, взявшись за оперу «Порги и Бесс», все еще находился в поиске собственной идентичности.

Получивший при рождении имя Яков Гершович, он родился в семье только-только бежавших в Америку от еврейских погромов в России иммигрантов. Семья не только говорила на идише, но и жила в так называемом районе идиш-театров в Нью-Йорке (Yiddish Theater District) – несколько кварталов в Нижнем Ист-Сайде, насыщенные всевозможными водевилями, мюзик-холлами, театриками на идиш, где братья Джордж и Айра проводили все свое время и даже подыгрывали в массовке.

Конечно же при таком рождении и воспитании идиш-культура, в первую очередь музыкальная, прочно впиталась в сознание и, что быть может даже важнее, в подсознание будущего композитора, и неудивительно, что, взявшись за воссоздание традиционного этнического материала, он опасался, что та этника, которая полетится из него, окажется не столько негритянской, сколько еврейской.

«Как тебе кажется, это звучит достаточно по-негритянски?» – такими вопросами о “Summertime” он донимал своего друга, Бернарда Херрманна, будущего автора музыки к фильмам Хичкока, такого же, впрочем, выходца из семьи евреев-иммигрантов из России. «Какая разница? – отвечал ему на это Херрманн. – Негритянская музыка, еврейская музыка, все они похожи». Джордж все же не мог успокоиться: «И все равно я волнуюсь. С нее начинается моя «Порги и Бесс». Как бы люди не решили, что она звучит слишком по-идиш».

В то же время стремление Гершвина следовать за образцами афроамериканской музыки, в первую очередь спиричуэлами, тоже несомненно сказалось на песне. До такой степени, что некоторые и вовсе называют ее адаптацией классического спиричуэла “Sometimes I Feel Like a Motherless Child”. Интересно, как в своей книге «Забавно, но это вовсе не звучит по-еврейски» рассуждает на тему взаимоотношения афроамериканских и еврейских влияний в “Summertime” музыкальный критик Джек Готтлиб: «Назвать “Summertime” адаптацией, сознательной переработкой ранее существовав-

шего материала было бы неверно. Еврейские колыбельные обычно строятся в дорийском ладу с пониженной седьмой ступенью (просто ре), в то время как спиричуэлы в традиционном минорном ладу, с повышением седьмой ступени (ре-диез). Правильнее всего считать “Summertime” слиянием еврейских и афро-американских компонентов».

Перед премьерой осенью 1935 года Гершвина поджидали куда более серьезные проблемы, чем тонкости взаимоотношения еврейских и негритянских мелодических компонентов в музыке “Summertime”. Американский театр, как и вся американская жизнь, еще полностью находился во власти сегрегации. Для премьеры в нью-йоркском Карнеги-холле ему пытались навязать на роль Порги Эла Джолсона – белого певца и актера, который уже прославился в первом звуковом фильме «Певец джаза», где он с выкрашенным черной краской лицом играл чернокожего артиста. Гершвин хотел видеть в этой роли Пола Робсона<sup>9</sup>, в итоге пришлось идти на компромисс. Зато, когда спектакль был перенесен на Бродвей, Гершвин уже сумел настоять на своем, и там был полноценный афроамериканский актерский состав.

Самая первая запись “Summertime” была сделана еще до премьеры, летом 1935 года. Спела песню в сопровождении самого Гершвина на фортепиано оперная певица мулатка Эбби Митчелл, которой, собственно, и предстояло ее петь

---

<sup>9</sup> Пол Робсон (1898–1976) – афроамериканский певец, актер, политический активист, видная фигура «Гарлемского ренессанса».

во время премьеры на сцене Карнеги-холла.

Уже год спустя, после нескольких месяцев успешного прогона оперы на Бродвее, “Summertime” записала великая Билли Холидей. В ее исполнении песня мгновенно стала хитом, и с тех пор зажила отдельной от оперы самостоятельной жизнью.

Нет смысла даже пытаться начинать перечислять все те десятки тысяч ее исполнений, но есть некоторые – начиная, конечно, с Билли Холидей – обойти которые невозможно.

В 1952 году легендарная оперная сопрано чернокожая Леонтина Прайс спела партию Бесс в постановке «Порги и Бесс» вместе со знаменитым джазовым певцом Кэбом Кэллоуэем. А в 1960-м она записала “Summertime” с Венским филармоническим оркестром под руководством знаменитого Герберта фон Караяна.

В 1956 году «королева госпел» Махалия Джексон, сочетавшая пение религиозных спиричуэлов с активной борьбой за права своих афроамериканских соплеменников, нарочито выпятила в песни ее негритянские элементы, подчеркнув родство песни со спиричуэлом “Sometimes I Feel Like a Motherless Child”.

Год спустя, в 1957 году, знаменитый джазовый импресарио Норман Гранц решил выпустить студийную запись «Порги и Бесс» на своем лейбле Verve Records. Кроме пышного оркестра исполнителей-вокалистов было всего двое: Луи Армстронг и Элла Фитцджеральд. На “Summertime” чи-

стый звук трубы Армстронга переходит в такой же кристально чистый голос Эллы, а затем хриплый джазовый рык Луи превращает песню в настоящий джазовый стандарт. Именно с этого исполнения и пошла ее мировая слава.

Еще через год, в 1958-м, Майлс Дэвис, на пике своего в высшей степени плодотворного сотрудничества с композитором и аранжировщиком Гилом Эвансом<sup>10</sup> записал альбом *Porgy and Bess* с пронзительно печальной, на засурдиненной трубе, версией “Summertime”. Обычно скупой на похвалы самому себе Дэвис сказал: «Эту пластинку я и сам купил бы».

В 1968 году отчаянная, неудержимая Дженис Джоплин познакомила с великой песней уже новое, рок-поколение.

В 1994-м Питер Габриэль записал песню с легендарным исполнителем на губной гармошке, другом Гершвина Лэрри Адлером.

В 1973-м ямайский певец Би Би Ситон сделал из *Summertime* регги, в 1980-е кубинский перкуссионист Монго Сантамария превратил ее в зажигательную латиноамериканскую самбу, в 2012-м Анжелика Киджо из Бенина насытила ее африканской экспрессией, британская группа *Morcheeba* увидела в ней основу для модного трип-хопа, а

---

<sup>10</sup> В конце 1950-х начале 1960-х годов Майлс Дэвис записал с оркестром выдающегося джазового композитора, аранжировщика и лидера оркестра Гила Эванса (1912–1988) несколько альбомов (*Miles Ahead*, *Porgy and Bess*, *Sketches of Spain*, *Quiet Nights*), считающихся одной из вершин не только творчества Дэвиса, но и джазовой музыки в целом.

знаменитый актер Уилл Смит обогатил классическую песню хип-хоп-звучанием.

Никакой анализ, никакое постижение алгеброй гармонии не в состоянии выявить тайну магии этой простой, но такой универсальной песни и непреходящей всеобщей любви к ней. А ведь кроме великой чарующей мелодии Гершвина в ней есть еще и зовущие к полету, обращенные матерью к ее сыну слова:

*«Лето, и жизнь прекрасна.*

*Однажды утром ты проснешься с песней на устах,*

*Расправившь крылья и полетишь к небу —*

*И ничто никогда не сможет тебе помешать».*

# CARAVAN

## Как Дюк Эллингтон и его тромбонист Хуан Тизол посеяли первые зерна world music

Дюк Эллингтон – один из крупнейших музыкантов XX века, основатель и бессменный лидер самого известного и уважаемого оркестра в истории джаза, величайший джазовый композитор. Парадокс, однако, заключается в том, что некоторые самые знаменитые композиции эллингтоновского оркестра принадлежат вовсе не перу самого лидера, а его музыкантов. Одной из таких композиций, “Take the A Train” Билли Стрейхорна, на протяжении десятилетий остававшейся музыкальной визитной карточкой не только эллингтоновского оркестра, но и джазовой программы Уиллиса Коновера Jazz Now на волнах «Голоса Америки», у нас в книге посвящена отдельная статья.

Другая – известная и популярная в мире, пожалуй, не меньше, если не больше, чем “Take the A Train” – экзотическая, свингующая, наполненная колоритными восточными ритмами пьеса “Caravan” тромбониста Хуана Тизола. Строго говоря, официально во всех справочниках, на пластинках и нотных сборниках авторство «Каравана» указано двойное –

Хуан Тизол и Дюк Эллингтон. На самом же деле тему пьесы придумал Тизол, а Эллингтон лишь придал ей богатое оркестровое звучание.

Хуан Тизол родился на год позже Эллингтона, в 1900 году, на архипелаге Пуэрто-Рико в Карибском море, спустя два года после того, как после победы в войне с Испанией США присвоили архипелагу статус так называемой «неинкорпорированной», полуавтономной своей территории, то есть, по сути дела, американской колонии. В этом статусе он пребывает и по сей день. Жители островов – испаноязычные, но в 1917 году они получили право на американское гражданство, и за минувшее столетие интеграция пуэрториканцев в языковую и культурную среду Америки сделала их в общем-то почти полноправными американцами<sup>11</sup>.

В 1920 году, однако, когда молодой пуэрто-риканский музыкант Хуан Тизол впервые приехал в Америку, по-английски он не говорил ни слова, об американской культуре, музыке и только-только появившемся джазе почти ничего не знал. Тизол рос в музыкальной семье, его первым инструментом была скрипка, но вскоре он переключился на тромбон, который так и остался главным инструментом его жизни. Му-

---

<sup>11</sup> Как обладатели американских паспортов, пуэрториканцы имеют право свободно перемещаться, жить и работать на всей территории Соединенных Штатов. Однако, так как статусом отдельного штата Пуэрто-Рико не обладает, жители острова не имеют своего представительства в федеральных органах власти – Конгрессе и Сенате и не могут голосовать на выборах. Правда, если пуэрториканец поселяется в другом месте Соединенных Штатов, он получает право голосовать.

зыкальная юность Тизола прошла под руководством его дяди, директора и городского духового оркестра, и симфонического оркестра столицы Пуэрто-Рико Сан-Хуана. В 1920 году юноша попал в небольшой бэнд, который решил правдами или неправдами перебраться в Америку. Получилось скорее неправдами: так как денег не было, до Вашингтона добирались преимущественно зайцами. Добравшись, устроились в небольшой местный театр, где их работа состояла в обеспечении музыкального сопровождения гастролирующим комедиантам и немым кинофильмам. Там он и познакомился с уроженцем Вашингтона, тогда еще так же перебравшимся случайными музыкальными заработками, только классом повыше – на светских балах и приемах в посольствах – пианистом Эдвардом Кеннеди Эллингтоном, который с детства из-за своих изящных манер и пристрастия к элегантной одежде получил прозвище Duke (герцог). В 1929 году Тизол вошел в оркестр Эллингтона.

Как вспоминал много лет спустя сын Дюка Мерсер Эллингтон, мелодию «Каравана» Тизол придумал еще в Пуэрто-Рико. Первая запись была сделана в декабре 1936 года причем под именем не самого эллингтоновского оркестра, а одного из его ответвлений – инструментального септета Barney Bigard and His Jazzopators, в котором, впрочем, на рояле играл сам Дюк. Мелодичный протяжный звук кларнета лидера Барни Бигарда вызывал в памяти не столько латиноамериканские, сколько ближневосточные ассоциации – бре-

дущего по пустыне каравана верблюда и тягучее пение ближневосточной зурны<sup>12</sup>.

Уже через пять месяцев композицию записал и полный эллингтоновский оркестр. Солировал на тромбоне уже ее автор Хуан Тизол. «Караван» быстро и прочно вошел в постоянный репертуар оркестра, Эллингтон неизменно на протяжении многих лет играл ее вторым номером во всех концертах. Тизол немедленно продал права на композицию менеджеру оркестра и издателю всех эллингтоновских композиций Ирвингу Миллзу за 25 долларов. Справедливости ради надо сказать, что, когда «Караван» приобрел всемирную популярность, Миллз вернул Тизолу и авторские права и немалую часть заработанных пьесой за эти годы авторских отчислений.

Тизол проработал с Эллингтоном до 1944 года и наряду с трубачом Кути Уильямсом, саксофонистами Беном Уэбстером и Джоном Гонсалвешом и контрабасистом Джимми Блэнтоном превратился в одного из главных солистов, опоры великого оркестра. Он не только украшал его звучание мелодичным, некоторые критики даже считали излишне «сладким» голосом своего тромбона, но и обогатил эллингтоновский репертуар еще несколькими композициями: «Bakiff», «Pyramid», «Moonlight Fiesta», «Conga Brava»,

---

<sup>12</sup> Зурна – язычковый деревянный духовой музыкальный инструмент с двойной тростью, распространённый на Ближнем и Среднем Востоке, Кавказе, Индии, Малой Азии, Балканах, Средней Азии.

«Sphinx» и «Keb-lah». Как очевидно по названиям, все они так или иначе были окрашены восточным колоритом. Был среди его композиций и еще один, помимо «Каравана», хит – написанная в 1941 году и также ставшая стандартом “Perdido”. Но “Caravan” так и остался непревзойденным.

В 1944 году Тизол ушел от Эллингтона в оркестр Гарри Джеймса. В 1951-м Дюк привлек его к себе вновь, но это возобновленное сотрудничество продлилось недолго. Он переехал в Калифорнию, где спорадически играл в тех или иных составах, изредка даже и с Эллингтоном, живя главным образом на авторские отчисления от «Каравана», которых благодаря джентльменскому поступку Ирвинга Миллза и гигантской всемирной популярности пьесы, ее бесконечным исполнениям, радиотрансляциям и переизданиям было немало. Умер Тизол в 1984 году.

С момента появления «Каравана» должны были пройти еще десятилетия, прежде чем возникшие в популярном музыковедении терминологические определения world music и exotica<sup>13</sup> узаконили инородные экзотические культурные влияния в джазе и популярной музыке. Интересно при этом, что сам изобретатель exotica Мартин Денни характеризовал придуманный им жанр как «сочетание звучаний тихоокеанского региона и Востока... то, как это звучание представля-

---

<sup>13</sup> Exotica – музыкальный жанр, получивший свое название от вышедшего в 1957 году одноименного альбома американского композитора и музыканта Мартина Денни. Exotica построена на имитации стилей и звуков музыки «экзотических» стран – от островов Океании до Африки и Латинской Америки.

ется людям, хотя на самом деле это чистая фантазия». Это определение в полной мере относится к четко не выявленному, но в то же время отчетливо «экзотическому» музыкальному колориту «Каравана».

Но и без специфических терминологических ярлыков завораживающе-гипнотический ритм и раскачивающийся свинг «Каравана» сделал его одной из самых популярных, известных и любимых в мире мелодий, в которой Восток, полумифический, не поддающийся четкому географическому определению, но столь чарующий и манящий, впервые оказывается в мейнстриме западной популярной музыки.

Нет, наверное, джазового музыканта или ансамбля, который устоял бы от соблазна поддаться этому чарующему ритму. Тут и Диззи Гиллеспи, и Арт Тейтум, и Оскар Питерсон, и Телониус Монк, и Арт Блейки, и Уинтон Марсалис, и Арчи Шепп, и оркестры Поля Мориа и Рэя Кониффа, и даже первая звезда рок-н-ролла Билл Хейли со своими Comets. Тот же Ирвинг Миллз написал текст, превратив таким образом «Караван» в песню, которую пели Элла Фитцджеральд, Нэт Кинг Коул, Ди Ди Бриджуотер, джаз-рок-группа Chicago и даже перешедший к свингу и блюзу лидер рокабилли-группы Stray Cats Брайан Сетцер.

Версий «Каравана» бесчисленное количество, где-то я прочел цифру 350, но думаю, что и это неточно. Во всяком случае их достаточно, чтобы лос-анджелесская радиостанция KFJC однажды устроила 24-часовой музыкальный мара-

фон, в котором звучал исключительно «Караван».

Мелодию «Каравана» в ее различных инструментальных и вокальных интерпретациях можно услышать в фильмах Вуди Аллена «Элис» и «Сладкий и гадкий», в кинодилогии Стивена Содерберга «Одиннадцать друзей Оушена» и «Тринадцать друзей Оушена», в романтической драме «Шоколад» с Джонни Деппом и Жюльет Бинош, в мультсериалах «Симпсоны» и «Ну, погоди», в компьютерных играх Mafia: The City of Lost Heaven и The Saboteur.

«Караван», можно без преувеличения сказать, произвел революцию в популярной музыке. И автор этой революции – пуэрториканец Хуан Тизол.

# CROSS ROAD BLUES

## Роберт Джонсон и его дьявольский перекресток блюза

«В полночь он пошел далеко за город, на пустынный перекресток. Стал на колени, поднял гитару вверх и передал ее явившемуся перед ним Дьяволу. Дьявол взял гитару, настроил ее, но, прежде чем отдать ее обратно, говорит: “Как только ты возьмешь в руки эту гитару, душа твоя – моя. Ты готов?” Так он и продал душу дьяволу».

Так, в неосознанном переосмыслении прославленной Гёте старинной европейской легенды о Фаусте и Мефистофеле, бытует вот уже более восьми десятилетий в негритянском фольклоре и в истории американской популярной музыки легенда о великом блюзовом певце и музыканте Роберте Джонсоне.

“Cross Road Blues” – песня Джонсона о том самом «дьявольском» перекрестке – стала одним из символов и магических позывных блюза. Куда больше известна она, однако, под слегка видоизмененным названием “Crossroads” не в авторском исполнении, а в версии сначала группы Cream, а затем отправившегося в сольную карьеру ее гитариста и вокалиста Эрика Клэптона. «Именно благодаря Джонсону я решил стать музыкантом» – говорит Клэптон, считающий Джонсо-

на самым великим из всех мастеров блюза.

Благодаря Клэптону и Cream песня получила огромную популярность и существует в сотнях различных версий. В 1995 году «Зал славы рок-н-ролла» включил версию Cream в число «500 песен, сформировавших рок-н-ролл», а журнал Rolling Stone поставил ее на третье место в своем списке «Величайших гитарных песен всех времен».

Вслед за песней название “Crossroads” взяли себе бесчисленное количество блюзовых клубов по всему миру. Название “Crossroads” Эрик Клэптон дал основанному им в 1998 году на острове Антигуа в Карибском море центру по излечению от алкоголизма и наркомании. Для финансирования центра Клэптон организовал фестиваль и серию благотворительных концертов “Crossroads”, в которых принимали участие его многочисленные друзья-суперзвезды: Би Би Кинг, Карлос Сантана, Джефф Бэк, ZZ Top, Джон Маклафлин и многие-многие другие.

За слегка приглаженной, вошедшей в канон поп-музыки клэптоновской версией и полученной благодаря ей всемирной популярности ушла в тень подлинная история умершего в нищете и безвестности Роберта Джонсона. А главное – отодвинулась в сторону и одна из самых магических и загадочных легенд популярной музыки, вскрывающая темную, «дьявольскую» суть блюза.

В отличие от величественных духовных спиричуэлс и госпел, другой корневой музыкальной традиции афроамери-

канской музыки, породившей и джаз, и соул и в конечном счете рок-н-ролл, блюз родился не в церкви, он не был молитвой и не был обращенным ввысь воспеванием Бога. Он родился на хлопковых плантациях дельты Миссисипи из выкриков, стонаний и полувнятных импровизированных песнопений работавших под знойным солнцем негров-издольщиков (по-английски они назывались sharecroppers). Из них и вырос тот самый корневой, по сути своей народно-фольклорный жанр песни, который получил название Delta Blues. Сформировавшись, он получил и свое место обитания – не возвышенную церковь, где звучал госпел, а ее антитезу – низкопробные дансинги, дешевые питейные заведения и бордели.

В воскресное утро, когда преподобный священник черной баптистской церкви призывал прихожан на службу, собирались в церкви преимущественно женщины. Мужчины либо еще догуливали субботнюю ночь в злочных местах, либо отсыпались после нее. «Музыка дьявола» – проклинал звучащий в этих местах блюз преподобный. Его слова укоренялись в сознании богобоязненных прихожан и порождали боязнь «дьявольской» музыки и отторжение от нее.

К блюзу тянулись лишь самые отчаянные и самые отверженные. Таким был и родившийся в 1911 году в городке Хейлхёрст штата Миссисипи, в самом сердце страны блюза, Роберт Джонсон. О жизни его известно очень мало, сохранились всего две фотографии и никаких видеозаписей. Толь-

ко в 1967 году, спустя почти 30 лет после его смерти, скрупулезные историки блюза обнаружили свидетельство о его смерти, узнали имя его родителей и смогли начать восстанавливать, пусть и пунктирно, жизнь музыканта.

Отца своего он не знал, отчим работал на плантации издольщиком, к тому же понуждал – в том числе и нещадными побоями – своего непослушного пасынка. Однако такая судьба Роберта не устраивала. Альтернатив, впрочем, было немного, и избранная им – скитания бродячего музыканта – была тоже незавидной. Он пел на плантациях, но денег у издольщиков было мало, и прожить на это было невозможно. В городах, пусть и малых, денег было побольше. Гитару на спину, на дорогу, большой палец вверх – и в путь. Он перебирался из городка в городок – когда на автобусе, когда на поезде, а когда и пешком. В этих странствиях он встретил и полюбил 15-летнюю Вирджинию Трэвис, которая быстро забеременела. Наврав священнику о своем возрасте, они поженились. Семья Вирджинии была очень набожной, и Роберт, истосковавшись по нормальной стабильной жизни, пообещал, что бросит гитару, бросит блюз и пойдет, как и все, работать в поле.

Рожать Вирджиния уехала к бабушке, и в ее отсутствие Роберт не удержался. Он опять взялся за гитару и отправился по знакомым местам в надежде, что к тому моменту, когда она родит, он вернется. Но вовремя не вернулся. Вирджиния умерла при родах, умер и ребенок. Оба были уже похо-

ронены, когда Роберт, наконец, объявился. «Где ты шляется? Опять играл свою дьявольскую музыку?» Его обвинили в ее смерти, прокляли и прогнали из дому и из семьи.

Значит, судьба, решил Роберт. С этого момента он решил посвятить себя музыке. Он уже не хотел просто зарабатывать на жизнь. Он уже хотел стать знаменитым, стать звездой. Однако играл он пока откровенно плохо – настолько, что не мог даже пробиться в забегаловки или бордели, по-прежнему околачиваясь со своей гитарой на улице, зарабатывая жалкие гроши.

В июле 1930 года в городок Робинсонвилль, где тогда обретался Роберт, приезжают два блюзмена – Сон Хаус и Уилли Браун. Оба на десяток лет старше Джонсона, более опытные и куда более известные. Он не отходил от сцены той забегаловки, где они играли, жадно впитывал в себя каждый жест и каждую интонацию. «Я хочу быть, как вы», – говорил он им, как рассказывал уже в 1980-е годы namного переживший Джонсона Хаус.

«Он не отступал от нас с Уилли ни на шаг. И, как только у нас был перерыв, он тут же хватал гитару и начинал играть. Играл из рук вон плохо, люди возмущались, гнали его прочь, и нам запрещали пускать его на сцену».

«Ну, я вам покажу!» – решил Роберт. И исчез. Исчез надолго. Примерно через год Хаус и Браун играли в еще одном соседнем городке – Бэнкс, тут же в Дельте. Как рассказывает Хаус, открывается дверь, и с гитарой через плечо вхо-

дит Джонсон. «А это ты, парень?! Опять пришел тут всех до смерти мучать своим брэнчанием?» – «Нет, вы дайте мне попробовать». Его пускают, и уже через несколько минут все, кто был в этой забегаловке – не только посетители, но и Хаус с Брауном – застыли в полном изумлении с раскрытыми ртами. Роберт играл, как Бог. Или как Дьявол.

Он не мог так быстро научиться играть так хорошо. Так хорошо, что в людей вселился суеверный ужас. Так и зародилась легенда о перекрестке, о встреченном там Дьяволе и о проданной за мастерство душе.

В самой песне “Cross Road Blues” упоминания Дьявола нет. Более того, там есть Бог: *«Я пошел на перекресток и упал на колени/ Я пошел на перекресток и упал на колени/ И попросил Господа: «Сжалься, спаси бедного Боба, если можешь»»*.

Но Дьявола много в других песнях Джонсона: “Me and the Devil Blues” (*Сегодня рано утром/Ты постучал ко мне в дверь/И я сказал: «Привет, Сатана». Похоже, нам пора идти/Я и Дьявол, идем рядом друг с другом/И я буду бить свою женщину, пока мне не надоест/Глубоко во мне сидит злой дух/Меня можно похоронить на обочине дороги/Чтобы мой старый злой дух мог прыгнуть в автобус и уехать*). Есть и песня “Hellhound on My Trail” («Адские псы в погоне за мной»). Есть песня “Preacher Blues (Up Jumps the Devil” – «Блюз проповедника (с дьяволом-выскачкой)».

«История Роберта Джонсона на перекрестке и его пакта

с Дьяволом – отражение распространенного среди афроамериканцев дельты Миссисипи так называемого худу<sup>14</sup> – магического культа мистических, по большей части языческих верований, – говорит исследователь древних афроамериканских культов религиовед Ивонн Широ. – В худу были широко распространены истории о людях, отправляющихся на перекресток и встречающих там некую магическую сущность, которая дает им тайное знание о самого разного рода вещах. Худу таким образом был способом обрести контроль на миром, в котором царит насилие и в котором человек мало властен над своей судьбой».

Есть, впрочем, другое, куда менее мистическое и куда более реалистичное объяснение внезапной чудесной трансформации Роберта Джонсона из недоучки в мастера. По некоторым данным, тот самый год, когда он отсутствовал, он провел в деревушке Боригар, там же в Миссисипи, в обществе блюзового гитариста и певца Айка Циммермана. От Циммермана никаких записей не осталось, и его менторство Джонсона – главное, чем он вошел в историю блюза.

«Айк говорил, – рассказывала биографу Джонсона Брюсу Которну дочь Циммермана (сам он умер в 1967 году), –

---

<sup>14</sup> Не путать с «вуду» – намного шире распространенном и намного более известном тоже мистически-магическом культом, тоже африканского происхождения с примесью так называемого народного католицизма. В отличие от вуду, который практикуют практически во всех странах Карибского бассейна и даже Южной Америки, худу был распространен почти исключительно в южных штатах США.

что единственный способ научиться играть блюз – сидеть на могиле в полночь, и духи выйдут и научат тебя играть. Они сидели друг напротив друга на стоящих рядом надгробьях, и Айк учил Роберта всему, что он знал. И эта игра на кладбище еще больше укрепила миф о том, что он продал душу дьяволу».

Джонсон добился своей цели – стал известен, разумеется, исключительно среди чернокожих посетителей зланных мест родного Миссисипи. Он стал неплохо зарабатывать, но все деньги уходили на выпивку и женщин. Роберт стал задиристым и надменным, и однажды сильно повздорил из-за вдруг приглянувшейся ему женщины с ее мужем. В результате то ли муж, то ли сама женщина подсыпали ему в бутылку виски яду, и через два дня он умер в тяжелых мучениях. Было это 16 августа 1938 года. Убийц его даже не искали и не пытались привлечь к ответственности. «И знаете почему? – говорит блюзмен Ханибой Эвардс, – потому, что он играл дьявольскую музыку. И смерть его, говорили вокруг, стала расплатой с Дьяволом за внезапно обретенное мастерство».

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.