

ОТ АВТОРА

На русском языке об истории блюза написано и издано совсем немного. Много интересных материалов, в том числе сделанные энтузиастами переводы классических книг по истории афроамериканской музыки, есть на русскоязычных интернет-ресурсах — прежде всего на первоклассном портале Blues.Ru и на специализированном сайте «Блюзовая архайка» (www.old-blues.ru), где многих героев этой книги можно и послушать. Но книги по сколько-нибудь систематической истории блюза — одного из важнейших явлений мировой музыкальной культуры XX века, пронизавшего собой множество других массовых жанров, от джаза до рок-музыки, — на русском языке пока что не было.

Почему восполнить этот пробел решил редактор журнала о джазе? Ответов несколько, но главный из них таков: автору просто очень нравится блюз. Я не только говорил (например, в цикле авторских радиопрограмм «Чернозём» на московских радиостанциях «Вокс» и «Ракурс» в 1993–1997 гг. или в первом сезоне (2008) цикла лекций «Блюзовая академия», которые устраивал в Москве блюзовый продюсер и музыкант Владимир «Вовка» Кожекин) и писал о нём (например, в цикле статей о специализировавшихся на блюзе в 1920–1960-х гг. американских фирмах грамзаписи, который я делал для журнала «Звукорежиссёр» в 2000–2004 гг.) — я ещё и играл блюз, хотя и давно: моя публичная музыкальная деятельность прекратилась более десяти лет назад.

Почему в этой книге есть более или менее подробные рассказы о музыкантах, скажем, N. и X., но нет сколько-нибудь

подробных рассказов о музыкантах Y. или Z., хотя тот или иной читатель, например, знает их гораздо лучше? А просто книга называется «Блюз. Введение в историю», а не «История блюза». Наступит время — кто-нибудь (может быть, и автор этой книги) напишет на русском языке более подробную блюзовую историю. А пока перед нами — введение в неё.

Автор выражает глубокую признательность людям, которые на разных этапах на протяжении пятнадцати лет содействовали тому, чтобы рано или поздно эта книга появилась:

в США — Лэрри Эпплбауму (Библиотека Конгресса США, Вашингтон), Джейсону Корански (журнал *Down Beat*, Чикаго), Ховарду Мэнделу (Ассоциация джазовых журналистов и Университет Нью-Йорка) — за советы и методические подсказки, а также нью-йоркскому музыканту Майку Эллису — за неоценимую помощь при погружении в американскую «уличную культуру»;

в России — Фёдору Романенко (Blues.Ru), Михаилу Бирюкову («Блюзовая архаика»), Владимиру «Вовке» Кожекину («Блюзовая академия»), а также Андрею Евдокимову — ведущему радиопрограммы «Весь этот блюз», благодаря которой ещё в 1991–1992 гг. (когда она начала выходить на первой московской «независимой» радиостанции *SNC*) тысячи подобных мне слушателей начали открывать для себя волнующую и непростую историю блюза.

Особая благодарность — Анне Филиппевой за поддержку во всём.

Кирилл Мошков

ЧАСТЬ 1

**НАЧАЛО.
ИСТОКИ.
ПЕРВЫЕ ЗАПИСИ**

В истории мировой музыкальной культуры было много случаев, когда музыка национально-культурных меньшинств серьёзно влияла на массовые виды музыки большинства внутри какой-либо национальной культуры. Общеизвестный пример — влияние, оказанное музыкальными культурами различных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру европейских стран — славянских (России и балканских стран, прежде всего бывшей Югославии) и романоязычных (прежде всего Испании, где под влиянием цыганского фольклора сформировалось музыкальное искусство фламенко). То же можно сказать о влиянии на музыку европейских народов светской музыки восточноевропейских евреев, о влиянии южных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру стран Арабского Востока и т. п. Но, пожалуй, ничто не сравнится с тем влиянием, которое не только на национальную музыкальную культуру Америки, но и на всю массовую мировую музыкальную культуру в целом оказала в течение XX века музыка **афроамериканского меньшинства** — граждан Соединённых Штатов Америки африканского происхождения, потомков африканских рабов, которых в течение XVI–XIX вв. сотнями тысяч вывозили из Западной Африки в Северную Америку.

Рабы прибывали на берега Нового света — люди, лишённые буквально всего. Те, кто выживал во время тяжёлого перехода через Атлантику, оказывались в Америке не только в полной физической власти порабощателей-европейцев: чёрные рабы были практически полностью лишены собственной культуры. Первое поколение рабов, конечно, ещё помнило родной язык, ритмы и напевы своей родины. Но язык быстро забывался.



Семья африканских рабов в штате Каролина, 1850-е гг.

Общей практикой на плантациях Северной Америки было держать рабов из одного африканского племени подальше друг от друга. Рядом, на одном поле, оказывались люди, чьи родные языки были не только разными, но часто принадлежали даже к различным языковым группам. Рабы второго поколения, быть может, ещё помнили несколько слов на языках своих родителей, на которых матери обращалась к родившимся на плантации детям в первые годы их жизни, — языках волоф, мбунду, йоруба, баконго, игбо, акан, мандэ и т. п.; но общаться друг с другом на этих языках они не могли. Так делалось специально: общим языком рабов должен был стать английский (в Луизиане — французский, в Карибском регионе — испанский и т. д.), который был понятен рабовладельцам и надсмотрщикам, — это уменьшало опасность заговора и восстания.

Смешение языков вызывало и смешение культур. Первое и отчасти второе поколения рабов ещё помнили песни

африканской родины. Но отсутствие языковой практики интенсивно вымывало этот фольклорный материал из оборота, а смешение рабов из разных африканских народов вызывало смешение и нивелировку индивидуальных племенных черт фольклора. Постепенно, десятилетие за десятилетием, складывался новый музыкальный фольклор афроамериканцев: в нём оставались базовые для всей африканской музыки черты — полиритмия, перекрёстные ритмы, гетерофония (т. е. одновременное и параллельное — но не взаимоувязанное, как в европейской полифонии! — развитие нескольких мелодических линий), а самое главное — особый ладовый строй, изобиловавший лабильными (скользящими) тонами *off pitch*, т. е. находившимся, согласно восприятию привыкшего к равномерно темперированному звукоряду европейского музыкального слуха, вне привычных ступеней лада (мажорного или минорного). Но индивидуальные черты разных племенных традиций при этом сглаживались, зато мощно вмешивалось влияние европейской традиции, точнее, традиции протестантских церковных песнопений, с которыми афроамериканцам приходилось сталкиваться чаще всего.



Африканские рабы на плантации (гравюра 1840-х гг.)

Фольклор афроамериканцев того времени имел только две сферы бытования: первой была коллективная работа (на полях, на стройках и т. п.), второй — церковь. Соответственно в XIX в., когда система музыкального фольклора афроамериканцев уже сложилась и оформилась, мы можем говорить о двух основных видах негритянской музыки: духовных песнопениях (*spirituals*, спиричуэлс) и трудовой песне (*work song*, уорк-сонг; применительно к этому виду фольклора можно встретить и другой термин — *hollers* и *shouts*, буквально «кричалки» или «оралки»).

Вот как описывал этот второй вид негритянской музыки историк и исследователь джаза **Джеймс Линкольн Коллиер** в своей книге «*Making of Jazz*» (в русском переводе — «Становление джаза», М.: Радуга, 1984):

«Для него (уорк-сонга. — *К. М.*) была характерна вопросно-ответная форма: ведущий исполнял строку, а остальные отвечали короткой фразой (иногда это был всего один слог), причем ответ совпадал со взмахом весла или ударом молота. Эта фраза звучала в очень медленном темпе: ведь взмахнуть топором, опустить молот на рельсовый костыль, сделать гребок веслом, потянуть якорную цепь человек может не чаще чем раз в две-три секунды, а то и еще медленнее. В песне лесорубов “*Looky Looky Yonder*” в исполнении Ледбелли удары топора воспроизводятся с интервалом в четыре секунды. Ведущий поёт свою мелодию в более быстром темпе, и каждая строка песни заполняет промежуток между размеренными ударами. Слова песни импровизировались солистом и были связаны с определенным кругом тем: несправедливость хозяев или работодателей, превратности любви, характер десятника или капитана, изнурительный труд, тоска по дому, тяготы кочевой жизни и т. п. Это еще раз подтверждает, что блюз произошел от трудовой песни: по своей тематике он гораздо ближе к уорк-сонгу, чем к спиричуэлу.

Мелодика трудовой песни подчинена ритму самой работы: иначе говоря, удары топора или молота были фактором, определяющим длительность каждой вокальной фразы. Иногда эти фразы группировались попарно, образуя подобие куплета, в котором вторая строка завершала мысль, содержащуюся в первой. Примером может служить известная песня каторжан:

Leader: I wonder what's the matter

Workers: Oh-o, Lawd.

Leader: I wonder what's the matter with my long time here.

(*Солист:* Хотел бы знать, почему.

Работающие: О-о, Господи.

Солист: Да, хотел бы знать, почему я здесь так долго.)

[...]

...В этих песнях было много речитации, пение могло переходить в диалог, крик, могло исполняться фальцетом, и нередко вокальная тесситура была ограничена двумя-тремя тонами. Мелодия, однако, строилась на звукорядах, содержащих особые лабильные тоны — офф-питч, характерные для всего негритянского музыкального фольклора.

Многие из тех, кто пел трудовые песни, жили в лагерях лесорубов или в палаточных городках строителей железных дорог, где в свободное время заняться было нечем. И естественно, что по вечерам люди пели. Я уже говорил, что многие негритянские песни могли исполняться в самых разных условиях; одни и те же песни звучали на хлопковых плантациях и в церквах, в военных лагерях и на судоверфях. В свободные часы негру в первую очередь вспоминались трудовые песни, и он их пел. И где-то каким-то образом из них родился блюз — новый, более совершенный вид музыки, призванный рассказать о чувствах и чаяниях тружеников — мужчин или женщин».

Собственно блюз — блюз в той форме, в которой мы его знаем — явление XX в. В истории афроамериканской музыки предшествовавшего столетия нет описания музыки, которая напоминала бы блюз, нет и самого слова «блюз» (*the blues*) как названия музыкального жанра: само словечко означает только определённый эмоциональный фон (меланхолия, грусть, тоска) и восходит к выражению *the blue devils* (дословно, — «синие (или грустные) черти», известному в британском английском ещё в XVIII в. (так, в фарсе британского драматурга Джорджа Колмана «Грустные черти», опубликованном в 1798 г., слово «блюз» — *the blues* — неоднократно упоминается именно в значении «грусть, тоска»). Но многие черты и раннего, и современного блюза мы узнаём в раннем



Издольщики — сборщики хлопка на Юге, конец XIX в.

уорк-сонге — так же, как характерную вокальную гармонию более поздних афроамериканских музыкальных стилей (госпелз, ритм-н-блюза, соул) мы узнаём в ранних спиричуэлс.

«Ранний блюз заимствовал элементы разных видов народной музыки своего времени: полевые «холлеры» и «шауты», на которые он более всего похож мелодически; баллады самодеятельных песенников-«сонгстеров», откуда он черпал поэтические образы и манеру игры на гитаре; спиричуэлс и госпелз, на которых чёрные дети тренировали свои голоса и свой слух. За исключением баллады, все эти элементы наследовали африканским традициям перкуссивной ритмики и пения в манере зова и отклика», — писал **Алан Говенар** в своей статье о раннем техасском блюзе в энциклопедии «*The Handbook of Texas*». Эти же самые закономерности можно применить и к любой другой региональной форме раннего блюза, будь то Техас, регион Пидмонтского нагорья или дельта Миссисипи.

Как таковой блюз в своей первоначальной форме появлялся не позднее 1900–1903 гг. именно в районе дельты Миссисипи. В широком смысле этот регион охватывает земли от Мемфиса, штат Теннесси, до Нью-Орлеана в Луизиане; сердце этого региона — Кларксдейл, штат Миссисипи. Легендарный блюзмен **Гас Кэннон**, который на рубеже XIX–XX вв. жил в Кларксдейле, утверждал позднее, что впервые услышал игравшего в отчётливо блюзовом стиле музыканта в 1900 г. В 1903-м в дельте Миссисипи поселился руководитель духового ансамбля и композитор-самородок **Уильям Кристофер Хэнди**; именно здесь, ожидая поезда в городке Татуайлер, штат Миссисипи, он впервые услышал уличного музыканта, игравшего в блюзовой стилистике (подробнее об этом см. чуть ниже).

Первое описание этой стилистики в печати встречается в 1903 г. в альманахе «Дневники американского фольклора» (*The Journal of American Folk-Lore*) и принадлежит перу археолога **Чарлза Пибоди**. Сей учёный муж из Гарвардского университета производил в окрестностях Кларксдейла раскопки индейских курганов; он нанял в Кларксдейле группу чернокожих рабочих-землекопов и был поражён, услышав, что и как они поют во время и после работы, для собственного развлечения. Пибоди не был музыковедом или фольклористом, но он разбирался в музыке, имел некоторое музыкальное образование и описал услышанное достаточно верно для того, чтобы сто с лишним лет спустя мы понимали, что он описывал ранние, фольклорные формы блюза. Причём он достаточно точно определил отличия этих форм как от полевых трудовых песен — холлеров, которые ему доводилось слышать в других местностях, так и от «городских» песен (которые чёрные певцы в экспедиции Пибоди называли «регтаймами», по названию самого популярного в этот период музыкального жанра), заимствованных афроамериканскими фольклорными певцами из менестрельных шоу, которые, в свою очередь, представляли собой изображение негритянской жизни белыми актёрами.

По Пибоди, эти необычные песни представляли собой «многочасовое бормотание без особых вариаций»; но нам ценны не

его описания, а его попытки документировать это «бормотание». Он записал десятки строчек, которые пели его рабочие.

Меня арестовали за убийство,
А я никого даже не ударил.

Почему я люблю мою малышку?
Когда у неё есть пять долларов, она мне четыре отдаёт.

Пибоди не слышал от своих рабочих слова «блюз», и они, скорее всего, ещё не называли так свои песни; но эти строчки — без сомнения строки блюза, и они даже находят развитие и отклик в значительно более поздних песнях, уже однозначно входивших в канон блюза.

Ключевым фактором формирования этой блюзовой «поэтики» во всех регионах первоначального возникновения блюза (дельта Миссисипи, восточный Техас, Луизиана, юг Восточного побережья США) оказались социальные изменения, последовавшие за освобождением рабов, т. е. в течение последних десятилетий XIX в. Суть этих изменений описать несложно. Хотя расширению экономической самостоятельности освобождённых афроамериканцев активно противостоял белый расизм, «законы Джима Кроу» и ку-клукс-клан, тем не менее у получивших номинальную свободу чёрных американцев появилось нечто совершенно новое, а именно — свободное время, которым они могли распоряжаться по своему усмотрению. А значит, появились и собственные развлечения. Следовательно, изнутри афроамериканской прослойки должны были нарастать (и нарастали) свойственные первоначально только ей новые способы развлечения. И блюз — как слушание блюза, так и исполнение блюза — стал одним из этих способов, распространившимся по всей территории проживания освобождённых рабов в течение буквально считанных лет.

Блюз в этой своей ранней, фольклорной форме радикально отличался от африканского фольклора — не только по форме, но и по содержанию. Африканское самосознание было племенным. Песни африканских племён на родине, на Чёрном континенте, в основном повествуют о похождениях божеств языческого пантеона, о жизни целого племени (или рода) или о явлениях природы, или же обо всех этих элементах сразу.

Что же до блюза, то он отражал важнейшее изменение, произошедшее с чёрным человеком после освобождения из рабства. Он внезапно *остался один*. Из части некоего целого (африканского племени в фольклоре прародин, или группы рабов на плантации в рабочей песне, или конгрегации протестантской церкви в спиричуэлле) он неожиданно превратился в отдельно взятого человека, у которого есть своя жизнь, свои рабочие руки, которые можно продать (или не смочь продать), своя — быть может — семья, свой — возможно — дом, собственность; но главное — у него есть своя, отдельная, индивидуальная душа. И от столь радикальных, неожиданных перемен, оказавшись в одиночестве в огромном чужом мире, душа эта *болит*.

Это состояние душевной боли от столкновения человеческой личности (не народа, не племени, не рода, а именно единственной, уникальной личности) с внешним, враждебным к этой личности миром — и есть то, что первоначально обозначает слово *the blues*.

Поэтому блюз — музыка крайнего индивидуализма, музыка глубоко личных переживаний. Блюз крайне редко оперирует понятием «мы» — только «я» (которому противостоят некие «они»; у которого развиваются некие отношения с «ней» и т. п.). Темы раннего кантри-блюза, как, впрочем, и всего блюзового искусства вообще, — это страдания, надежда, обездоленность, распад семьи, неудачи в любви, и как следствие — желание забыться, убежать от всего этого: уехать в другие места, найти и полюбить другую, или просто заняться сексом, или, на крайний случай, напиться (а можно и то и другое вместе).

Блюз — это конфликт человека и окружающего мира, и человек этот в окружающем мире всегда одинок. Слово *lonesome* (одинокий) встречается в классическом блюзе едва ли не чаще, чем слово *trouble* (беда). Человек уже не помнит о своих корнях и наследии — враждебный мир окружает его, приносит ему беды и горести, и при этом изрядная часть этих бед и горестей коренится в том, что лирический герой блюза никак не может изменить: в его расовой принадлежности, в цвете его кожи. Блюз не мог бы возникнуть в Бразилии или

на Кубе, где рабы африканского происхождения после освобождения пополнили собой самые нищие и обездоленные социальные слои, но тем не менее никогда не подвергались сегрегации.

Сегрегация — навязываемое белым большинством законодательное, юридическое и социальное разделение сфер проживания разных рас — была основным принципом американской расовой политики, во всяком случае — в южных штатах, после того, как в результате Гражданской войны было отменено рабство. «Чёрные кодексы» 1800–1866 гг., устанавливавшие не только раздельное проживание рас, но и лишение африканского меньшинства значительной части гражданских прав и свобод, были сметены Гражданской войной, но сегрегация не была отменена. После краткого периода Реконструкции (примерно 1866–1876 гг.), в ходе которого вновь обрётённые права освобождённых рабов гарантировало федеральное правительство, африканское меньшинство было объявлено «равным, но отдельно живущим» (*equal but separate*). На федеральном уровне все граждане США были объявлены равными и имеющими равные права, но на уровне графств и целых штатов с 1876 по 1965 г. действовали так называемые «законы Джима Кроу», устанавливавшие более или менее жёсткую сегрегацию общественных мест. Сегрегированы были общественный транспорт, общественные и государственные учреждения, вся система образования и здравоохранения, почти вся система общественного питания (рестораны, бары и т. п.) и даже общественные туалеты: существовали заведения «только для белых» и «только для чёрных» (точнее, «только для цветных» — *colored only*), в транспорте выделялись «места для чёрных» (в конце автобусного салона), на железнодорожных станциях были отдельные залы ожидания для белых и для «цветных» и т. д.

Сегрегация, практиковавшаяся в южных штатах (и в ряде других регионов), на протяжении XX в. не раз подвергалась атакам в судах разного уровня, но конгрессу США, где демократы, выражавшие интересы белого большинства Юга, имели как минимум равное с республиканцами представительство (а зачастую и большинство), всегда удавалось отвести удар от «законов Джима Кроу». Только в 1954–1955 гг.



Вход в «зал ожидания для цветных» на вокзале в Дёрэме,
штат Северная Каролина (1940)

подспудная борьба против сегрегации вступила в активную фазу. Сперва Верховный суд США признал неконституционной сегрегацию средних школ. Затем, в декабре 1955-го, мужественная Роза Паркс в Монтгомери (штат Алабама) отказалась уступить место в автобусе белому мужчине и была за это арестована; последовавший скандал и судебное разбирательство привели к тому, что великий чёрный проповедник Мартин Лютер Кинг призвал к тотальному бойкоту автобусной системы Монтгомери. Бойкот практически разорил автобусную компанию (потому что чёрные пассажиры составляли большинство пользователей) и, продлившись год, привёл к решению Верховного суда США о неконституционности сегрегации общественного транспорта. Активная фаза борьбы против «законов Джима Кроу» продлилась около десяти лет и привела к принятию Акта о гражданских правах 1964 г. и Акта об избирательных правах 1965 г., положивших конец официальной сегрегации. Конечно, это не означало прекращения сегрегации в реальной жизни и немедленного воцарения в США расового мира, в чём и сейчас, почти полвека спустя, может убедиться любой желающий.

Сегрегация и вызванное ею униженное существование афроамериканского меньшинства на социальных и экономических задворках общества и составляли тот общественный климат, в котором в первые годы XX столетия повсеместно на юге США происходило формирование блюза как нового способа самовыражения чёрного американца.



Кафе с раздельными входами «для белых» и «для цветных» в Дёрэме, штат Северная Каролина (1940)

Блюз занимал уникальное место в культуре самих афроамериканцев. Достаточно сказать, что, заимствуя значительную часть своих выразительных художественных средств у афроамериканской религиозной музыки (спиричуэлс и госпелз), блюз считался в самом афроамериканском сообществе музыкой греха, если не музыкой самого дьявола. Историк **Лоренс Левин**, автор знаменитого исследования «Чёрная культура и чёрное сознание», писал, что в блюзе смешивалось мирское и сакральное; блюз был воплем об избавлении, в котором смешивались безнадежность, надежда и горький смех, оказывавшим на слушателей подобное катарсису очищающее воздействие. Пользуясь языком, словарём и выразительными средствами чёрных протестантских проповедников, блюзмены как бы выворачивали христианскую

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru