

ISSN 0869-5377
eISSN 2499-9628

ЛОГОС_

ФИЛОСОФСКО-
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖУРНАЛ

112

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Валерий Анашвили

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ:

Александр Бикбов
Вячеслав Данилов
Дмитрий Кралечкин
Виталий Куренной (научный редактор)
Инна Кушнарева
Михаил Маяцкий
Яков Охонько (ответственный секретарь)
Александр Павлов
Артем Смирнов
Руслан Хестанов
Игорь Чубаров

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Петар Боянич (Белград)
Максим Викторов (Москва)
Борис Гройс (Нью-Йорк)
Гасан Гусейнов (Базель)
Георгий Дерлугьян (Нью-Йорк, Абу-Даби)
Славой Жижек (Любляна)
Сергей Зуев (Москва)
Леонид Ионин (Москва)
Борис Капустин (Нью-Хейвен)
Владимир Мау (председатель совета, Москва)
Кристиан Меккель (Берлин)
Виктор Молчанов (Москва)
Фритьоф Роди (Бохум)
Блэр Рубл (Вашингтон)
Сергей Синельников-Мурылев (Москва)
Клаус Хельд (Вуппергаль)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)

Редакция благодарит
за помощь в подготовке номера
Полину Аракчееву
и *Анастасию Выскубину*

Издается с 1991 года, выходит 6 раз в год
Учредитель — Фонд «Институт
экономической политики им. Е. Т. Гайдара»

ТОМ 26

#3

2016

Е-mail редакции: logosjournal@gmx.com

Сайт: www.logosjournal.ru

Facebook: www.facebook.com/logosjournal

Twitter: twitter.com/logos_journal

Выпускающий редактор *Елена Попова*
Дизайн, верстка *Сергей Зиновьев*
Обложка *Владимир Вертинский*
Редактор *Ксения Заманская*
Корректор *Любовь Агадулина*
Руководитель проектов *Кирилл Мартынов*
Редактор сайта *Егор Соколов*
Редактор английских текстов
Ольга Зевелева

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-46739 от 23.09.2011
Подписной индекс в Объединенном
каталоге «Пресса России» — 44761

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора. Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК по специальностям 09.00.00 (философские науки) 24.00.00 (культурология) 08.00.00 (экономические науки)

© Издательство Института Гайдара, 2016
<http://www.iep.ru>



Содержание

- 1** МАЙКЛ УРБАН, при участии Андрея Евдокимова
БЛЮЗ ПОКОРЯЕТ РОССИЮ
- 2** АРТЕМ РОНДАРЕВ. От переводчика
- 6** Предисловие
- 17** Глава 1. Почему блюз?
- 57** Глава 2. Первое знакомство
- 76** Глава 3. Московский блюз: музыканты и их музыка
- 111** Глава 4. Московский блюз: сцены и саунд
- 133** Глава 5. Санкт-Петербург и провинция
- 164** Глава 6. Сообщество и идентичность
- 194** Глава 7. Политика
- 216** Выражения признательности

- 218** Андрей Евдокимов. Чикаго — Москва,
или Новейшая история русского блюза
- 234** «Блюз — это хорошая идеология»
Интервью с Михаилом Мишурисом

LOGOS

PHILOSOPHICAL AND LITERARY JOURNAL

Volume 26 · #3 · 2016

Published since 1991, frequency—six issues per year

Establisher—Gaidar Institute for Economic Policy

EDITOR-IN-CHIEF *Valery Anashvili*

EDITORIAL BOARD: *Alexander Bikbov, Vyacheslav Danilov, Dmitriy Kralechkin, Vitaly Kurennoy* (science editor), *Inna Kushnaryova, Michail Maiatsky, Yakov Okhonko* (executive secretary), *Alexander Pavlov, Artem Smirnov, Rouslan Khestanov, Igor Chubarov*

EDITORIAL COUNCIL: *Petar Bojanić* (Belgrade), *Georgi Derluguian* (New York, Abu-Dhabi), *Boris Groys* (New York), *Gasan Guseynov* (Basel), *Klaus Held* (Wuppertal), *Leonid Ionin* (Moscow), *Boris Kapustin* (New Haven), *Vladimir Mau* (Council Chair, Moscow), *Christian Möckel* (Berlin), *Victor Molchanov* (Moscow), *Frithjof Rodi* (Bochum), *Blair Ruble* (Washington, D.C.), *Sergey Sinelev-Murylev* (Moscow), *Maxim Viktorov* (Moscow), *Mikhail Yampolsky* (New York), *Slavoj Žižek* (Lublyana), *Sergey Zuev* (Moscow)

Executive editor *Elena Popova*; Design & layout *Sergey Zinoviev*; Cover *Vladimir Vertinskiy*; Editor *Kseniya Zamanskaya*; Proofreader *Lyubov Agadulina*; Project manager *Kirill Martynov*; Website editor *Egor Sokolov*; English language editor *Olga Zeveleva*

E-mail: logosjournal@gmx.com

Website: <http://www.logosjournal.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/logosjournal>

Twitter: https://twitter.com/logos_journal

Certificate of registration ПИ № ФС77-46739 of 23.09.2011

Subscription number in the unified catalogue “Pressa Rossii”— 44761

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2016 (<http://www.iep.ru>)

Print run 1000 copies

Contents

1	MICHAEL URBAN with the assistance of ANDREI EVDOKIMOV RUSSIA GETS THE BLUES
2	ARTEM RONDAREV. Translator's Note
6	Preface
17	1. Why Blues?
57	2. First Encounters
76	3. Moscow Blues: Musicians and Their Music
111	4. Moscow Blues: Sites and Sounds
133	5. St. Petersburg and the Provinces
164	6. Identity and Community
194	7. Politics
216	Acknowledgments
218	ANDREI EVDOKIMOV. Chicago — Moscow, or the Modern History of Russian Blues
234	"Blues is a Good Ideology." Interview with MIKHAIL MISHOURIS

ОБЪЕДИНЕННЫЙ
КАТАЛОГ
«ПРЕССА РОССИИ»
ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
44761

Чикаго — Москва, или Новейшая история русского блюза

АНДРЕЙ ЕВДОКИМОВ

БЛЮЗ дуалистичен. Порой он сам себе антагонист. Так что еще один парадокс — мелкий и локальный — не должен удивлять: блюзовые гастролы и организация концертной деятельности блюзменов имеют в России давнюю, но при этом небогатую событиями историю.

Первая джазовая и блюзовая пластинки вышли 26 февраля 1917 года (*Original Dixieland «Jass» Band* записал *Dixie Jass Band One Step* и *Livery Stable Blues*), за день до того, как 27 февраля 1917 года

... всеобщая забастовка переросла в вооруженное восстание; войска, перешедшие на сторону восставших, заняли важнейшие пункты города (СПб.), правительственные здания.

И вот через неполных десять лет, в феврале 1926 года, на перрон Варшавского вокзала в Санкт-Петербурге высадился десант из 35 чернокожих музыкантов и танцоров, участников ревью *Chocolate Kiddies*. До того они вполне благополучно гастролировали по Европе. Сведения об СССР они черпали из ежедневных газетных карикатур, так что их совсем не прельщала перспектива отправиться из веселящегося послевоенного Старого Света в совершенно неизвестную и голодную Страну Советов, а потому вопрос оплаты встал ребром и был моментально разрешен: гонорары подняли вдвое для танцоров, втрое для музыкантов, а руководитель оркестра и всего предприятия Сэм Вудинг (*Sam Wooding*) о своем вознаграждении сообщает только, что оно было «гораздо больше» (*far more*), чем его европейские 1200 долларов в месяц. Гонорары более чем серьезные — неслыханные для эстрадных артистов для того времени. Их взяло на себя общество «РосФил» (преемник основанного еще в 1805-м и закрытого в 1917 году Российского филармонического общества Санкт-Петербурга).

Барабанщик ехать отказался наотрез, пришлось в последний момент искать ему замену. Артисты прибыли из Америки в Европу всерьез и надолго, поэтому многие взяли с собой семьи. Этот не-

гритянский табор со всеми родными и близкими высадился из поезда в Париже, а потом переехал в Берлин. И только ведомая отвагой и корыстью труппа *Chocolate Kiddies* отправилась в страну рабочих и крестьян. Газетные рецензии на их выступления были уничижительными. Заявление великого пролетарского писателя «джаз — это музыка толстых» не оставило рабкорам иного выхода. А вот сами концерты шли с аншлагами и овациями. На афишах значилось: «Гастроли первой в мире негро-оперетты „Шоколадные ребята“». В первом отделении были «экзотические танцы и чечетка». Дзига Вертов отснял именно эту часть для своей «Шестой части мира», дабы осудить с ее помощью капиталистические нравы, и снабдил ее титрами «Из негров себе на потеху „шоколадных ребят“». Зато во втором отделении состоялся джазовый концерт. Звездой его была красавица-певица Аделаида Холл (*Adelaide Hall*), для которой в том году сам Дюк Эллингтон написал песни *Creole Love Call* и *The Blues I Love to Sing*. Вероятно, ноты и граммофонные пластинки с блюзами попадали в нэповский СССР, но очное знакомство с этой музыкой состоялось именно благодаря приезду «негро-оперетты».

Кстати, Сэм Вудинг в своих путевых заметках под названием «Восемь лет за границей с джаз-оркестром» отметил: «К полному нашему изумлению, именно прием в России был лучшим по сравнению с любыми европейскими»¹. Приятное изумление продолжалось целых три месяца. Выступления шли в Ленинградском мюзик-холле и московском Госцирке № 2. И если в Европе артистов радовало хотя бы отсутствие сегрегации, то в СССР их встречали хлебосольно!

Чуть раньше «Шоколадных ребят» приехал и гораздо позже уехал джаз-ансамбль *Benny Peyton's Jazz Kings*. Выступления их проходили с меньшей помпой, по большей части в кинотеатрах. В Москве, Харькове, Одессе и Киеве они играли устаревавший уже новоорлеанский регтайм. Но летом 1926 года к ним присоединился гений джазового кларнета (а иногда и сопрано-саксофона) Сидни Беше (*Sidney Bechet*), который обожал и умел правильно играть блюз. (Его дебютная пластинка 1923 года состояла из двух блюзов. Первый — скорее, регтайм, блюз это только по названию: *Wild Cat Blues*. Зато второй, *Kansas City Man Blues*, — это он, натуральный блюз! А ставший знаменитым в его исполнении *Blues in My Heart* он подавал печальным, как похоронный марш.)

1. *Wooding S. Eight Years Abroad With a Jazz Band // Etude Music Magazine. 1939. № 4. P. 233.*

В общем, спасибо развлекательному джазу: именно с ним почти контрабандой в Россию впервые проник настоящий, именуемый ныне за строгость формы классическим блюз. В нынешнем году можно было бы отметить 90-летие начала блюзового импорта в Россию, да только вот продолжения не последовало: НЭП прикрыли, а редко приглашаемых зарубежных артистов проверяли в первую очередь на идеологическую совместимость, а уж музыка — потом.

Абсолютно идеологически нужным оказался Поль Робсон. Для афроамериканской культуры это человек-глыба: артист, певец, писатель, публицист и поэт. И о расовой сегрегации он знал не по рассказам. Впервые в СССР он приехал в 1934 году и сказал: «Только в Советском Союзе я почувствовал себя полноценным человеком»². Своим глубоким и сочным бас-баритоном он пел *Mississippi Ol' Man River*, и отзывчивый советский человек понимал, что у негров в Америке есть своя «Волга, матушка-река», — и обнимал его как родного. Это была воистину всенародная любовь, за которую Поль Робсон в СССР был удостоен Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами», а в США — внесен в черный список Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Сегодня его восхваления Сталина кажутся нелепыми, однако его неукротимая активность в отстаивании гражданских прав «цветных» в США вызывает восхищение, особенно если учесть, что ради нее он пожертвовал успешной кинокарьерой. А его представление в ООН акта *We Charge Genocide* (1951), утверждавшего, что нежелание правительства США остановить практику судов Линча является скрытым геноцидом, было проявлением редкого мужества. Тем не менее приходится признать, что академическая вокальная школа Робсона была от блюза столь же далека, сколь далеки были «русские народные песни» в исполнении хора Александра от действительно русских и народных.

Чтобы вновь привезти в СССР натуральный американский блюз, потребовались желание и усилия человека совсем другого склада: добродушного, дружелюбного, избегающего конфликтов, целеустремленного и абсолютно последовательного пропагандиста блюза, который к цели шел мягко и ненавязчиво, ни с кем не ссорясь. Это, конечно, Би Би Кинг (*B. B. King*). С тех пор как его фамилию стали понимать буквально и именовать его королем блюза, он ощутил изрядную ответственность: не раз заявлял, что его мечта — принести блюз во все страны земного шара, включая и те, где

2. Труфанов И. Поль Робсон // Хочу все знать. Л.: Детская литература, 1973.

про эту музыку никогда не слышали. И он осуществил свою мечту, хотя и не полностью: Китай не поддался королевским чарам (и первым блюзбэндом, гастролировавшим в Китае, оказался московский *CrossroadZ*, давший 23 концерта в 1999 году).

О важности визита в Россию Би Би Кинг писал в автобиографии:

Россия была прорывом. Мне стало ясно, что какой бы чужой, странной и далекой ни была страна, народ там все равно почувствует силу блюза. Я многие годы говорил, что блюз — это универсальная музыка. Я говорил то, во что верил, но это были только слова, не проверенные на деле. <...> Со временем Сид³ устроил мне концерты повсюду: от Италии до Израйля и Новой Зеландии. Мне выпала честь нести блюз по всему миру. Цвет кожи людей не имел значения, политика их правительств не имела значения. Имела значение наша музыка, рожденная в глубине американского Юга, возвращенная в больших городах. Казалось, все во всем мире любили блюз⁴.

Это один из немногих патетических пассажей в книге. Автобиография Би Би Кинга написана очень скромно и вполне приземленно. О других своих достижениях он говорит почти вскользь. И только когда он пишет о своей любви к матери, о своей страсти к музыке, у него вырываются высокие слова. Правда, он сразу оговаривается в свойственной ему манере: были музыканты, более достойные этой миссии, а ему просто повезло, что во второй половине 1970-х годов обстоятельства сложились благоприятно для мировых гастролей с блюзом.

Сейденберг пригласил — на самом деле, скорее, даже уломал — абсолютно не интересовавшихся каким-то там блюзом представителей «отдела культуры Советского Союза» (так в книге) посетить концерт Би Би Кинга в Сьерра Неваде. Би Би Кинг пишет:

Они хотели меня проверить, хотели убедиться, что мои песни приемлемы. Это было прослушивание. Ну, послушав три-четыре блюза, я так понимаю, они решили, что все блюзы одинаковые, потому что они встали и ушли⁵.

Приехать с концертами в СССР разрешили. По той же логике, по которой искусствоведов в штатском отправляли сопровождать

3. Сид Сейденберг (*Sid Seidenberg*), менеджер Би Би Кинга.

4. *B. B. King, Ritz D. Blues All Around Me: The Autobiography*. L.: Hodder & Stoughton, 1977. P. 263.

5. *Ibid.* P. 261.

за рубежом советских «мастеров культуры», Госдепартамент США выделил Би Би Кингу сопровождающего от «правительства США». Этот человек садился рядом с Кингом в самолетах у иллюминатора:

... [он щелкал] сверхмаленькой фотокамерой. Пролетаем аэропорт: щелк-шелк-щелк. Пролетаем военную базу: щелк-шелк-щелк. Если он не шпион, то я не блюзмен! Я ему говорил: «Чувак, убери фотоаппарат. Ведь подумают, что мы с тобой работаем в паре». Но он продолжал «щелк-шелк-щелк», а я мог только молиться, чтобы нас не обвинили в шпионаже⁶.

Но путешествовал Кинг не только «Аэрофлотом» — много довелось ему ездить в автобусах по сельским, часто грунтовыми дорогам:

Машину трясло, а я глядел в окно, и то, что я видел, напоминало мне картины моего детства в деревне: широкие поля, работники на фермах, трактора, зреющий урожай, сбор урожая — этот неизменный ритм жизни на плодородной почве. Жизнь от земли-кормилицы — это общее для всех, будь то российская деревня или ферма в Миссисипи. И, проезжая через русские поля, я чувствовал удивительную связь с людьми, которых я совсем не знал⁷.

В Московском театре эстрады связь с людьми была похуже, чем на дороге в глубинке. По обыкновению, гастроли зарубежных артистов проходили без афиш, «дабы не вызывать нездорового ажиотажа». У начальства были свои способы оповещения, для народа попроще работало сарафанное радио. Но зал был битком набит, при этом молчал и только вежливо хлопал. В том же 1979 году в СССР впервые выступал Элтон Джон. Он был в полном недоумении от реакции советской публики. Вежливые аплодисменты строго после песни — и все. Элтон то и дело вглядывался пристально в зал, пытаясь понять, кто эти люди, которые ему и не рады, и не гонят, и сидят смиренно. Би Би Кинг решил для себя, что он раскачает эту публику.

Открыл свой концерт с *Everyday I Have the Blues*, вложив в нее весь огонь, что у меня был. Я хотел поднять их с мест [неслышанная по меркам советской культуры вещь, если только не звучит гимн. — А. Е.], я хотел, чтобы они улыбались и кричали, чтобы я увидел, что они поняли мой послыл. Никаких признаков. Мы заиграли *Rock me* так, что другие выпрыгнули бы из боти-

6. Ibid. P. 262.

7. Ibidem.

нок. Ничего. Ни *Sweet Sixteen*, ни *How Blue Can You Get* — ничего их не брало. Я делал все, что в моих силах, только что не изображал утиную походку. Спустя полдюжины номеров нервы и отчаяние натолкнули меня на глупую вроде бы идею. Я предложил женщине в первом ряду взять мой медиатор. Поначалу она очень стеснялась, но я был настойчив. Она подошла к сцене и приняла мой подарок. Рассмотрела его и — о, чудо из чудес! — улыбнулась. Сначала мне, потом повернулась к залу и улыбнулась всем. У меня было еще сколько-то запасных медиаторов, и я раздарил их тоже. Вот теперь люди бросились к сцене; я наконец-то вытащил их из кресел и вовлек в свое шоу. Я понял это как знак свыше. С тех пор я в конце каждого своего концерта раздаю медиаторы — это мой «товарный знак»⁸.

Так что знаменитая традиция Кинга разбрасывать, словно сеятель, медиаторы в толпу родилась в Москве. Но популярностью она пользовалась повсюду: от небольших клубов в США до архипrestижного гигантского *Auditorium Stravinski* джаз-фестиваля в Монтрё. В 1995 году на пресс-конференции в Монтрё ему задали вопрос: «А не рискованно ли ездить в Россию? Сейчас или тогда, в СССР?» Би Би Кинг ответил:

Я очень хотел поехать в Советский Союз, потому что я много слышал о великих российских музыкантах. Когда я попал туда, я убедился, что это правда. Первый раз я приехал в Россию в 1979 году. Я предполагал встретить здесь великолепных классических музыкантов. Но я никак не ожидал увидеть множество блестящих джазовых музыкантов. Я не думал встретить там много музыкантов, играющих блюз так же хорошо, как я... А некоторых и лучше... Мне так понравилось, что я захотел вернуться. У нас появилась возможность вернуться в 1994-м, в прошлом году. Было ли это отважным поступком? Когда я приехал, оказалось, что нет. Люди были очень гостеприимны, все были очень добры ко мне. Я так прекрасно провел время, что я бы хотел съездить туда еще⁹.

Майкл Урбан замечает, что для многих музыкантов тот первый приезд был «крещением в блюз». Это верно. Но концерты Кинга оставили такое море эмоций, что одной этой, хоть и весьма многозначительной фразой их не отразить. Кинг выступал не только в Москве. Среди других советских республик, которые он посетил, была и Грузия. Так вот, «грузинская блюзовая мафия», захватив-

8. Ibid. P. 263.

9. Перевод выступления Би Би Кинга на пресс-конференции в Монтрё в 1995 году см.: URL: http://www.blues.ru/bluesmen/BB_King/bbinterv.htm.

шая Москву: Леван Ломидзе, Гия Дзагидзе, Юрий Каверкин — все были поражены до глубины души и концертами Би Би Кинга, и настоящей грузинской кепкой, в которой он разгуливал по Тбилиси.

Кинг, сломав многолетний лед и проложивший путь американскому блюзу в Россию, сам еще неоднократно приезжал в Россию. В феврале 1996 года он выступал в спорткомплексе «Динамо» — в зале негде было яблоку упасть. Зато уже в нынешнем веке на его выступление в МДМ собралось едва ли ползала, но концерт был снят для телеканала «Культура». А потом был концерт в Кремле, снова при полном зале и снова при «намертво приклеенном» к креслам партере, который в новую эпоху именовали *VIP Zone*. Кинг с удивлением взирал на людей в черном, строго следивших, чтобы никто не прорвался к сцене. Теперь-то реакция публики вне охраняемой зоны была горячеей, обстоятельства изменились, а вот поведение элиты — нет.

Размышляя о том, почему концерты короля блюза в Москве вызвали то ажиотаж, то ленивое пренебрежение, можно углубляться в рассуждения о маркетинге и переменчивости вкусов публики, но дело не в этом. Того небольшого процента москвичей, всерьез интересующихся блюзом, в абсолютном исчислении более чем достаточно, чтобы несколько раз заполнить любой зал. Беда в том, что большая часть этих блюзманов на концерты не ходит. Они выросли на блюзе в записях. Фраза «блюз — это музыка непосредственного общения» для них пустой звук. Настоящий звук для них — это только пластинки и компакт-диски. Что, конечно, печально. Можно собирать марки «с живописью», можно спичечные этикетки «с городами», но это просто тематические филателия и филумения. Они не делают коллекционера искусствоведа или путешественником — все нужно видеть своими глазами. И в блюзе тот же принцип непосредственного соприкосновения с искусством более чем важен, иначе это просто тематическая «филофония».

Через год после «ледокола» Кинга в ГЦКЗ «Россия» выступал замечательный техасец Кларенс Гейтмаус Браун — и снова без афиш. Уже в перестроечные времена приезжал по «программе культурного обмена» замечательнейший дуэт *Cephas & Wiggins*, исполнявший музыку в редком и трудном пьемонтском стиле, — и снова келейно.

А в 1995 году в МДМ играл один из главных британских гитарных героев 1960-х годов, «самый быстрый» гитарист, как его тогда именовали, сверкнувший на фестивале в Вудстоке, — Элвин Ли. Казалось бы, и старые поклонники рока должны были встрепенуться, и молодежь, подогретая юбилейными торжествами по поводу 25-летия легендарного Вудстока, могла бы подтянуться. «Мо-

сковская правда» анонсировала: «У истинных поклонников рока появился повод рухнуть без чувств». Вероятно, они так и сделали, да так и не встали, поскольку зал оказался почти пуст. Добровольные и штатные помощники организаторов только что не за рукав хватали выходящих из метро «Фрунзенская», пытаясь затащить на концерт живой легенды...

Но это еще не было антирекордом. В 2011 году в большой и действительно очень комфортный зал бывшего кинотеатра «Мир» на Цветном бульваре, с превосходным сценическим светом и великолепным концертным звуком, было продано около дюжины билетов. Плюс два халявщика-журналиста (включая автора этих строк) — оцените интерес СМИ. Кто выступал? Да всего-то Коко Монтойя (*Coco Montoya*) — ученик Альберта Коллинза, участник *Bluesbreakers* Джона Мэйолла, дебютировавший в качестве солиста за десять лет до злополучного визита в Москву (причем дебют его был отмечен премией *Best New Blues Artist* от *Blues Foundation*, а это главная цеховая премия — для знатоков она весомей *Grammy*). И надо отдать должное музыканту: не пересчитывая головы в зале, он отыграл концерт в полную силу.

Ну и последний пример: в 2013 году в престижном гигантском «Крокус Сити Холле» выступал профессор блюзовых наук Тадж Махал (*Taj Mahal*) и татуированная исполнительница *torch songs* Берт Харт (*Berth Hart*), то есть программа была увлекательной и контрастной. Полного провала не случилось — зал заполнился чуть более чем на треть (а зал там на 7000 мест). Но концертное агентство больше о блюзе слышать не хочет и продолжает «катать» в Москву беспроектные варианты наподобие шоу «Мы все любим АББУ».

Чуть лучше обстояли дела с серией концертов «Герои блюза» в Московском доме музыки (в 2006–2012 годах). Программу курировал и вел концерты авторитетный знаток блюза Алексей Калачев, ведущий радиопрограммы «Доктор Блюз» и сайта *BluesNews.ru*. Теоретически этот фактор должен был гарантировать интерес поклонников блюза. Вместо этого они ворчали, что зал неправильный, звук так себе, да еще и артисты какие-то не те. Если в первых двух упреках была большая доля правды, то по третьему пункту претензии были странными: на сцене выступали *Rod Piazza & The Mighty Flyers*, *Duke Robillard & Sugar Ray Norcia*, *Lucky Peterson*, *Chris Duarte*, *Walter Trout*, *Sony Landreth*, *Roomfull of Blues*, *Dave Hole*, *Kenny Wayne Shepherd*... Разве это не лучшие на сегодня? Тем не менее все концерты были убыточными. Только *Joe Bonamassa* делал стабильные сборы, потому и приезжал четыре раза (но это отдельная история).

Любопытно, что в серии «Герои блюза» стабильным успехом пользовалась программа пламенного гитариста, вокалиста и харпера, неумолимого шоумена и просто обаятельнейшего артиста Левана Ломидзе под названием «*The Beatles* — глазами звезд московского блюза», в которую он приглашал наиболее знаменитых московских блюзовых и «квазиблюзовых» музыкантов: Константина Никольского, Андрея Макаревича и других.

Тем не менее при хорошей рекламе все получалось вполне прилично: так, 13 октября 2014 года в «ГлавКлубе» при полном зале состоялся единственный концерт «Отца британского блюза» Джона Мэйолла (*John Mayall*).

Десять раз — с 1999 по 2008 год — в Москву приезжал *Efes Blues Festival*. Организованную в 1990 году турецкой пивной компанией концертную программу, которую «прокатывали» по Турции и по городам Европы, назвать фестивалем трудно. Но можно. В мини-фестивале было всего три участника, однако представляли они блюз в разных аспектах — традиционном, региональном и современном. И вот сюрприз: именно в России фестиваль собирал самые большие залы, постепенно расширив географию до Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Уфы, Ростова-на-Дону. В этих городах концерты неизменно проходили во дворцах спорта, на крупнейших сценах, в 2006 году в Новосибирске — в клубе «Отдых». В Москве фестиваль кочевал от фойе МДМ через ряд промежуточных этапов, включая старую «Горбушку», и последние два состоялись в громадном зале клуба «Б1» (позднее сменил название на «А2», а теперь это уже упоминавшийся «ГлавКлуб»). Все было хорошо, но затем вышел запрет на рекламу пива, и мероприятие перестало проводиться. Среди выступавших на фестивале артистов были *Louisiana Red*, *C. J. Chenier*, *Lil' Ed & The Blues Imperials*, *Magic Slim and The Teardrops*, *Watermelon Slim*, *Little Charlie & The Nightcats*, *W. C. Clark*, *Roomful of Blues*, *Eddy «The Chief» Clearwater*, *The Holmes Brothers*, *Long John Hunter*, *Bobby Rush*, *Chris Thomas King* (на тот момент — звезда фильма братьев Коэнов «Где же ты, брат?»), *Otis Taylor* — и это только самые известные; при этом «среднячки» в программе были крепкими и, безусловно, заслуживали внимания.

После концерта участники фестиваля отправлялись «джемовать» в клубы: *Le Club*, «Китайский летчик Джао Да», *B. B. King* — и это было самое интересное. Раскрепощенная клубная атмосфера, музыка и разговоры, игра в удовольствие... Майкл Урбан выбрал для обложки своей книги именно фотографию джема 2002 года в *B. B. King*: здесь Си-Джей Шеньер, сын и наследник короля музыки ки зайдеко Клифтона Шеньера (*Clifton Chenier*), указывает на пою-

щего Михаила Мишуриса, который ему понравился не на шутку. Слева с акустической гитарой сидит живая легенда Луизиана Ред. Он мрачен, поскольку рядом с ним, за кадром, супруга одергивает его: *Enough drinkin'*. Покидая джем, Ред сказал: «Это был последний раз, когда я взял с собой на гастроли жену». Похоже, произносил он эту фразу далеко не в первый и, вероятно, не в последний раз. Напротив него, тоже с акустикой, — Лил Эд, наследственный чикагский электрослайдист, племянник первопроходца этого стиля Джей-Би Хьютто (*J. B. Hutto*). Из наших на фотографии еще певица Тамара Зарицкая (*PsychoDelta Blues Band*), Сергей Воронов (*CrossroadZ*) и — на первом плане — затылок Михаила Владимиров (*BMV*), ныне уже дважды лауреата конкурса исполнителей на губной гармонике в Троссингеме (там находится штаб-квартира производителя главной блюзовой губной гармоники *Hohner* и, соответственно, проходит самый престижный в мире конкурс для играющих на гармониках музыкантов). Как видите, все сидят вперемышку, прямые блюзовые наследники и желающие приобщиться к их славе российские музыканты, начинающие и уже бывалые и успешные. На вопрос, зачем было брать на обложку эту далеко не лучшую фотографию, Урбан ответил, что жест Си-Джея, его вытянутые рука и палец, напоминает ему известный фрагмент росписи Микеланджело купола Сикстинской капеллы, а именно «Сотворение Адама».

Под эгидой пива «Очаково» стараниями группы энтузиастов 6 сентября 2003 года на стадионе «Динамо» состоялся международный блюзовый фестиваль с участием Джимми Ди Лейна (*Jimmy D. Lane*), натурального наследственного чикагского блюзмена, гостей из Швеции и Германии, московской блюзовой сборной команды под предводительством Левана Ломидзе и с участниками российской блюзовой сцены из самых разных мест: *Ragtime* (Нальчик), *Blues Doctors* (Екатеринбург), Алексеем Барышевым и *Blackmailers* (Владимир), *J. A. M.* (Нижний Новгород) и *Big Blues Revival* (Санкт-Петербург). Главным открытием фестиваля было приехавшее из Минска импровизированное трио *Big Val, Svet & Al*, сыгравшее аутентичный блюз без каких бы то ни было видимых усилий. Фестиваль проходил не только на стадионной сцене, но и в нескольких московских клубах, включая престижный джаз-клуб *Forte* и располагающееся в двух шагах от Кремля «Ритм-н-блюз кафе». Джимми Ди Лейн всерьез простыл при пересадках в аэропортах, но желал выступить в полную силу. Положенное ему время уже закончилось, но он не уходил с клубной сцены, пока не добился горячей реакции зала...

С финансовой точки зрения, однако, фестиваль с превосходной музыкальной программой провалился с треском. Никто из организаторов (к которым относится и автор этих строк) не посмотрел погодные сводки, не вспомнил, что на начало сентября в Москве традиционно приходится похолодание. Никто не сверился с календарем и не знал, что на 6 сентября в том году пришелся и День города, а с ним — запрет на торговлю пивом. Так что никакого фирменного «Очаково» на фестивале в его честь. Задним числом арена стадиона «Динамо» из бесплатной (а это был единственный козырь данной площадки) стала платной. Энтузиасты на улицах и в учебных учреждениях города раздавали листовки с призывом «Приходи поддержать блюз», но тщетно. Катастрофа. История не имела продолжения.

Далее стоит отметить во всех отношениях успешный и со временем вышедший на международный уровень блюз-фестиваль под эгидой клуба *B. B. King*. Он ежегодно проходил он в парке «Лефортово» в 2004–2008 годах. Инициатором и практически единоличным организатором фестиваля был Алексей Дагаев, в то время работавший менеджером клуба. Собственно, 10-летие клуба и стало поводом к проведению первого однодневного *open-air*, который длился с двух часов пополудни до темной ночи. Мог бы длиться и до утра — музыканты были полны энтузиазма, публика не расходилась, но милиция отключила электричество. Хедлайнером считался Константин Никольский (который в хорошем настроении играет блюз с толком, с чувством, с правильной фразировкой). Собрались все звезды московской блюзовой сцены, из «не москвичей» участвовали только екатеринбуржцы *Blues Doctors*. Для пущей экзотики в перерывах между сценическими выступлениями по аллеям маршировала московская версия бразильского оркестра ударных — группа «Марракату». Было совершенно неожиданное и до неловкости непривычное чувство, что наконец-то все пошло как надо, а дальше будет только лучше. Писали, что фестиваль в парке «Лефортово» посетили полторы тысячи человек, и это был рекорд в истории отечественного блюза.

Дальше — больше. В 2005 году спонсором фестиваля стала торговая марка «Путинка». Спонсор не тратился на билборды в городе, но настоял на участии «Неприкасаемых» и «Ва-банка». В «Неприкасаемых» играл Сергей Воронов, а Гарик Сукачев еще пребывал в образе Тома Уэйтса с московской рабочей окраины, так что блюзовую ауру всего события они не особо нарушили.

В следующем году фестиваль назывался в честь другого алкогольного спонсора — *Be Famous Blues Festival*. В июле вдруг в Москву

пришли октябрьские холода, и публика щеголяла в пледах от клуба. Ни холод, ни спонсор (производитель алкоголя) не помешали выступлению поразившей всех детской студии «Родники» — этим детям блюз был как родной. А из заморских гостей блеснули техасец Крис Дюарт (*Chris Duarte*), которого в Москве любили и чтили как последнего гитарного героя, и американо-норвежский *Rock Awhile Band* во главе с певцом-гитаристом Кидом Андерсеном (*Kid Anderson*).

В 2007 году спонсором мероприятия выступил «Росгосстрах». Были все корифеи московского блюза. Из Нальчика приехал Арсен Шوماхов, сыгравший на пару с екатеринбуржцем Владимиром Демьяновым под аккомпанемент московской ритм-секции. Из Санкт-Петербурга приехал *The Chill Out Blues Band*, в котором не было ничего «прохладного», — наоборот, горячая игра и отличное шоу для публики. Был *Kiev Blues Union*, тяготеющий к традиционному блюзу. Были *SOVO* из Израиля, *Green Spirit* из Таллина. Блестала Ана Попович (*Ana Popović*), красавица-певица и гитаристка, рожденная в Белграде, возвращенная отцом на блюзовых пластинках, давно уже жительница Мемфиса и звезда блюз-фестивалей Старого и Нового Света. Без курьеза не обошлось. Собирались позвать знаменитого джаз-блюзового гитариста Роббена Форда, а приехал Марк с той же фамилией (*Marc Ford*). Бывший участник блюз-роковой команды *The Black Crowes* играл в парке «Лефортово» суровый некоммерческий колледж-рок.

В 2008 году фестиваль достиг кульминации. Даже у туалетных кабинок не было очередей — кто в курсе фестивальных дел, тот уже понимает, что это верный симптом административной состоятельности. Культурная программа была насыщенной: *Kenny Neal*, *Lil' Ed & the Blues Imperials*, *Eric Sardinas*. Как и участница предыдущего фестиваля *Ana Popović*, все они являются хедлайнерами лучших блюз-фестивалей на родине жанра. И вновь был постфестивальный джем, на котором играли вместе наши и заморские блюзмены. Именно равное их участие в фестивальной программе и возможность прямого музыкального обмена на джемах были главным идеологическим достижением этих во всех смыслах «библикинговских» фестивалей: ведь и Кинг любил «джемовать». В Монтрё, где он выступал регулярно, в конце своего концерта Кинг приглашал на сцену вообще всех желающих: никакого отбора, есть желание — выходи, умешь — покажи, не умешь — учись. На «эфесовских» фестивалях в приватном разговоре участники *Roomful of Blues* сказали, что они ненавидят проводить джемы, но «Что делать? Мы же сами именно так учились». В 2008 году тройца американских гита-

ристов готова была играть хоть до рассвета. К концу джема в зале осталось три-четыре слушателя, но клуб не опустел — музыканты не расходились. Однако затем фестиваль сошел с орбиты, так как Дагаев ушел из клуба *B. B. King*. Что лишь подчеркивает исключительную роль личности в истории международных блюз-фестивалей российского образца.

На личности блюзового энтузиаста Сергея «Стива» Некрасова держится ежегодный фолк-блюзовый фестиваль «Дельта Невы» в Санкт-Петербурге (о старте которого упоминается в книге Майкла Урбана). По личной инициативе Степана Боброва, застрельщика «Очаковского фестиваля», в Москве впервые выступило фолк-блюзовое трио *Big Val, Svet & Al*, а потом усилиями Владимира Иванова, еще одного москвича, несколько лет приезжал ансамбль *Svet & Al Boogie Band*. Благодаря личной дружбе нескольких москвичей с белградским блюзовым клубом *Vox* и фестивалем *Voxstock* к нам неоднократно наведывались отличнейшие сербские музыканты *Pera Joe, Homesick Mac, Vlado Stanocevic*, группы *Point Blanc* и *Raw Hide*.

По делам международного бизнеса сначала в Новосибирске, позже в Москве и Санкт-Петербурге работал аргентинец Омар Итковицы, на досуге отлично играющий блюз в манере Альберта Кинга, лично знакомый и не раз джемовавший с «дедами» чикагского и луизианского блюза. Его усилиями были организованы здесь концерты музыкантов, ради которых настоящий и преданный любитель блюза готов хоть вплавь преодолеть Атлантику. Это не самые известные широкой публике имена (хотя в списке три обладателя *Grammy*), однако они — самая соль американских блюзовых клубов, и встреча с ними в Москве была бесценным опытом: *Phil Guy, James Wheeler, Bob Stroger, John Primer, Mud Morganfield* (сын и музыкальный наследник Мадди Уотерса), *Carlos Del Junco, Lorenzo Thompson, Lazy Lester, Tail Dragger, Jimmy Burns, Lourie Bell, Eddie C. Campbell*, а также его друг и соотечественник, замечательный профессиональный гитарист *Jose Luis Pardo*.

Московская группа *Jumpin' Cats* во главе с гитаристом Владимиром Русиновым, поездив по зарубежным блюз-фестивалам и пользуясь безграничными возможностями интернета, пригласила (опять-таки именно от своего имени) в Москву мастеровитых гитаристов *J. W. Jones* и *Kirk Fletcher*. Два раза они привозили в Москву звезду современного блюза и соула, харпера-виртуоза и вокалиста Джона Неметта (*John Nemmeth*), который в те времена был уже дважды лауреатом *Blues Music Award*. Рекомендации музыкантов, уже побывавших в гостях у *Jumpin' Cats*, помогли затащить в Россию

преданного ученика Мадди Уотерса, обладателя бесчисленного набора блюз-регалий, участника Зала славы блюза гитариста Боба Марголина. Сам он не очень рвался приехать. Решившись, оставил инструменты дома, потому что *мало ли что*. Приехав в Россию, объяснял: еще в детстве его приучили, что у русских одна мечта — уничтожить Америку. В школе каждый день были занятия: «Летит атомная бомба. Дети, прячьтесь под стол!» Я переспросил. Марголин подтвердил — нет, это не шутка. Зато на концертах он был сказочно щедр к русской публике. Он пел в полный голос, входил в образ и разыгрывал спектакли, вовлекая в них всех музыкантов, которых видел впервые в жизни. Кстати, репетиций не было вообще. *Jumpin' Cats*, ведомые временами весьма педантичным Русиновым, на сей раз просто послушали его пластинки — и все. В отличие от многих гостей радиопрограммы «Весь этот блюз» Марголин записал в студии (вместе с Русиновым и питерским харпером Маратом Дакотой, тоже принимавшим участие в этих концертах) несколько песен, вообще не поинтересовавшись дальнейшей судьбой записей и не выставив никаких условий. После Москвы он с *Jumpin' Cats* слетал на концерты в Киев.

Русинов объясняет, зачем ему это все было надо:

В общем, это такой способ устанавливать связь с мировой блюзовой культурой для себя и для слушателей... Да и просто это реально в кайф, всегда можно чему-то научиться, что-то узнать и не чувствовать, что живешь с этим всем в какой-то изоляции... Блюз становится, что ли, каким-то не выдуманным миром, а настоящим! Особенно когда про него Боб рассказывал — живой классный человек, с которым я не только играл, но и говорил просто про все¹⁰.

Горстка энтузиастов, сложившаяся вокруг сайта *Blues.ru*, программное заявление опубликовала в своей разбитной, типично сетевой манере:

Мы — это тусовка вокруг сайта *Blues.ru*, которая подседа на классные блюзовые концерты... Мы организуем клубные гастроли ради собственного удовольствия и чтобы порадовать друзей. Мы не зарабатываем на гастролях и единственная наша цель — это яркие и волнующие концерты. Если концерт маркирован как организованный Клубом *Blues.ru*, это значит, что мы отвечаем за его качество. Мы не будем привозить группу, если сами не тащимся

10. Из личной беседы с автором.

от ее музыки и есть сомнения в том, что будет отлично. Насколько можно доверять нашему вкусу, решать вам¹¹.

Бывалый промоутер, прочитав это, сразу сделает выводы о прибыльности подобного предприятия: все себе в убыток, однако не разорительно, а за удовольствие надо платить. Музыкантов устраивали жить у себя и по квартирам друзей. Помимо неизбежных визовых проблем и трудностей с билетами, главной задачей было выстроить более-менее действенное клубное расписание. Другие московские клубы, кроме *B. B. King* и *Forte*, не спешили пойти навстречу. Первые концерты прошли в 2001 году, а с открытием в октябре 2003 года клуба «Дом у дороги» проблема разрешилась наилучшим образом.

Инициатором таких гастролей «по-домашнему», а также администратором и шофером стал Федор Романенко, администратор сайта *Blues.ru*, любитель джамп-блюза, блюза западного побережья, а также высокотехнических североевропейских гитаристов:

Моя любовь к блюзу началась с концертов в маленьких клубах, живой блюз на расстоянии полутора метров вставлял сильнее, чем что-либо другое. После этого я начал ездить на европейские фестивали, где обнаружил, что главные вещи в моей системе ценностей происходят даже не на больших сценах, а в подвалах, и делают их люди, у которых пока нет мирового имени. То же самое было когда-то с блюзменами, образ которых сегодня забронзовел, а имена стали легендарными, но свидетелей лучших лет было меньше, чем сейчас.

Я продолжал ездить за этим наркотиком на фестивали, но одновременно очень хотелось показать все это друзьям. Для этого пришлось научиться устраивать клубные гастроли. Это занятие еще более увлекательное, и в процессе я по-настоящему подружился с большим количеством классных музыкантов из разных стран. Единственное, что ограничивает, — нужно тратить свое время и деньги, но в остальном подобное развлечение приносит кучу позитивных эмоций. Дополнительное удовлетворение приносит осознание того, как крутые концерты сильно влияют на лучших наших музыкантов, а проникновение блюзовой культуры за занавес происходит прямо на глазах¹².

За 15 лет без помпы Клуб *Blues.ru* доставил в Москву (и иногда во Владимир, где была серьезная поддержка местного блюзового

11. URL: <http://blues.ru/club>.

12. Из личной беседы с автором.

сообщества) замечательное блюзовое ассорти на все вкусы: *Gary Primich, Kid Andersen Band, Rick Holmstrom, Bob Brozman, Paul Lamb & The King Snakes, Junior Watson, Alex Schultz, Raphael Wressnig*. Плюс сливки норвежского блюза, который в начале нового века дюжинами порождает высокотехничных и отлично эрудированных в жанре молодых музыкантов, да хотя бы гитаристов *Kid Andersen, Vidar Busk* и харпера *Eirik Bergene*.

Столь подробное перечисление имен имеет свои основания: московские поклонники блюза имеют привычку жаловаться, что блюз в Москве не услышишь. Тогда как на самом деле за последние пятнадцать лет стараниями энтузиастов здесь выступило большое число артистов, список которых будет длинным и представительным.

Михаил Мишурис: «Блюз — это хорошая идеология»

Давайте начнем с конца. Майкл Урбан в книге пишет, что все российские блюзмены — нищие. Жуткие вещи описывает, рассказывает про Инессу Катаеву, которая сдавала бутылки. Словом, там у него несколько педалируется тема «страшной России». А как с этим обстоят дела сейчас? И правда ли, что в 1990-е так было?

У меня такое ощущение, что Майклу — он же ученый — нужно было создать определенную картину. А ситуация с блюзом такая, что ее можно повернуть любой стороной: можно найти богатых людей, можно найти бедных людей. Если для исследования интереснее иметь дело с бедными, то, значит, может быть и так. В любом искусстве так — что в изобразительном, что в музыке, как классической, так и джазовой. Есть люди богатые, а есть не менее талантливые, у которых что-то не складывается. Вот Майлз Дэвис — миллионер чуть ли не с 1950-х годов.

Он из богатой семьи.

Да, у него отец был дантист.

Владелец ранчо и дантист.

С блюзом то же самое: у одних получается, у других — нет. Это, как ни странно, больше говорит о деловых качествах, о коммуникативных, об умении дружить с людьми. Я не думаю, конечно, что кто-то специально расчетливо дружит с нужными людьми. Скорее, такой характер, что к ним тянутся. Это то, что называется харизмой, — талант нравиться. Музыкантов — и чудесных музыкантов — много, а Би Би Кинг один, потому что это невероятная харизма. То есть помимо музыкального таланта должен быть еще и талант нравиться людям, входить в их мир своим искусством. Я считаю,

что в любом художественном бизнесе какие-то талантливые люди достигают успеха либо в том случае, если им просто повезло, либо тогда, когда у них есть дополнительный набор качеств, таких как умение ладить со всеми, умение строить отношения, ну и мало-мальская деловая хватка, возможно. Поэтому я бы не стал обобщать. У меня были времена, когда с работой и деньгами было все очень хорошо. Были времена, когда совсем нечего было есть и на транспорт не было средств. Помню, как из «Арбат Блюз Клуба» пешком возвращался, потому что просидишь там ночь, а потом на такси денег нет и идешь пешком.

Майкл преувеличивает?

Не преувеличивает. Просто поворачивает в нужную ему для исследования сторону. Это не упрек.

Стало быть, блюзом можно было заработать?

Заработать можно всегда. Блюз не блюз — неважно. Если есть талант и хороший продукт, то, говоря бизнес-языком, все, конечно, можно продать.

Но у всякой определенной музыки должна быть своя аудитория. Майкл говорит о том, что у блюза в России она всегда была достаточно небольшой.

В Сибири я начал поднимать бескомпромиссно блюзовую группу. Люди тянутся к чему-то настоящему, а блюз — это музыка с историей, корнями. То есть любой человек в Новосибирске или Красноярске либо откуда-то еще играет так, как может, но у него за спиной всегда какой-нибудь Би Би Кинг или Мадди Уотерс маячит. Когда музыка с историей, то авторитеты предшественников и учителей тебя отчасти как бы прикрывают. Когда объявляешь себя адептом именно этой музыки, то весь блюзовый мир за тебя как бы вписывается. Потом ты должен будешь подтвердить свою причастность, но это позже; зато сначала у тебя сразу есть поддержка.

А сейчас блюз слушает такое же небольшое число людей?

Не знаю, я вообще не стал бы говорить в нашем случае о какой-то специальной аудитории. Специальная аудитория —

это действительно весьма незначительная часть населения, на которую можно совершенно не обращать внимания при расчетах. Может, на каком-нибудь мероприятии эта публика в состоянии заполнить целый клуб, но раз на раз не приходится. Все равно рассчитывать надо на обычных людей, а не на любителей музыки вообще или блюза в частности.

Среди обычных людей блюз популярен?

А что в нем такого особенного? Нормальная музыка, которая любым нормальным людям понравится, если они в принципе готовы что-то воспринимать. Когда люди начинают морщиться и говорить, что здесь что-то не то, то тут музыканту не аудиторию нужно искать, а стоит подумать, все ли он правильно делает.

И что, сейчас больше людей слушает блюз? Может быть, в силу того, что информации стало больше?

Да нет, все по-разному. Обстановка меняется буквально в течение нескольких месяцев. Возникнет пара новых клубов — и вдруг появляется аудитория. Закроется пара клубов — и все, кольцо сужается, резервация все уже и уже. В принципе, у нас много очень хороших музыкантов. Им не хватает возможности выбраться на простор, за Москву куда-то. Они вполне достойны того, чтобы показывать свое искусство и в филармониях, и в клубах, и в других городах, и за границей тоже. Вот этих возможностей не хватает. Связи не налажены.

Проблема по-прежнему преимущественно с площадками?

Не с площадками — с менеджментом. Как была проблема, так и остается. Никто не может устроить нормальную работу даже хорошим музыкантам.

Но это не блюзовая проблема, это наша общая проблема.

Да, это проблема управления, как и все у нас, по-моему. А что касается вопросов искусства без учета бизнеса, то у каждого свой способ. Кому-то может не нравиться Леван Ломидзе и то, что он делает, но он собирает залы, доказывает свою состоятельность. То, что он это называет блюзом, это его такие особенности маркетинга.

Судя по вашим словам, внутри сообщества по-прежнему есть стилистические разногласия?

Этого всегда много было. Я, например, когда у меня дела идут получше, совершенно не думаю о конфликтах с кем-либо — я добрый, хороший, со всеми нормально общаюсь. Когда же что-то не так, то я начинаю влипать в разные истории, скандалить со всеми. И сразу обостряется вопрос стилистических различий. Как только что-то не так, как только люди не имеют выхода, не имеют своей аудитории, как только они не могут нормально работать, то тут же становятся очень требовательными к себе и к другим.

А есть внутри сообщества в целом представление о том, что кто-то играет настоящий блюз, а кто-то — ненастоящий?

Есть, конечно. Есть люди, уверенные, что нужно играть только так, а не иначе. Но сейчас в этом плане дело обстоит значительно лучше, чем в 1990-х, когда я приехал в Москву. Тогда мог быть бэндлидер — допустим, гитарист поющий, — а с ним басист и барабанщик, очень слабо понимающие, что они делают. И они делали что-то несусветное. Причем вполне качественно делали, если говорить с точки зрения музыки в целом. Но как блюз это было что-то чудовищное.

И чего им не хватало?

Музыкальной эрудиции. Информации музыкальной было мало. В Москве ее, может быть, и можно было найти, а в Новосибирске с этим совсем туго было. Сейчас труднонаходимой музыки нет вообще. Хочешь — изучай. Поэтому появилось куда больше людей, которые глубоко, хорошо понимают блюзовую культуру. Причем это не только гитаристы и бэндлидеры, но еще и басисты, и барабанщики — словом, сейчас уже все более-менее понимают, что делают. Произошло это довольно быстро, на моих глазах.

Любой человек при наличии таланта и информации может научиться играть блюз? Или нужны какие-то специальные условия?

Я не вижу причин, по которым этому нельзя научиться. Просто нужно сразу же сделать правильную установку. Суще-

ствуют стилистические различия: есть блюз дельты, а есть какой-нибудь Ти-Боун Уокер. Это совершенно разные блюзы, и человеку надо понять, в чем он максимально полно себя выразит, причем так, чтобы смотреться наиболее выигрышно.

Какой-то особой метафизики за блюзом не стоит?

По-моему, все это какое-то «бла-бла-бла», все эти истории про «душа — не душа». Играет человек ерунду какую-то из своей собственной головы — и что-то нет души. А сыграл две фразы Альберта Кинга — и сразу же «душа» откуда-то появилась.

А что насчет прозелитизма, идеи о том, что музыкант должен обучать свою публику?

Публика обучается всегда сама. Она идет за личностью. У Би Би Кинга, я думаю, проблем с публикой никогда не было.

В Америке блюз растворен все-таки в культуре. Там его с детства начинают играть.

Это правда. Но я общался со многими музыкантами, которые сюда приезжают: черными, белыми, разноцветными, из разных стран. И оказалось, что нет особой разницы между нашими и тамошними музыкантами. Разве что западные более собранные и больше в теме. Я в первый раз (когда в Москве скандинавы были, шведы, что ли) столкнулся с тем, что с барабанщиком можно поговорить о блюзе. Это меня удивило, потому что у нас в свое время барабанщики были самыми музыкально отсталыми участниками. Но вот уже сейчас даже с нашими барабанщиками разговаривать можно. Я всегда предпочитал общаться с музыкантами, с которыми есть о чем разговаривать, потому что они музыкально разносторонне развиты. В конце 1990-х большой проблемой было найти таких людей. Вышли из училища, ничего в голове нет, музыкальный кругозор узкий, помнят только два-три имени — джаз-рок какой-нибудь или просто джаз — и гоняют их музыку туда-сюда, туда-сюда. То у них Дейв Уэйкл, то у них Патитуччи. А, скажем, Мингус уже в тупик может поставить.

Отличается ли по подходу американское музыкальное образование от нашего?

В Америке все более дружелюбно, там человека не давят так, как у нас. Опять же, здесь у преподавателей кругозор узкий, и это распространяется, как правило, на учеников тоже. Но нашим трудно было — очень мало информации.

Откуда они брали информацию?

Про Москву не скажу — здесь лучше было, потому что записей, пластинок здесь больше ходило. Конечно, у нас в Новосибирске тоже были джазовые коллекционеры и как-то они были связаны с преподавателями и музыкантами. Я мало кого знал в Новосибирске из музыкантов старшего поколения. И все же мне кажется, что они сразу неправильно учили. Вот наш басист один раз спросил своего преподавателя: «Скажите, как „шагающий бас“ играть?» Тот ему ответил: «Ну, это слушать надо! Снимать!» Нормальный же преподаватель должен показать: «Вот смотри, это делается так». В Америке так и поступают. Ты задаешь преподавателю вопрос, и он дает тебе совершенно конкретный ответ. Хочешь — в нотах, хочешь — без нот, хочешь — на пальцах покажет. Может, даже напоет. Наша группа была в Америке, и руководитель был басист. Он велел каждому участнику группы принести по композиции, которую хочется сыграть. Гитарист (очень слабый) принес сложную, почти джаз-роковую пьесу. Басист посмотрел и сказал: «Ого! Ладно, на следующем занятии вернемся к этому». Я думал, что он отложит дело в долгий ящик и больше к нему никогда не вернется. Но он принес расписанные партии и раздал всем. В результате мы сыграли на концерте эту пьесу, хотя гитаристу, который ее принес, велели ничего не делать, потому что он там ничего и не смог бы сделать. То есть там условий для самовыражения гораздо больше и с учеником работают. Причем всегда боятся подавить его индивидуальность. Когда я делал что-то неправильно, мне говорили:

Чувак, ты интересно это делаешь. Я обычно делаю так, но ты смотри сам и, если уж хочешь, сам решай, что лучше.

Естественно, как правило, лучше оказывается то, что они показывают, чем то, что сам придумал. Еще ученики по вечерам

вместе со своими учителями ходят на концерт. Учитель говорит: «Сегодня в таком-то клубе будет классный концерт. Давайте сходим». И всей компанией идут, смотрят. Очень здорово. У нас же ничему не учат. Блюз дают как основу, как формулу, как двенадцатитактную форму. В итоге, когда джазмены играют блюз, их, при всем уважении, слушать невозможно. Они размыывают все эти вполне конкретные двенадцать тактов.

Гармонически?

Да, лепят подряд все, что по их теории положено. Я, например, теряюсь, когда басист утрачивает гармонию, когда я слышу совершенно другие ноты, не те, которые хотелось бы услышать; я в таких случаях могу даже из «квадрата» вылететь. Из-за этого приходится считать в голове двенадцать тактов, и это уже не музыка, а ерунда какая-то арифметическая получается. Ведь не в «квадратах» же дело. Блюзы тоже не все двенадцатитактные. Просто нужно, чтобы басист и барабанщик понимали, что делают. С этим раньше были проблемы, но на моих глазах (за те двадцать лет, что я в Москве) появились музыканты — и басисты, и барабанщики, — которые понимают, что надо делать. И группы хорошие появляются. Раньше хороших групп было мало, точнее, были группы старой формации...

Арутюнов? Воронов? Как они вам?

Я с ними в хороших отношениях. Что с Арутюновым, что с Вороновым мы общаемся и по вопросам музыки, и по вопросам пластинок, и по прочим меломанским делам. Арутюнов не вполне блюзмен. Он шире. Он у меня консультировался по поводу джамп-блюза. По поводу фанка тоже, по моему, что-то спрашивал. Он такой человек, что если поставит себе задачу собрать фанковую группу, то будет изучать эту стилистику.

У вас внутри сообщества нет конфликта поколений?

Нет какого-то особого конфликта. Старым коллективам повезло в том смысле, что они работали в начале 1990-х, когда по телевизору стали показывать группы. В то время любая

группа, по-моему, которая умела играть, обязательно попадала на телевидение. И Арутюнов, и Воронов как раз успели тогда появиться. Я точно помню, что видел Арутюнова с «Лигой Блюза» в «Утренней почте»¹. Если тебя показывают в «Утренней почте», то тебя сразу узнает вся страна. Им повезло, что они успели в телевизор попасть. Сейчас им можно ничего особо не делать — их более-менее все равно знают. С нами уже было не так: мы хоть и появлялись на телевидении, но на каких-то малозначительных каналах, в утренних передачах и утренних эфирах.

И как сейчас раскручиваются группы?

Никак. Сейчас только интернет в зубы — и все. По-моему, здорово это. Молодежь делает интересный продукт. Тут же видео надо хорошее сделать. Более креативный подход приветствуется, и ты не зависишь от каких-то менеджеров. Сделал дома — выложил тут же сам, а дальше сиди и смотри. Это, конечно, похоже на бутылку с письмом, которую в океан кидают, но тем не менее у каждого есть свой шанс.

Вы сами сейчас работаете как-то с культурой YouTube?

Да. Когда у меня в группе было больше молодежи, дело двигалось лучше.

А сейчас куда делась молодежь? Разбежалась?

Молодежь — это же вода. Молодые на месте не сидят. В общем, сейчас тяжелее с рекламой самих себя. Мы очень зависим от того, кто нас фотографирует, кто о нас знает, кто о нас написал. При этом как таковой музыкальной критики нет. Мы сделали альбом авторской музыки, и о нем разве что несколько друзей что-то написали еще в ЖЖ. И все.

Ничего не рецензируется?

Рецензий очень не хватает. У меня иногда возникают мысли о том, что тут можно сделать, и я даже хотел взять ка-

1. Музыкальная телепередача, выходившая с 1974 года по Первой программе Центрального телевидения по субботам или воскресеньям в утреннее время. Закрыта в 2001 году. — *Прим. ред.*

кую-то часть работы на себя. Думал выкладывать на сайте *Blues.ru* какие-то свои рецензии. Но если я буду в них до конца честным, то просто испорчу со всеми отношения, потому что с блюзовыми записями сейчас большая проблема. Непонятно, что и как там можно рекламировать. Точнее, как можно рекламировать — как раз-таки понятно. Но вот что можно хорошего написать про пластинки Левана Ломидзе, я не знаю.

Стало быть, внутри сообщества существует цензура?

Естественно. Вроде как-то нехорошо плохие вещи говорить. Человек старался, деньги потратил. Как можно про это плохо сказать? Я понимаю. Сейчас, правда, полегче с этим. Сейчас уже связи не такие тесные.

Blues.ru помогает распространять информацию?

Blues.ru уже давно находится в застое. Есть другой блюзовый сайт — *BluesNews.ru*. Я там вообще никого не знаю, но он живой. Там все обновляется. А *Blues.ru* какой-то очень тяжело-весный. К тому же мне всегда казалось, что он должен заниматься пропагандой местных артистов, а он, если честно, этим не занимался.

Получается, что не хватает критической инстанции?

Не хватает. Мне бы было интересно услышать нормальные, компетентные отзывы на свои пластинки, но я их не слышу. В основном пишут друзья. А друзья что могут плохого написать? Они хорошо написали, компетентно, с разбором, но комплиментарно все. Хотелось бы объективного мнения от человека, который знать меня не знает.

А если сделать сайт? Пригласить каких-нибудь людей?

Блог, может быть. Людей можно позвать. Но сейчас все сами за себя. Нет компании, которая могла бы оказать поддержку.

*А наши музыкальные издания типа *Rolling Stone*?*

Про *Rolling Stone* ничего не знаю. Я не читаю.

*Можно найти журналиста, отдать ему пластинку.
Не пробовали?*

Мне кажется, легче в какой-то нормальный блюзовый журнал написать и послать им.

Это на Западе. А здесь-то что?

Ну надо как-то. Все-таки блюз чем хорош? Тем, что за любым западным исполнителем тень Би Би Кинга стоит и вроде как сообщество в мировом масштабе помогает. Вот сейчас только Володя Русинов несколько концертов в Мадриде сыграл. Он и раньше ездил за границу, состоит в переписке с довольно видными блюзменами, играет с ними иногда. Так это сейчас и развивается: кто-то кому-то устроил где-то концерт, кто-то кому-то на записи помог.

Как и раньше, сеть неформальных связей?

Да, и поэтому в бизнесе остаются люди покладистые, сангвинического склада, общительные. Мрачные гении — это уже фактура вчерашнего дня. В основном блюзмены люди улыбочивые, доброжелательные, компанейские. Бывают исключения, конечно. В основном это ребята старого склада, мрачные, так просто не подойдешь к ним. А так все, и американцы в том числе, заинтересованы в происходящем как в Европе, так и в России. Люди ищут контакта с нами. Мы тоже ищем. И те, у кого есть возможности, — нужны всего-навсего язык да готовность нести какие-то административные расходы — пользуются этим.

Выучили наши блюзмены английский?

So so. Так или иначе, получше уже, да и я тоже получше стал. Я когда-то ужасен был. Подтянул произношение, понимание. Не вижу в этом особой проблемы, честно говоря. Блюзмены никогда не славились мелодичностью акцента. В англоязычном мире над немецким акцентом смеются всегда, но тем не менее есть звездные группы типа *Scorpions*, притом что акцент жуткий.

Майкл пишет, что русские блюзмены вообще не знали английского...

Ничего подобного. Были те, кто не знал, были те, кто знал. В любом случае сейчас блюзмен, который не знает английского и читает тексты по бумажке, — это устаревшая фигура. Многие поют совершенно без акцента. Есть, конечно, и обратные примеры, когда абсолютно ни слова. Люди старшего поколения отличаются этим — учиться уже поздно.

Блюз по-прежнему обладает аурой элитарной музыки?

Кто что хочет в нем найти, тот то и находит. Я всегда относился к блюзу как к нормальному времяпрепровождению. Я считаю, что это не фестивальная, а клубная музыка. Кругом должно быть пьяно и в меру развратно. Вот в таких местах нормальный блюз получается.

У Майкла две главы посвящены тому, почему в России блюз считается элитарной музыкой...

Я в Новосибирске занялся блюзом, так как считал, что это музыка с историей, к которой хочется стать причастным. Я сперва начал им заниматься, а потом полюбил его, стал изучать. Мне казалось, что это хорошая идеология, достойное дело, которому не стыдно посвятить всю жизнь либо какую-то ее часть. В общем, что-то нестыдное. Когда у людей теряется почва под ногами, когда они не знают, на что опереться, когда у них нет уже никакой коммунистической партии и вообще непонятно, как хорошие дела-то делают (а делать их хочется), тут они и обращаются к традиционным вещам — классике, блюзу, джазу. Причем если классика и джаз требуют некоторой академической подготовки, то в блюзе она особо не нужна, и, стало быть, тут открыты двери для человека с любым базовым владением инструментом.

То есть все-таки идеология?

Я считаю, что идеология, хотя многие музыканты меня придушили бы за такое. Сказали бы: какая идеология? Музыка есть музыка! Я же думаю, что не бывает музыки в отрыве от идей.

И какая идеология у блюза?

Я не готов расписывать некий кодекс — над такими вещами совершенно справедливо подшучивают как зло, так и по-доброму. Но мне нравятся люди, которые занимаются блюзом и слушают блюз, — люди ироничные, эрудированные, в компании которых хочется находиться всю жизнь. У хорошего блюза есть формальная и неформальная стороны. Конечно, на неформальную лучше покупаются, и как раз в этом случае начинаются разговоры про «душу»: когда человек хорошо поет, всех почему-то тянет поговорить про душу.

Когда мы записывали пластинку, ваша группа сделала больше всех дублей. Наш ваш взгляд, если в блюзе звучит какой-то косяк, это не мешает ему быть блюзом?

Мы сделали по два дубля каждой песни. Просто в последней у нас были ошибки, и мы повторяли ее много раз. А если нет ошибок — один дубль. Возможно, еще на всякий случай запасной сделать — и хватит.

В блюзе нет некоей «правильной» версии?

В блюзе есть масса «неправильностей», и если их убрать, то получается выхолощенная, абсолютно неинтересная музыка. 90% современного блюза исполняется очень профессионально, но того обаяния, что на старых записях, в нем нет.

И непонятно, откуда берется это обаяние.

Как раньше, так и теперь блюз играли музыканты разного уровня. Если дельта-блюз исполняли деревенские парни, то городской блюз типа Ти-Боун Уокера — джазмены, которые играли здорово по любым меркам. Роберт Джонсон и по сегодняшним стандартам играл очень хорошо.

Тем не менее играть могут все, а получается у немногих.

По мне, налет обаятельной самодеятельности куда лучше, чем излишек профессионализма. Блюз — это ведь не просто возить пентатонику туда-сюда, как к этому часто относятся даже хорошие гитаристы. Это ведь и особенности фразиров-

ки, и ритмические нюансы. Если нет ритмических особенностей, если все ровно, разлиновано как по нотам, то сразу делается неинтересно, скучно. Современный упор на гитарные партии в блюзе привел к тому, что гитаристы разной степени бодрости играют по 17 квадратов соло в каждой песне, и это ужасно и скучно. Притом что среди песен, которые слушают до сих пор (написанных Мадди Уотерсом или Хаулин Вулфом), даже пятиминутных нет — они все по две минуты, и там нет никаких соло, только проигрыши. И это не потому, что они не умели играть на гитаре. Сказать, что Би Би Кинг не умеет играть на гитаре, может только поверхностно знакомый с материалом человек. Или Альберт Кинг, или Мадди Уотерс.

Они все в какой-то момент стали играть хорошо.

Некоторые, наоборот, разучились — Чак Берри, допустим.

Он же в другую сторону пошел (смех).

Би Би Кинг менял стилистику каждое десятилетие, добавляя что-то новое, иногда у него во фразировке появлялся даже джаз. Ранний Би Би Кинг, 1950-х годов, и Би Би Кинг 1970-х — это два разных гитариста. Альберт Кинг свой неповторимый стиль [нашел и выработал] очень поздно. Они все развивались в условиях жесткой конкуренции, где непрофессионалам делать было нечего. Были, конечно, и те, кто блюз играл по-деревенски, немножко кустарно, но у них зато было обаяние самодеятельности, харизма. Джон Ли Хукер, вроде бы слабо владевший гитарой, заметно повлиял как на блюз, так и на рок, потому что фактически придумал какие-то вещи (*напекает*). Человек, может быть, умел мало, но ко всему относился творчески.

В «Доме у дороги» я сидел рядом с парнем, который слушал игру блюзменов, а потом спросил меня: «Они это всё сами написали?» Я говорю: «Нет, они ничего из этого сами не написали, они играют стандарты». Тогда он стал возмущаться: «Как же так? Почему они не пишут свои песни?»

А зачем?

Его идея заключалась в том, что человек самовыражается через сочинение и исполнение своих песен.

Почему таких претензий никогда не адресуют классическим, например, или джазовым музыкантам?

Потому что поп-музыка предполагает, что человек выражает свою индивидуальность через собственные песни.

Это не так. Блюзмены, конечно, пишут хорошие песни, но блюз — это еще и отличная платформа для самовыражения инструменталиста. Если два разных человека сыграют одну и ту же песню, она не будет одинаковой, несмотря на одни и те же слова и общую гармоническую структуру, которая в блюзе проста до безобразия.

Через что самовыражается тогда музыкант в блюзе?

Через то же, что и в джазе, — через импровизацию, свободное отношение к ритму. Когда хороший певец поет свою версию блюза, он в первом куплете буквально («понотно») повторяет оригинал, далее у него идет развитие, и в итоге он может прийти к чему-то совершенно «своему». Иногда такие версии более популярны, чем оригиналы. Классический пример — песня *The Thrill is Gone*, которая всегда была визитной карточкой Би Би Кинга. Он взял старый блюз пианиста Роя Хокинса и сделал из него нечто совершенно непохожее на оригинал: там даже слова едва совпадают, структура другая, там есть бридж; в итоге получается блюз, который ближе к джазовому вальсу (*напеваает*). И эта версия стала значительно популярнее оригинала. По моему мнению, написание и исполнение песен — это разные виды искусства: у кого-то лучше получается исполнение, у кого-то написание, кто-то может делать все вместе. Авторство ведь вещь очень условная, многие ранние блюзы сами блюзмены себе приписывали. Или же это делали фирмы грамзаписи, которым было проще приписать, чем искать первоисточник. Все знали, что Джимми Уизерспун не писал песню *Ain't Nobody's Business*, но тем не менее она ему приписывается, потому что он ее исполнял, она была его визитной карточкой. Я бы не стал придавать такое значение авторству, хотя я сам пишу песни, у меня две пластинки авторских песен. Пусть люди делают то, что у них лучше получается.

Правильно ли будет в таком случае утверждать, что в блюзе нет намерения высказать какую-то уникальную мысль?

Эта мысль выражена в музыке. В блюзе как для певца, так и для импровизатора есть много способов себя выразить.

В чем тогда его разница с джазом? В том, что в джазе много разных форм?

В блюзе тоже много разных форм, масса материала, которым никто толком еще не интересовался. И как только начинаешь заниматься нюансами, тут же возникает внимание публики. А если просто возить 12 квадратов туда-сюда, то приходится идти на трюки: громкость выкручивать, зубами играть. Сама музыка уже не работает, потому что ты ее упростил. Словом, блюз тут ни при чем, просто люди недостаточно внимания уделяют его источникам, в силу которых блюз и стал интересен.

Значит, музыкант самовыражается в процессе игры?

Да, и не только в импровизации, так как в любой хорошей блюзовой песне есть масса интересных нюансов, которые нужны, чтобы песню как таковую сохранить. Вот я, например, иногда слушаю песню, и она мне нравится, а потом сам ее сыграю — не нравится. Почему? Видимо, что-то не так сделали. Давайте сделаем так, как надо, и все будет хорошо.

Но обычно неподготовленный слушатель не слышит этих нюансов.

Зато он слышит необычный результат — мы же все для слушателя делаем, а не для знатоков. Слушатель видит картину в целом, а в ней — нечто, отличающееся от того, к чему он привык; он ощущает, что этот блюз «не такой». Многие думают, что блюз — это печальная музыка с саксофоном. А тут вдруг какие-то кривые звуки, может быть, не совсем мелодичные, не вполне комфортные. Я вообще люблю, когда в музыке присутствует конфликт. Мне кажется, Мингус подобрался к пониманию блюза ближе, чем иные упертые пуристы. Собачий вой дудок, все это «ыыыааааа» — не исключено, здесь есть великая сермяжная правда. А гитаристы,

умеющие прекрасно играть, возможно, от нормального понимания блюза дальше стоят (улыбается).

А что такое «нормальное понимание блюза»?

Во-первых, блюз — это все-таки песня. Инструментальный блюз — это уже поздняя придумка. Она была когда-то авангардной, и такие люди, как Фредди Кинг, записывали целые альбомы инструментального блюза, хотя сам Кинг при этом прекрасно пел. Авангардная фишка его записей была в том, что блюз тем самым заявил себя на равных с джазом. С определенного момента джаз начал считаться серьезным искусством, в то время как блюз всегда был музыкой для кабаков. А тут вдруг те же самые негры заявляют, что блюз — наши корни, давайте относиться к этому серьезно. Джазмены тоже стали заявлять о своей принадлежности к блюзу.

Но изначально блюз все равно — песня, она исполняется голосом, исполняется хорошо, голос должен быть выразительным. Когда голос выразительный, тогда и начинают про «душу» говорить. Нюансы, которые бывают в песнях (вступления, вылеты из «квадратов», бриджи), надо соблюдать. Классический пример — песня *Double Trouble* Отиса Раша. Она не квадратная, ее так просто музыканты не сыграют, они должны знать, что делают. Ее с какого-то времени все начали играть как стандартный блюз, в чем замешан и Эрик Клэптон.

Эрик Клэптон, по-моему, постоянно в чем-то таком замешан (смеются).

Кстати, Клэптон записывал блюз для альбома *From the Cradle*, и к результату особых претензий нет — все сделано с вниманием к первоисточникам. Но вот *Double Trouble*, которую он иногда исполняет на концертах, — почему он убирает из нее бридж? Точнее, это даже не бридж, а вставка, которая звучит эмоционально и очень круто, — почему они все ее убирают, я не понимаю. Когда Бадди Гай вышел с *Rolling Stones* (это еще Скорсезе снимал) и они начали играть *Champagne & Reefers*, — а она не очень квадратная, там есть маленькая-маленькая, в полтакта, что ли, вставка, — Бадди Гай этого даже не понял и всю задумку испортил, в первом же квадрате своего соло он все сломал, тогда как остальные пытались сы-

грать там что-то интересное. Лучше оставлять все нюансы, и тогда песня будет звучать как песня, а не как что попало. Фактически у плохой блюзовой группы есть только две песни — медленная и быстрая. Хорошие же занимаются нюансами и, даже если делают свою версию песни, стремятся оставить наиболее привлекательные мелодические ходы, чтобы сохранить узнаваемость оригинальной песни, а не просто со всей дури играть шаффл.

В общем, внимание к нюансам и выразительность исполнения — вот что значит, по-моему, настоящий блюз. Поющие гитаристы, мне кажется, сыграли в истории блюза нехорошую роль, ведь мало хорошо интонировать, в ноты попадать — блюз всегда исполнялся с очень обаятельным тембром. Если нет обаятельного тембра, лучше поискать себе в группе девушку или парня, способных с этим справиться, иначе выйдет музыка, которую никто, кроме тебя, не оценит; или придется играть громче, выше, сильнее, превращать все в спорт, пытаться скрыть отсутствие смысла виртуозностью. Понятно, что музыка — абстрактное искусство, так что, строго говоря, смысла у нее нет, но есть же рационально объяснимые вещи, такие как 12 тактов (*смех*).

Словом, ситуация за 15 лет, прошедшие с момента выхода книги Майкла, изменилась?

Очень сильно изменилась: стало больше музыкантов, которые понимают, в чем дело вообще, целые группы из таких людей собираются. Правда, мало кто именно блюзом занимается, обычно какие-то околоблюзовые вещи: ритм-н-блюз, блюз «чуть-чуть». Раньше на концерты можно было ходить, чтобы просто поржать, потому что такое идиотство творили люди! А сейчас уже и поржать особо не получится — сейчас все вполне на среднеевропейском уровне, никаких проблем.

Выходит, люди сами научились, раз уж блюзу у нас не учат?

Информации больше стало!

А в мире блюзу где-то учат?

В Америке учат, прямо рассказывают, что надо, что не надо.

А у нас?

У нас — не знаю, надо идти к человеку, который понимает, в чем дело, и у него учиться.

То есть частные уроки. Институционально — нигде...

Блюз как базис — это 12-тактная форма джаза. Так в энциклопедии написано, и на этом академическое понимание блюза заканчивается. Такие люди, как Рэй Чарльз, в академической среде всегда приветствовались, но мне он по той же причине был не слишком близок: вполне коммерческое искусство. За исключением нескольких хитов, я его не сильно люблю и к блюзу точно не отношу: Рэй Чарльз — это большая американская музыка, не имеющая жанровых рамок, так же как и Фрэнк Синатра.

Значит, у нас учат только в частном порядке?

Думаю, да. Каждый гитарист... Вот опять говорим о гитаристах! Они сейчас почему-то движущий локомотив блюза, а я считаю, что это категорически неправильно.

А кто должен быть «локомотивом»? Певцы?

Безусловно, по мне, голос — это главное в блюзе. Без гитары блюз может быть, а вот без голоса нет.

А как же инструментальный блюз?

Он, конечно, может быть. Я как раз говорил, что можно сыграть и без пения, но ведь блюз надо играть в клубах, чтобы весело было, а как же там без пения? В этом смысле интересна новоорлеанская музыка, в которой много всего намешано и нет такого акцента на гитару. Там дудки, пианино — и все это тоже блюз, но в то же время для танцев и веселья. Вот Хью Лори взял за образец новоорлеанскую музыку.

У него блюзовый диск?

Как минимум два из того, что я слышал. Это абсолютно новоорлеанское звучание, но он и не скрывает этого: там и блюз,

и джаз отчасти, и что-то вроде рок-н-ролла, то есть, что называется, ритм-энд-блюз. Поэтому новоорлеанская музыка создает ощущение праздника, веселья и отлично идет в клубах. Я, может быть, сам когда-нибудь взялся бы за эту новоорлеанскую тему, но там нужны техничные музыканты, которые в этом понимают, а то ерунда опять получится. Пианистов таких у нас трудно найти. Скажем, таких, как пианисты Нового Орлеана Профессор Лонгхэйр, Доктор Джон, Алан Туссен, у нас нет; по крайней мере, я таких не знаю. Может, они прячутся где-то.

Вы все воспринимаете себя по-прежнему как одно блюзовое сообщество?

Я — нет, не воспринимаю, нет связей. Когда у людей не все идет хорошо, появляется сверхкритичность к себе и окружающим: «У меня не получается, но и у других тоже не получается». У успешных людей доброжелательное отношение. Они и себе цену знают, и другим говорят, например: «Я был на вашем концерте, все неплохо». А не очень состоявшиеся люди критиковать, конечно, любят, что уж тут говорить. В любом искусстве так. У Довлатова про их петербургскую литературную среду много чего было: как никого не печатают, все пьют, друг к другу у всех большие претензии, хотя вроде как они одно сообщество. У нас абсолютно точно так же. Ну, по крайней мере лет 10 назад так было. Очень мало кто делает нормальные вещи, а кто делает, тот, в общем-то, не участвует в этих скандалах.

Нет такого ощущения, что, мол, мы, блюзмены, против большого общества?

Во времена форумов что-то такое было, хотя я уже занят был — у меня было больше 20 концертов в месяц, некогда было в интернете сидеть. Но я отвечал на форумах, видел, какие на них были дикие скандалы. Дружной компании блюзменов, которая противопоставляет себя злему миру, нет — это абсолютно точно. Может быть, в глобальном, общемировом смысле это так, но мы же провинция. Есть музыка метрополии — американская музыка, а мы на месте играем роль своего рода пропагандистов и агитаторов. Если в любой деревне или небольшом городке появляется блюз-

лидер, то пусть он играет плохо, пусть делает это на своем уровне понимания, пусть у него мало информации, пусть он даже не у тех учился, но он делает свое дело как может, делает большое общее дело все равно, какой-то тонкой связью поддерживает общемировое явление, блюз, на своем месте.

А зачем поддерживать блюз в принципе?

А зачем кино или театр поддерживать? Чтоб были! Жалко ведь: у каждого человека, который сидит поначалу с пластинками, бывают какие-то озарения, он думает, что нашел, нащупал, узнал *то самое*, и ему хочется поделиться радостью своего понимания, сказать: «Блюз, люди! Послушайте, хорошая же музыка, вы же ничего не знаете, вам же по телевизору или по радио ничего не покажут!»

Впрочем, я иногда сейчас включаю телевизор: концерт Би Би Кинга видел, Нины Симон, концерты *Rolling Stones* и Джеймса Брауна целиком показывали. Включаешь так, щелкаешь и — опа, ничего себе! Так что не все так печально. Да и потом, зачем вообще телевизор, если можно *YouTube* включить и смотреть? Вся мировая музыка к тебе в дом сама придет.

Звучит так, словно вы полагаете, что блюз — это миссия.

Тут каждый как хочет: для кого-то писать стихи, картины или классическую музыку — это миссия. Как человеку легче, так пусть он и делает. Для молодежи это вообще здорово: когда мне было 20 лет, мне важно было знать, что я не просто идиот, который делает что-то, никому не нужное, а вот, миссия у меня. «Братья Блюз»² — это прямо про эту вот миссию от Господа, несмотря на то что это смешная дурацкая комедия...

Нет, почему: хорошая, довольно тонкая.

Там много моментов и вещей, которые поймут только музыканты или причастные лица, члены семьи музыкантов (*смех*). Действительно, бывает, что за несерьезным прячет-

2. Культовая американская музыкальная кинокомедия, снятая Джоном Лэндисом в 1980 году, с Дэном Эйкройдом и Джоном Белуши в главных ролях. — *Прим. ред.*

ся что-то очень важное. Про миссию блюзмена можно говорить с улыбкой, но, может быть, она существует так же, как в случае любого человека искусства. Это как с историей про продажу души дьяволу.

Это джонсоновский миф.

Нет, Роберт Джонсон просто очень таинственная фигура — вот ему историю и приписали. А на самом деле был, допустим, и Томми Джонсон, с которым тоже не все было в порядке. Все ранние блюзмены вели беспорядочный образ жизни и, видимо, были психологически сложными людьми. У всех толком не было ни дома, ни семьи, переезжали из города в город, в каждом городе по жене и т. д. Отсюда и легенда про продажу души дьяволу, то есть идея в том, что артист принадлежит не обществу, а искусству, для общества он человек потерянный. Блюзмены носили дорогие костюмы, ходили с дорогими гитарами, часто ездили на дорогих машинах, но для богобоязненного, законопослушного большинства они были опасными людьми, явно не от мира Господа, а от мира дьявола. Поэтому и пошла в ход метафорическая история про продажу души.

Когда человек начинает принадлежать искусству, он действительно выпадает из общества. Вот это и есть миссия — человек несет себя. Он, может быть, не думает ни про какую миссию, просто получает деньги, однако не хлопок собирает, не мотыгой землю ковыряет, а на гитаре играет, песни поет. Со стороны это выглядит как необычный образ жизни. Я и сам так отчасти жил. Не помню, когда ходил последний раз на работу, чтобы в 7 проснуться, в 6 домой прийти. Такое разве что после школы только было. А ведь это тоже для кого-то будет выглядеть как безнравственный образ жизни.

Для вас блюз — это профессиональное занятие? Помимо концертов, вы никакой больше деятельностью не занимаетесь?

Я лет 25 уже, по-моему, не занимаюсь больше ничем. Сразу после школы я где-то работал, и все. Были хорошие времена, когда музыкой можно было не просто существовать, а даже неплохо жить. Почему-то платили. Не скажу, что «за блюз», просто за нормальную музыку (*смех*). Блюз тут, может быть, сам по себе и ни при чем, просто он тогда тоже был в ка-

тегории «нормальной музыки». Сейчас вот люди относятся к музыке более избирательно, точно знают, что они хотят слышать, — это, как правило, набор хитов. А в блюзе хитов не больно-то много.

У нашего блюза есть какая-то особенность, которой нет в других странах?

У нашего? Не знаю, по-моему, нет. Все то хорошее, что у нас появляется, полностью укладывается в международные мейнстримные рамки. А чего-то своеобразного, выдающегося, такого, чтобы только у нас и больше нигде, — нет.

Получается, русского блюза нет как такового?

Обычно русским блюзом называют блюз на русском языке. Или вообще какую-нибудь музыку, которая, как почему-то кажется людям, обладает «блюзовым ощущением». Скорее всего, понятием «русский блюз» будут обозначать музыку исполнителей вроде Чижы или Маргулиса. Ну и пусть. Есть блюз в узком и широком понимании: узкое — это 12 тактов и никуда больше, американская музыка, изволь соответствовать; широкое понимание блюза — это то, что человек сам называет блюзом. Если кто-то думает, что блюз должен звучать вот так и вот так, то для него и *Summertime* Гершвина блюз, и что-то еще: мол, я так чувствую, мне кажется, что это блюз, и все. Да пожалуйста, пусть так и будет.

*Беседовали
Артем Рондарев
и Валерий Анашвили*

Тираж 1000 экз.
Отпечатано в филиале «Чеховский
печатный двор» АО «Первая
образцовая типография». 142300,
Московская обл., г. Чехов,
ул. Полиграфистов, 1.