

MILES DAVIS  
**AUTOBIOGRAPHY**

*with Quincy Troupe*

TOUCHSTONE

SIMON & SCHUSTER

NEW YORK

1990

МАЙЛС ДЭВИС  
**АВТОБИОГРАФИЯ**

*при участии Куинси Тroupa*

Ультра.Культура-Екатеринбург

София-Москва

2005

## Пролог

Знаешь, самое сильное чувство, которое я испытал в жизни — одетым, конечно, — это когда, еще в 1944 году, я впервые услышал, как Диз и Птица играли вместе в Сент-Луисе, в штате Миссури. Мне было тогда восемнадцать, я только что кончил среднюю школу Линкольна. Она находилась на противоположном берегу Миссисипи — в Ист-Сент-Луисе, в штате Иллинойс.

Когда я услышал Диза и Птицу в оркестре Би, я сказал себе: «Как? Разве такое бывает?» Господи, они играли так классно, по мне даже дрожь прошла. Они — это Диззи Гиллеспи, Чарли «Птица» Паркер, Бадди Андерсон, Джин Аммонс, Лаки Томпсон и Арт Блейки — все вместе в одном оркестре, не говоря уж о Би, самом Билли Экстайне. Я был в нокдауне. Господи, у меня все внутри заныло. Их музыка переполнила меня до краев, разлилась по всему телу, я именно

5

такое хотел услышать. Я хотел услышать именно такую музыку — как ее исполнял этот оркестр. Это было нечто. И я ведь поднялся на сцену и сыграл с ними.

До этого я уже слышал о ДIZE и Птице и тащился от них, особенно мне был по душе Диззи: я ведь тоже трубач. Но и Птица мне нравился. Знаешь, у меня была одна пластинка Диззи — «Wouldn't You» и пластинка Джея Макшенна, где Птица тоже играл, — «Hootie Blues». Тогда я в первый раз услышал Диза и Птицу и просто не мог поверить, что можно так хорошо играть. Полный улет. Кроме этого, у меня была пластинка Коулмена Хокинса, пластинка Лестера Янга и еще одна — Дюка Эллингтона с Джимми Блэнтоном на контрабасе, тоже убойная. Вот и все. Только эти пластинки у меня и были. Диззи я в то время боготворил. Старался сыграть каждое соло, которое он исполнял в том альбоме. Еще мне нравились Кларк Терри, Бак Клейтон, Хэролд Бейкер, Харри Джеймс, Бобби Хэкетт и Рой Элдридж. Позже Рой стал моим кумиром на трубе. Но в 1944 году им был Диз.

Оркестр Билли Экстайна приехал в Сент-Луис играть в клубе «Плантация», которым заправляли белые гангстеры. Сент-Луис в то время вообще был большим гангстерским городом. Когда эти бандюги велели Билли идти через заднюю дверь, как все черные, он пропустил их слова мимо ушей и провел оркестр через главный вход. Билли никому не позволял себя прогибать. Обкладывал трехэтажным и врезал за милую душу. Это уж точно. Хоть и выглядел как плейбой, малый он был жесткий. Как и Бенни Картер. Они сразу начинали бить морду любому, кто выказывал им хоть малейшее неуважение. Но как ни крут был Бенни, Би был покруче. Ну так вот, те гангстеры тут же на месте уволили Би и пригласили бэнд Джорджа Хадсона, где играл Кларк Терри. Тогда Би выступил со своим оркестром в клубе «Ривьера» Джордана Чамберса: это клуб «только для черных» на улицах Делмар и Тейлор в негритянском квартале Сент-Луиса. Джордан Чамберс, в те времена влиятель-

6

ный черный политик в Сент-Луисе, просто сказал Би, чтобы тот играл у него.

Как только прокатился слух, что они будут играть в «Ривьере», а не в «Плантации», я взял трубу и пошел посмотреть, может, удастся пристроиться к ним поиграть. И вот мы с моим другом Бобби Дэнзигом, тоже трубачом, пришли в «Ривьеру», надеясь попасть на репетицию. К тому времени у меня в Сент-Луисе уже была репутация неплохого трубача, и, узнав меня, охрана нас с Бобби пропустила. Не успел я войти, как ко мне подскочил какой-то человек и спросил, не играю ли я на трубе. Я сказал: «Играю». Потом он спросил, есть ли у меня профсоюзный билет. «Есть». Тогда этот человек говорит: «Пошли со мной. Будешь играть. Наш трубач заболел». Он провел меня на сцену и поставил передо мной ноты. Я умел читать по нотам, но мне было трудно разбирать их, потому что я слушал оркестр.

Оказалось, что тот парень, что ко мне подбежал, был Диззи. Я его сначала не узнал. Но когда он начал играть, я понял, кто это. И как я уже сказал, я не только ноты не мог разбирать, я и играть не мог, так заслушался Птицу и Диза.

Но не я один, черт побери, ими заслушался — весь оркестр заходил в оргазме каждый раз, когда они вступали — особенно когда играл Птица. Я хочу сказать, что играл он бесподобно. Сара Вонн тоже была с ними, это первоклассная певица. Была и есть. Сара не уступала Птице и Дизу, а эти двое умели все! И голос Сары для них был как бы голос еще одного инструмента. Понимаешь, о чем я? Она пела «Ты моя первая любовь», а потом Птица солировал. Господи, если бы побольше народу могло услышать такой класс!

В те времена Птица исполнял соло в восемь тактов. Но что он выделял в этих восьми тактах, трудно вообразить. Он своей игрой всех в пыль превращал. Чего уж обо мне говорить, что я забыл про игру, помню, другие музыканты

7

тоже, заслушавшись Птицу, иногда забывали вовремя вступать. Просто застывали на сцене, разинув рты, и все тут. Птица играл как дьявол.

Диззи ему не уступал. И Бадди Андерсон. Было в нем что-то, какой-то стиль, очень мне близкий. Так что услышал я все это великолепие еще в 1944 году. Господи, как же играли эти стервецы! Они нас до экстаза доводили. Ты же знаешь, как тогда играли для чернокожих в «Ривьере». Черные ребята в Сент-Луисе любили свою музыку и хотели, чтобы ее играли правильно. Ты ведь знаешь, как было в «Ривьере». Там доходили до самой сути.

Оркестр Би перевернул мою жизнь. На том самом месте и в тот самый момент я решил, что уеду из Сент-Луиса в Нью-Йорк ко всем этим первоклассным музыкантам.

Как ни любил я тогда Птицу, если б не Диззи, не быть бы мне тем, что я есть. Я говорю ему об этом все время, а он смеется. Когда я приехал в Нью-Йорк, он повсюду меня с собой таскал. Диззи в то время был большим чудаком. Он и сейчас чудак. Но тогда это было нечто. Например, он показывал язык женщинам на улице — белым женщинам, вообрази. Я хочу сказать, я ведь из Сент-Луиса, а он хамил белым, да еще белым женщинам. Я сказал себе: «Диззи совсем спятил». Но с ним все было в порядке, понимаешь? Он нормальный. Не похож на других, но не псих.

Когда я первый раз в жизни проехался на лифте, это было с Диззи, на Бродвее, в центре Манхэттена. Он обожал кататься на лифтах, при этом надо всеми насмехался, вел себя как умалишенный и до смерти пугал белых. Господи, это надо было видеть. Мы приходили к нему, а его жена Лоррен никому не давала долго засиживаться, кроме меня. Все время приглашала меня к столу. Иногда я соглашался, а иногда и нет. Я всегда был привередлив насчет того, что и где мне есть. А Лоррен везде раскладывала записки: «Здесь не садиться!» А потом говорила Дизу: «Ну что весь этот сброд вечно торчит у нас! Пусть сию же минуту убираются!» Когда и я поднимался, чтобы уйти, она говорила: «Нет,

8

Майлс, ты оставайся, а остальные пусть проваливаются». Не знаю уж, что она во мне находила, но это было так.

Понимаешь, по-моему, люди просто любили Диззи и тянулись к нему. Но, с кем бы Диззи ни был и куда бы ни собирался, он всегда брал меня с собой. Он говорил: «Пошли, Майлс». И мы шли в билетную кассу или еще куда-нибудь или, как я уже говорил, катались на лифтах — просто ради забавы. Он много разных нелепостей вытворял.

Например, его любимым занятием было ходить к тому месту, откуда передавали шоу «Сегодня», которое вел Дейв Гэрроуэй. Студия была на уровне тротуара, так что прохожие могли глазеть с улицы через большое окно из толстого стекла. Диззи обычно подходил к окну, когда шоу было в прямом эфире — они его вживую снимали, — и начинал гримасничать и показывать язык шимпанзе, который там участвовал. Господи, он так задразнивал этого шимпанзе по имени Дж. Фред Маггс, что тот начинал беситься — визжал, прыгал вверх-вниз и скалился, и никто не мог в толк взять, чего это он вдруг взбеленился. Всякий раз, глядя на Диззи, этот шимпанзе начинал беситься. Но вообще-то Диззи был добряком, я его любил и сейчас люблю.

Знаешь, потом я ощущал только слабое подобие того, что испытал на том концерте в 1944 году, когда впервые услышал Диза и Птицу. Я приближался к этому чувству, но так и не смог полностью обрести его. Я все время ищу это состояние, прислушиваюсь к нему, стараюсь вновь уловить его и пережить через музыку, которую играю каждый день. И до сих пор помню, как зеленым юнцом болтался рядом с этими великими музыкантами, моими кумирами и по сей день. Как губка, впитывал я все, что они мне давали. Господи, это было нечто.

## Глава 1

Мое самое раннее воспоминание детства — пламя, синее пламя, взметнувшееся из зажженной кем-то плиты. Может, я сам и зажег ее, играя рядом. Не помню. Зато помню, как испугался этого синего огня, внезапности его появления. Это мое первое воспоминание: все, что было раньше, осталось в тумане, покрыто тайной. Но то вырвавшееся из плиты пламя отпечталось в моем сознании так же ясно, как я воспринимаю музыку. Мне было три года.

Я смотрел на огонь и ощущал на лице его жар. Впервые в жизни я испытал страх, настоящий страх. И в то же время это воспоминание о приключении, о какой-то странной радости. Мне

кажется, в тот раз в моей голове высветились такие закоулки, где я еще никогда не бывал. Я подошел к краю, острию, может быть, к грани возможного. Не знаю. Никогда не пытался в этом разобраться. Этот страх был как

**11**

бы приглашением, приказом идти вперед — к неизвестному. Я думаю, тогда начала формироваться моя собственная философия жизни и приверженность всему тому, во что я верю. Все началось именно в тот момент. Не знаю, но, возможно, я прав. Кто знает? Да и много ли я вообще тогда соображал? С тех пор в глубине души я всегда верил и думал, что мой путь — вперед и вперед, подальше от жара того пламени.

Оглядываясь назад, я мало что вижу в первые годы моей жизни — впрочем, я не особый любитель смотреть в прошлое. Знаю только, что через год после моего рождения в Сент-Луисе прошел страшный, разрушительный ураган. Мне кажется, я что-то помню о нем, что-то смутное таится на самом дне моей памяти. Может, от этого я бываю иногда злым и раздражительным: тот ураган оставил на мне печать своей агрессивной творческой силы. Он приобщил меня к порывам воздушной стихии. Знаешь, чтобы играть на трубе, нужно уметь управлять сильными потоками воздуха. Я верю в таинственное и сверхъестественное, а что на свете таинственнее и сверхъестественнее урагана?

Родился я 26 мая в Элтоне, в штате Иллинойс. Это городок у Миссисипи примерно в двадцати пяти милях к северу от Ист-Сент-Луиса. Меня назвали в честь отца; его, в свою очередь, назвали в честь его отца. Так я стал Майлсом Дьюи Дэвисом III, но в семье все называли меня Младшим. А я всегда ненавидел это прозвище.

Мой отец родом из Арканзаса. Он вырос на ферме своего отца Майлса Дьюи Дэвиса I. Дед был бухгалтером, сильно преуспел, работая на белых, и заработал кучу денег. На рубеже веков он купил пятьсот гектаров земли в Арканзасе, но тамошние белые, привыкшие, что он улаживает их финансовые дела и выверяет бухгалтерию, отвернулись от него за это. И прогнали с земли. Не положено, по их разумению, черномазому иметь столько земли и денег. Как это он посмел заделаться таким умным — умнее их. Не слишком многое с тех пор изменилось: и сейчас все то же.

**12**

Белые всю жизнь угрожали деду. Его сын, мой дядя Фрэнк, даже служил у него телохранителем. Дэвисы всегда и во всем шли впереди всех — так говорили мне и отец, и дед. И я им верил. Они говорили, что в нашей семье много необычных людей — артистов, бизнесменов, разных профессионалов. Были и музыканты, которые играли для плантаторов еще в старые рабовладельческие времена. Те Дэвисы, рассказывал дед, играли классическую музыку. Отец после отмены рабства вообще не мог ни играть, ни слушать музыку, потому что дед говорил: «Чернокожим разрешали играть лишь в кабаках и притонах». Он имел в виду, что белые не захотели больше слушать, как чернокожие играют классическую музыку, им нужны были от них только спиричуэлс и блюзы. Сейчас уж не знаю, правда это или нет, но так мне рассказывал отец. И еще он рассказывал, как дед учил его прямо на месте считать и проверять деньги, неважно, где и от кого полученные. Он говорил, что, когда дело касается денег, никому нельзя доверять, даже родственникам. Однажды дед дал отцу тысячу долларов — он так сказал — и послал его в банк миль за тридцать от дома. В тени было около 40 градусов — типичное лето в Арканзасе. А отцу пришлось и пешком тащиться, и на лошади ехать. Когда он наконец добрался до банка и пересчитал деньги, оказалось, у него всего 950 долларов. Он их снова посчитал — опять 950. Пришлось возвращаться домой, от страха он чуть в штаны не наложил. Вернувшись, пошел он к деду и сказал, что потерял 50 долларов. Дед спокойно посмотрел на него и спросил: «А ты посчитал деньги перед дорогой? Ты уверен, что они все там были?» Отец ответил, нет, не считал. «Так и есть, — сказал дед, — а я тебе положил всего 950 долларов. Ты ничего не потерял. Но разве я не учил тебя всегда пересчитывать деньги, даже если я сам их тебе даю? Здесь 50 долларов. Считай. А теперь снова отправляйся в банк и положи деньги, как я тебе и сказал». А банк был за 30 миль, и жара убийствен\*. пая! Конечно, дед поступил жестоко. Но иногда приходится

**13**

быть таким. Этот урок отец запомнил на всю жизнь и детям передал. Так что я теперь всегда свои деньги пересчитываю.

Отец, как и моя мать, Клеота Генри Дэвис, родился в 1900 году в Арканзасе. Он ходил там в начальную школу. Они с братьями и сестрами среднюю школу не заканчивали, просто перепрыгнули через старшие классы и сразу поступили в колледж. Отец закончил Баптистский

колледж в Арканзасе, Университет Линкольна в Пенсильвании и стоматологический факультет Северо-Западного университета, так что у него три диплома. Помню, когда я подросток, я разглядывал эти чертовы рамки на стене в его офисе и говорил себе: «Надеюсь, он не заставит меня заниматься этой гадостью». И еще я помню фотографию его университетского выпускного класса, где я насчитал всего три черных лица. Ему было двадцать четыре, когда он закончил университет.

Его брат Фердинанд учился в Гарварде и в каком-то колледже в Берлине. Он был на два с половиной года старше отца и так же перескочил через среднюю школу. В колледж попал сразу, отлично сдав вступительные экзамены. У него был блестящий ум, он беседовал со мной о Цезаре и Ганнибале и об истории чернокожих. Весь мир объездил. В отличие от отца, он был интеллектуалом, приударял за женщинами, играл в карты, был редактором журнала «Колор». Он был до того умен, что я даже тушевался перед ним — кроме него, у меня ни с кем такого не бывало. Дядя Фердинанд — это нечто. Я любил сидеть рядом с ним, слушать про путешествия, про женщин. Женщины от него были без ума. Я постоянно возле него крутился, и мать приходила в ярость.

Закончив университет, отец женился на моей матери. Она играла на фортепиано и на скрипке. Ее мать была учительницей на органе в Арканзасе. Она почти никогда не рассказывала о своем отце, поэтому я о ее семье толком ничего не знаю, не знал, да никогда ими и не интересовался.

**14**

Не знаю почему. Но, судя по слухам и по рассказам материнской родни, они были из среднего класса и немного задирали нос.

Моя мать была очень красивой, стильной дамой, она была похожа на женщину из Вест-Индии, типа Кармен Макрэй, с очень гладкой кожей орехового оттенка. Высокие скулы, прямые черные волосы, большие прекрасные глаза. Мы с братом Верноном похожи на нее. Она носила норковые шубы и бриллианты, любила всякие шляпки и тряпки, и все ее подруги казались мне такими же шикарными. Одевалась она сногсшибательно. От матери мне досталась внешность, умение со вкусом одеваться и чувство стиля. Думаю, что и мой артистический талант, каков он ни есть, тоже от нее.

Но мы с ней не особо ладили. Может, потому, что оба — сильные и независимые личности. Препирались с ней постоянно. Вообще-то я любил ее, она была нечто. До стряпни не опускалась — готовить вообще не умела. И все же, хоть мы и не жили душа в душу, я любил ее. У нее было свое мнение о моей жизни, а у меня — свое. Я был своенравным парнем. Думаю, я все-таки больше похож на нее, чем на отца. Хотя от него в моем характере тоже кое-что есть.

Сначала отец обосновался в Элтоне, там и родились мы с сестрой, а потом наша семья переехала в Ист-Сент-Луис, там на углу 14-й улицы и Бродвея над аптекарским магазином Даута у отца был зубоврачебный кабинет. Сначала мы жили наверху за его офисом, в глубине здания.

Я часто размышлял о том, как в 1917 году в Ист-Сент-Луисе злобные белые психи убивали чернокожих в расовых стычках. Понимаешь, в Сент-Луисе и в Ист-Сент-Луисе в то время — да и сейчас — было много всяких мясохладобоев, там забивали коров и свиней для гастрономов, супермаркетов, ресторанов и всего такого. Коров и свиней привозили из Техаса и других мест, забивали, а мясо паковали на консервных фабриках Сент-Луиса и Ист-Сент-Луиса. Поэтому и начали громить черных: они якобы занимали

**15**

места белых рабочих. Белые озверели и пошли убивать черных. И заметь, в тот же год черные дрались в Первой мировой войне, помогая Соединенным Штатам спасти демократию. Белые посылали нас на войну сражаться и умирать за них, а здесь убивали как собак. Да и сейчас все по-прежнему. Самая настоящая подлость. Наверняка эти мои мысли сформировали меня как личность, с тех пор у меня такое отношение к большинству белых. Не ко всем, конечно, есть прекрасные люди и среди них. Но как они убивали тогда всех этих несчастных чернокожих — просто пристреливали их, словно свиней или бродячих собак. Прямо в домах расстреливали детишек и женщин. Потом поджигали дома вместе с людьми, а черных мужчин вешали на фонарных столбах. Выжившие не молчали об этом. Когда я стал жить в Ист-Сент-Луисе, знакомые чернокожие часто рассказывали, что эти белые психи устроили в 1917 году.

Мой брат Вернон родился в 1929 году, когда развалилась фондовая биржа и белые богачи выпрыгивали из окон на Уолл-стрит. Мы жили в Сент-Луисе уже около двух лет. Моей старшей сестре Дороти было пять. Нас было трое: Дороти, Вернон и я посерединке. Всю жизнь мы с ними в близких отношениях, даже когда в чем-то несогласны друг с другом.

Мы жили в благополучном, благоустроенном районе, дома располагались террасами, как в Филадельфии или Балтиморе. Это был маленький, хорошенький городок. Сейчас здесь все по-другому. Но я его помню именно таким. Соседи вокруг нас жили самые разные: евреи, немцы, армяне и греки. Напротив нашего дома по диагонали была еврейская бакалейная лавка «Золотое правило». На одной стороне находилась заправочная станция, к которой беспрерывно подъезжали кареты скорой помощи с воющими сиренами. Наш сосед, врач Джон Юбэнкс, был лучшим другом отца. Кожа у него была такая светлая, что он казался белым. Его жена Альма, или Жозефина, уже не помню, тоже была почти белая. И красивая — кожа с желтым отливом,

16

как у Лены Хорн, блестящие курчавые волосы. Мать пошлет меня к ним за чем-нибудь, а она сидит нога на ногу — полный отпад! Ноги у нее были великолепные, и она не прочь была выставить их напоказ. Но если честно, у нее все части тела были хороши! А дядя Джонни — так мы звали ее мужа, доктора Юбэнкса — подарил мне мою первую трубу.

Рядом с аптекарским магазином, что был под нами, и не доходя до дома дяди Джонни была закусочная Джона Хоскинса, чернокожего, которого все звали дядя Джонни Хоскинс. Он в своей закусочной играл на саксофоне. Все «старики», жившие поблизости, приходили туда пропустить рюмку-другую, побеседовать и послушать музыку. Когда я подрос, я сыграл там раз или два. Дальше, в конце квартала, был еще один ресторан, славившийся отменной негритянской кухней, хозяином его был чернокожий Тигпен. Его дочь Летиция и моя сестра Дороти были подругами. Рядом с этим рестораном был магазин какой-то немки, торговавшей сухими продуктами. Все эти заведения находились на улице Бродвей, спускавшейся к Миссисипи. А еще там был местный кинотеатр «Делюкс» — на 15-й улице, где она соединяется с Бонд-стрит и уходит от реки. Вдоль всей 15-й улицы, которая шла параллельно реке к Бонд-стрит, было много всяких магазинчиков и забегаловок, принадлежавших неграм, евреям, немцам, грекам или армянам. У армян в основном были прачечные.

А дальше, на пересечении 16-й и Бродвея, был рыбный магазинчик одной греческой семьи, там продавались самые вкусные во всем Ист-Сент-Луисе сэндвичи с лососем. Я дружил с сыном хозяина. Звали его Лео. Всякий раз, встречаясь, мы с ним боролись — мерились силами. Нам было по шесть лет. Но он погиб во время пожара в его доме. Помню, как его выносили на носилках — с отслаивающейся кожей. Он сгорел, как пережаренный хот-дог. Господи, это было чудовищно, отвратительно. Потом кто-то расспрашивал меня, сказал ли мне Лео что-нибудь на прощание. Я, помню, ответил: «Вот чего он точно не сказал, так это:

17

"Привет, Майлс, как дела, давай поборемся"». Знаешь, я тогда настоящий шок испытал, ведь мы были примерно одного возраста, хотя, может, он был чуть старше. Такой хороший паренек. И так весело мы с ним время проводили.

Первой моей школой была школа Джона Робинсона на углу 15-й улицы и Бонд. Дороти год ходила в католическую школу, а потом ее тоже перевели в школу Робинсона. Там в первом классе я познакомился со своим первым лучшим другом, Миллардом Кертисом, потом мы с ним несколько лет подряд не разлучались. Он был моим ровесником. Позже, когда я увлекся музыкой, у меня в Ист-Сент-Луисе появились и другие хорошие друзья — музыканты, Миллард ведь ни на чем не играл. Но он мой старый друг, и мы всегда были вместе, как братья.

По-моему, Миллард был у меня на дне рождения, когда мне исполнилось шесть лет. Этот день мне хорошо запомнился, потому что ребята, с которыми я тогда водился, сказали мне: пошли взберемся на лестницу — ну, на деревянную лестницу, такие на рекламных щитах бывают, на больших досках для объявлений, куда рекламы присобачивают. Мы обычно забирались на нее, сидели, болтали ногами и уплетали крекеры с баночной ветчиной. Так вот, эти ребята мне сказали, что на лестницу лучше идти прямо сейчас, а то потом ко мне придут гости, никто даже в школу в тот день не ходил. Понимаешь, этот день рождения должен был быть для меня сюрпризом, но они об этом знали и все мне рассказали. Кажется, мне тогда исполнялось шесть, а может, и семь. Помню, пришла одна симпатичная девочка, Велма Брукс. Она и еще много хорошеньких девочек в коротких платьицах, как в мини-юбочках. Белых мальчиков или девочек я там что-то не помню. Может, кто-то и был — может, Лео, до своей смерти, и его сестра, не знаю — но белых детей я на своем дне рождения не припоминаю.

Вообще-то я потому так хорошо запомнил тот день рождения, что я тогда впервые в жизни поцеловался с девочкой. Я всех девчонок перецеловал, но Велме Брукс больше

18

всех досталось. Какая же она была миленькая! Но Дороти все испортила — побежала и донесла матери, что я целуюсь в Велмой Брукс. Сестра всю жизнь так со мной поступала, она постоянно ябедничала на нас с братом. Но когда мать пристала к отцу, чтобы тот увел меня от Велмы, он сказал: «Вот если бы он целовался с парнем, например с Куинноммладшим, стоило бы вмешаться. А с Велмой Брукс пусть целуется, мальчики должны целоваться с девочками. Если не с Куинноммладшим, то все нормально».

Оскорбленная в лучших чувствах сестра убежала, только на ходу, скривив рот, буркнула через плечо: «Да, он будет целоваться, а кто его остановит, когда он ей ребеночка начнет делать». Позже мать сказала, что я плохо поступил, целуюсь с Велмой, что я не должен так делать и что, если бы ей пришлось начать жизнь сначала, она ни за что бы не родила такого ужасного сына. А потом она меня сильно побила.

Я навсегда это запомнил. В том возрасте мне казалось, что никто меня не любит, — меня постоянно за что-то наказывали, а вот Вернону никогда не попадало. Он никогда и по полу-то по-настоящему не ходил. Был вроде черной куклы для сестры и матери, да и для остальных тоже. Сделали из него сущего слизняка. Каждый раз, когда подруги приходили к сестре, они начинали его купать, расчесывать, наряжать — точь-в-точь как черного пупса.

До своего увлечения музыкой я много занимался спортом — бейсболом, футболом, баскетболом, плаванием и боксом. Я рос маленьким и тощим, ноги у меня были худющие — ни у кого таких не видел, они у меня и сейчас страшно худые. Но спорт я очень любил и ребят покрупнее совсем не боялся. Я вообще не из пугливых, никогда таким не был. И если кто-то мне нравился, то по-настоящему, несмотря ни на что. А не нравился, то навсегда. Не знаю почему, но так я устроен. И всегда таким был. Для меня это вопрос интуиции, какой-то «химии». Говорят, я высокомерный, но я всегда был таким и не сильно изменился.

**19**

В общем, у нас с Миллардом на уме были только футбол да бейсбол. Еще мы играли в «индейский мяч», что-то вроде бейсбола, но по три-четыре человека в команде. Если не в «индейский мяч», то в обычный бейсбол на пустырях или специальных площадках. Я стоял на перехвате, от усердия готов был из штанов выпрыгнуть. Я здорово принимал мяч и хорошо бросал, хотя из-за небольшого роста не так уж много очков приносил. Черт, бейсбол я любил, да и плавание, и футбол, и бокс.

Помню, мы любили гонять мяч по островкам травы между тротуаром и мостовой. Это было на 14-й улице перед домом Тилфорда Брукса, который потом получил степень доктора музыки, он и сейчас живет в Сент-Луисе. Потом шли играть к дому Милларда. Господи, из-за всех этих ножных перехватов мы постоянно грохались на землю и так сильно разбивали головы, что у нас чуть мозги не вываливались, и кровь лилась, как из резаных свиней. Все ноги были у нас в шрамах, а матерей мы доводили до истерик. Зато было страшно интересно, и веселились мы вовсю.

Что мне по-настоящему было по душе, так это плавание и бокс. Так они и остались моими любимыми видами. И раньше, и сейчас я плаваю при всяком удобном случае. Хотя бокс мне ближе. Я его обожаю. Не могу объяснить почему. А как я следил за всеми матчами Джо Луиса! Впрочем, как и все мы в то время. Собирались у приемника и ждали рассказа комментатора о том, как Джо нокаутировал очередного выскочку. И тогда все черное братство Ист-Сент-Луиса неистовствовало, устраивало на улице праздник, пило, танцевало и гудело. Причем радостно. То же самое было — правда, чуть потише, — когда выиграл Генри Армстронг — он ведь жил за рекой, в Сент-Луисе, так что считался нашим, местным черным парнем, героем нашего города. Но всеобщим любимцем был все же Джо Луис.

Хоть я и любил боксировать, в настоящих драках я не участвовал. Мы толкались и пихались, могли наподдать кулаками друг другу, но ничего более серьезного. Росли нормальными веселыми детьми.

**20**

А вообще-то в Ист-Сент-Луисе было много банд, и очень даже нехороших, вроде «Гермитов». Да и в Сент-Луисе было полно всяких подонков. Ист-Сент-Луис был не самым лучшим местом для мальчишки, там было много фраеров, черных и белых, которые никого не щадили. Я, пока не стал подростком, совсем не дрался. Я и в банде-то не оказался только потому, что серьезно увлекся музыкой. Даже спорт из-за нее забросил. Нет, ты пойми меня правильно, мне, конечно, приходилось драться со всякими отбросами и подонками, особенно когда кто-нибудь из них называл меня Гречкой — из-за того, что я был маленьким, худым и очень темным. Я это прозвище терпеть не мог, поэтому, если кто-то меня так называл, ему приходилось со мной драться. А не

нравилось оно мне потому, что похоже на прозвище черного парня из телесериала «Наша шайка»<sup>1</sup> с его дерьмовым киношным представлением белых о черных. Я знал про себя, что я-то не такой, что мои родители — уважаемые люди и что если меня так обзывают, значит, надо мной смеются. Я уже в то время понимал, что, если хочешь постоять за себя, нужно драться. Ну и дрался, много. Но в шайках никогда не был. И я не считаю себя высокомерным, просто я уверен в себе. Знаю, чего хочу, и всегда знал, чего хотел, сколько себя помню. Меня невозможно запугать. Но вообще-то, когда я подрастал, меня, кажется, все любили, хоть я и не был особенно разговорчивым; я и сейчас не большой охотник трепаться.

В школе, как и на улице, приходилось несладко. В конце нашей улицы была школа «только для белых», она, кажется, называлась школа Ирвинг, и учились там одни «отличники». Черных детей туда не принимали, и нам приходилось ходить мимо них в нашу школу. Учителя у нас были хорошие, например сестры Тернер в школе Джона Робинсона. Они были праправнучками Ната Тернера, и их, как и его,

<sup>1</sup> В этом сериале у черного мальчика, который был представлен как недотепа, было прозвище Мука. — *Здесь и далее примеч. пер. и ред.*

21

волновали расовые вопросы. Они учили нас быть гордыми. Учителя-то были хорошие, но сами школы для черных — хуже некуда, туалеты вечно текли и все такое. Воняло там страшно, черт, как из выгребных ям в Африке, где живут бедняки. В начальной школе я из-за всего этого дерьма даже есть не мог, меня все время тошнило — да и сейчас тошнит, как вспомню. К чернокожим детям относились тогда как к стаду скотов. Некоторые из моих одноклассников говорят, что все было не так уж плохо, но, по-моему, все было именно так.

Поэтому я любил ездить к дедушке в Арканзас. Там хоть можно было в поле босиком побегать и не бояться вляпаться в вонючую кучу, которая размажется и прилипнет к ногам, как в начальной школе.

Мать то и дело — как мне теперь кажется — собирала нас с сестрой и братом, когда мы были еще совсем маленькими, на поезд — ехать в гости к дедушке. Она прикрепляла к нашей одежде бирки с нашими именами, давала нам коробочки с курятиной и сажала в поезд. И уж будь уверен, цыпленок мгновенно исчезал в наших животах, едва поезд отходил от станции. А потом мы всю дорогу сидели голодные, куда б ни ехали. В одну секунду справлялись с цыпленком. И так было всегда. Так и не научились есть постепенно. Цыпленок был таким вкусным, что ждать было невмоготу. А потом всю дорогу к дедушке ревели — голодные и злые. А когда наконец добирались к деду, мне всегда хотелось у него насовсем остаться. Он подарил мне мою первую лошадь.

У него была рыболовецкая ферма в Арканзасе. Мы ловили рыбу целыми днями — ведрами, бадьями. Потом обжирались жареной рыбой, я с тех пор толк в ней знаю. Да, рыбка была что надо, пальчики оближешь! Так вот мы и носились целыми днями. Катались на лошадях. Рано ложились. Рано вставали. И опять та же круговерть. Веселились мы на все сто. Дедушка был шести футов роста, шоколадного цвета, с большими глазами — похож на моего отца,

22

только повыше. Бабушку звали Айви, а мы звали ее мисс Айви.

Помню, было у нас там много дел, которыми мы никогда не смогли бы заняться в таком городе, как Ист-Сент-Луис. Одним прекрасным утром мы с дядей Эдом, младшим братом отца, — он был на год моложе меня, — расколотили все дедовы арбузы. Переходили от одной груды к другой и разбивали все арбузы, что попадались под руку. Потом из каждого вынимали самую серединку и немного отъедали, но в основном бросали. Мне было около десяти, ему девять. Вернувшись домой, мы начали валяться и хохотать, как последние идиоты. Когда дедушка узнал, что мы натворили, он сказал мне: «Неделю не будешь кататься на лошади». Это навсегда избавило меня от желания бить арбузы. Дед был с характером, вроде отца. И спуска никому не давал.

В девять или десять лет мне поручили газетный маршрут, и за небольшую плату я стал по выходным разносить по домам газеты. Не то чтобы я очень нуждался в деньгах — отец к тому времени их целую кучу зарабатывал. Просто мне хотелось иметь свои и не кланяться у родителей. Я таким всегда был — независимым, всегда рассчитывал только на себя. Я не много наваривал — около шестидесяти пяти центов в неделю, зато свои. Я на них конфеты покупал. У меня всегда был полон карман конфет и стеклянных шариков. Я менял конфеты на шарики, а шарики на конфеты, газировку и жвачку. Уже тогда я откуда-то знал, что нужно уметь торговаться, — точно



не помню, кто меня этому научил, возможно отец. В Великую депрессию многие бедствовали и голодали. Но нашей семьи это не коснулось, отец был мастером добывать деньги.

Я носил газеты старому Пиггису, хозяину лучшего в Ист-Сент-Луисе ресторанчика, где готовили барбекю. Он находился на пересечении 15-й и Бродвея, рядом с другими такими же заведениями. У мистера Пиггиса было лучшее во всем городе барбекю, потому что он делал его из свежего

**23**

мяса, которое доставал в этих мерзостных скотобойнях в Сент-Луисе и Ист-Сент-Луисе. Соус у него был несравненный. До того, гад, хорош, что я и сейчас его во рту ощущаю. Никто не знал, как он этот соус делает и что он туда кладет. Он на этот счет не раскалывался. А подливка, в которую хлеб макать, какая у него была! — от нее тоже все балдели. Да еще классные рыбные сэндвичи. Его «джеки» с лососем постепенно сравнялись по качеству с «Джеками» папаши моего друга Лео.

У мистера Пиггиса и была-то всего лишь малюсенькая комнатка, где он барбекю торговал. Там только человек десять вмещалось. А жаровню для барбекю он собственноручно выложил из кирпичей. И еще он сделал вытяжную трубу, так что запах угля распространялся по всей 15-й улице. И днем каждый мог либо сэндвич перехватить, либо полакомиться кусочком барбекю. Вся стряпня к шести утра заканчивалась, все было поджарено и разложено. Я появлялся ровно в шесть, отдавал газеты, чикагский «Дефендер» или питтсбургский «Курьер», та и другая для черных. Я ему обе эти газеты, а он мне две свиные головы. Свиные головы стоили тогда по пятнадцати центов за штуку. Но так как мистер Пиггис хорошо ко мне относился — считал меня смышленным, — он мне десять центов скидывал, а иногда давал лишнюю свиную голову, или сэндвич со свиным ухом — у него и прозвище поэтому такое было (мистер Пиггис — Свиные Уши), — или верхушку ребра — все, что ему было не жалко в тот день. Иногда он добавлял кусок пирога со сладким картофелем или засахаренный картофель и стакан молока. Разложит все это хозяйство на бумажных тарелках, пропитанных чертовски восхитительным ароматом, на ломтики пахучего вкуснейшего хлеба, который он брал в булочной. А потом завернет все в газеты, вчерашние газеты. Господи, это было невыносимо прекрасно. Десять центов за бутерброд с семгой, пятнадцать за свиную голову. Я брал свою добычу, усаживался рядом, и мы беседовали, пока он отпускал товар за прилавком. Я многое узнал от

**24**

мистера Пиггиса, но главное, чему я у него научился, впрочем, и у отца тоже, — это не соваться в дерьмо без надобности.

Конечно, больше всего я взял у отца. Он был нечто. Красивый, примерно моего роста, чуть полноватый. С возрастом он полысел — и, по-моему, сильно из-за этого переживал. Он был хорошо воспитан, любил красивые вещи, одежду и машины — совсем как моя мать.

Отец во всем принимал сторону черных, всегда их защищал. Таких, как он, в те времена называли «черными расистами». Ну, «дядей Томом» он уж точно не был. Некоторые из его африканских однокашников из Линкольнского университета, как, например, Нкрума из Ганы, стали президентами или заняли высокие посты в правительствах своих стран. Так что у отца были связи в Африке. Маркус Гарвей был ему ближе, чем политика Национальной ассоциации содействию прогресса цветного населения. Он считал, что Гарвей сделал для черного люда много хорошего — объединил их всех еще в двадцатых годах. Отец считал это важным делом и терпеть не мог Уильяма Пикенса из Национальной ассоциации, особенно его высказывания о Гарвее. Пикенс приходился каким-то родственником матери, дядей, что ли, и иногда, будучи проездом в Сент-Луисе, звонил нам и заходил. Думаю, он был в то время важным боссом в Ассоциации, секретарем или кем-то вроде. Как бы то ни было, помню, он раз позвонил, чтобы зайти, и когда мать сказала об этом отцу, тот ответил: «Да пошел он, этот сукин сын Уильям Пикенс, ко всем чертям, он никогда не любил Маркуса Гарвея, а Маркус Гарвей столько сил положил на объединение черных. Только ему и удалось по-настоящему сплотить чернокожих в этой стране. А этот паразит прет против него. Пошел он ко всем чертям со своими тупыми идеями».

Мать была иной. Ей хотелось, чтобы черная раса занимала более высокое положение в обществе, но рассуждала она как типичный бюрократ из Национальной ассоциации. Отца она считала радикалом, особенно позже, когда он всерьез

**25**

заялся политикой. И если чувство стиля и умение одеваться у меня от матери, то мое отношение к жизни вообще, ощущение того, кто я такой, моя уверенность в себе и гордость за свой народ были воспитаны отцом. Я не хочу сказать, что моя мать не была гордой женщиной, она ею была. Но то, как я смотрю на некоторые вещи в жизни, пришло ко мне от отца.

Отец не позволял себя оскорблять. Помню историю с одним белым, который зашел к нему в офис. Этот белый продавал ему золото и всякое такое. Но в тот момент в офисе было полно народу. Поэтому отец велел повесить в приемной табличку: «Не беспокоить» — он всегда так делал, когда копался у кого-нибудь во рту. Несмотря на табличку, белый, прождав около получаса, сказал мне — а мне было тогда четырнадцать или пятнадцать, и я работал в тот день как секретарь: «Сколько можно ждать. Я войду в кабинет». Я ему говорю: «Вон табличка — "Не беспокоить", разве вы не видите?» Он на мои слова не обратил никакого внимания и прошел прямо в кабинет, где отец лечил зубы пациенту. А в очереди сидело много чернокожих, которые прекрасно знали, что отец таких вещей не переносит. Ну, они заулыбались и затихли, ожидая, что будет дальше. Как только белый вошел в кабинет, я услышал голос отца: «Какого черта ты сюда приперся? Читать не умеешь, кретин? Тупая белозадая скотина! Убирайся к чертям собачьим!» Белый вылетел из кабинета как ошпаренный, посмотрев на меня как на чокнутого. Ну а я еще подлил масла в огонь, когда он подбегал к выходу: «Говорили тебе, дураку, не входить в кабинет». Так я в первый раз обругал белого, который был старше меня.

В другой раз отец пошел разыскивать белого, который гнался за мной и обозвал меня ниггером. Он пошел его искать, зарядив ружье. Он тогда этого белого не нашел, но даже подумать страшно, что было бы, если бы он его догнал. Отец был нечто. Он был сильный сукин сын — правда, с тараканами. Например, он никогда не переходил по неко-

26

торым мостам из Ист-Сент-Луиса в Сент-Луис, потому что, по его словам, он-то знал, кто их построил, — воры, а значит, мосты эти некрепкие: деньги и материалы на них сворованы. Он искренне верил, что в один прекрасный момент эти дурацкие мосты свалятся в Миссисипи. И верил до своего последнего часа, всегда удивляясь, как это они до сих пор не упали. Он не был идеалом... Но у него был гордый характер, а как чернокожий он вообще шел впереди своего времени. Представь, он любил в гольф играть — в те-то времена! Я ему клюшки подносил на площадке для гольфа в Форест-парке в Сент-Луисе.

Будучи врачом и занимаясь политикой, отец был одним из столпов черной общины Ист-Сент-Луиса. Он и доктор Юбэнкс, его лучший друг, и еще несколько видных черных. Когда я подрастал, отец имел вес и влияние в Ист-Сент-Луисе. Нас, как его детей, тоже уважали, наверно, поэтому многие — в основном чернокожие — в Ист-Сент-Луисе относились к нам с сестрой и братом, как будто мы были особенные. Нет, они не подхалимничали перед нами, такого не было. Но все-таки они относились к нам так, будто мы от них отличались. Они думали, что из нас должно выйти что-то стоящее, достойное уважения. Мне кажется, что это особое отношение к нам помогло нам научиться позитивно относиться к самим себе. Такие вещи очень важны для чернокожих, особенно молодых — ведь почти все время слышишь о себе что-нибудь плохое.

Насчет дисциплины отец был лют. Он нам все время вдалбливал, что спуску давать не будет. Я думаю, у меня от него такой скверный характер. Но он ни разу в жизни не побил меня. Один раз он страшно рассвирепел: мне было девять или десять, он купил мне велосипед, кажется, это был мой первый велосипед. Я был очень непоседливым и любил съезжать на велосипеде с лестницы. Тогда мы еще жили на углу 15-й и Бродвея, еще не переехали на 17-ю улицу и в Канзас. Так вот, когда я спускался на велосипеде с жутко крутой лестницы, мне в рот попал карниз. А съезжал

27

я до того быстро, что не смог притормозить и врезался в дверь гаража за домом. Карниз глубоко вдавился мне в широко разинутый рот. Ну, увидев эту картину, он так рассвирепел, что я подумал: сейчас мне конец.

В другой раз он сильно разозлился, когда я поджег сарай или гараж, и чуть не спалил наш дом. Он ничего не сказал, но если бы взглядом можно было убить, я бы не уцелел. Потом, когда я стал старше и решил, что умею водить машину, я задним ходом повел машину через улицу и налетел на телеграфный столб. Друзья учили меня водить, но отец не давал мне ездить, потому что у меня не было прав. А так как я был упрямый и бесшабашный, мне не терпелось убедиться, что я умею водить. Когда он узнал про разбитую машину, он даже предпринимать ничего не стал, только рукой махнул.

Помню, смешнее всего было, когда отец взял меня с собой в Сент-Луис и накупил мне там кучу одежды. Думаю, мне тогда было одиннадцать или двенадцать, я только-только начал интересоваться шмотками. А была Пасха, и отец хотел, чтобы мы с братом и сестрой хорошо выглядели в церкви. Ну, значит, берет он меня с собой в Сент-Луис и покупает мне серый двубортный костюм со складками, шикарные ботинки Thorn McAn, желтую полосатую рубашку,

модную тогда шапочку-тюбетейку и кожаный кошелек для мелочи, куда и положил тридцать центов. Прикид был что надо!

Когда мы вернулись домой, отец поднялся наверх, чтобы взять что-то из кабинета. А мне эти тридцать центов покою не давали, будто дыру жгли в новом кошельке. Ну, ты же понимаешь, мне позарез понадобилось потратить эти деньги — да еще в таком шикарном наряде! Я и направился в аптекарский магазин «Даут» и сказал мистеру Доминику, хозяину, дать мне на двадцать пять центов шоколадных солдатиков — самых моих любимых на тот момент. На цент полагалось три шоколадных солдатика, так что он продал мне целых семьдесят пять. Ну и вот, стою я перед

офисом

**28**

отца, одетый с иголки, держу свой огромный пакет с конфетами и заглатываю их с невероятной скоростью. Я сожрал их столько, что мне сделалось плохо, и меня начало наизнанку выворачивать. Сестра увидела, подумала, что я истекаю кровью, и побежала докладывать отцу. Тогда он спустился вниз и сказал: «Дьюи, ну что ты вытворяешь. Здесь ведь моя работа. Люди подумают, что я кого-то убил, этот твой шоколад — как высохшая кровь. Давай наверх сейчас же поднимайся».

В другой раз, тоже, по-моему, на Пасху, только на следующий год, отец купил мне костюм для церкви — синий, с короткими брюками — и носки. Мы пошли в церковь с сестрой, но по дороге я увидел приятелей, которые играли на дворе заброшенной фабрики. Они позвали меня, и я сказал сестре, что догоню ее. Я вошел в здание фабрики, а там было так темно, что от неожиданности мои глаза перестали вообще что-либо различать. Я спотыкаюсь, падаю и начинаю барахтаться — в гребаной грязной луже — в новом костюме! На Пасху! Представляешь, как хреново мне стало. В общем, в церковь я не попал. Вернулся домой, и отец даже не наказал меня. Он сказал только: «Если ты еще хоть раз в жизни так споткнешься — почему ты не можешь ходить как все люди! — я сделаю так, что ты вообще на своей проклятой заднице сидеть не сможешь». И я прекратил свои глупые выходки. Отец сказал: «Ты мог свалиться в яму с кислотой или еще куда-нибудь. Так и погибнуть недолго, как можно шляться в таких странных темных местах. Никогда больше не делай этого». И я перестал.

Он ведь не из-за испорченных тряпок переживал. Ему не было жаль загубленного костюма. Он из-за меня переживал. Я никогда этого не забуду — что он беспокоился только обо мне. Мы всегда с ним ладили. Он всегда на все сто процентов поддерживал меня, за что бы я ни брался, и, думаю, его вера в меня укрепила мою уверенность в себе.

А вот мать порола меня по любому поводу. Она так много меня била, что однажды, когда была то ли больна, то ли

**29**

по какой другой причине, попросила отца наказать меня. Он привел меня в другую комнату, закрыл дверь и приказал мне кричать, будто он меня бьет. Помню, он сказал: «Ты ори, как будто я тебя бью». Ну, я стал вопить изо всех сил, а он сидел и смотрел на меня с самым серьезным и неприступным видом. Это было ужасно смешно, ей-богу. Но сейчас, когда я вспоминаю об этом, мне кажется, уж лучше бы он меня побил, чем сидел и смотрел мимо меня, будто я пустое место. Когда он так делал, я ощущал себя ничтожеством. А это похуже любого битья.

Мать с отцом постоянно ругались. У них на все были абсолютно разные мнения. Когда я был совсем маленьким, они готовы были растерзать друг друга. Единственное, что их как-то объединило, — это мое пристрастие к героину, но это случилось гораздо позже. Они будто позабыли о своих скандалах и сплотились, пытаясь помочь мне. Но это было один раз, все остальное время они жили как кошка с собакой.

Помню, мать хватала что ни попадя и кидала в отца, выкрикивая при этом бессмысленные, гнусные оскорбления. Иногда он тоже свирепел и запускал в нее каким-нибудь предметом, что первым под руку попадет, — приемником, обеденным колокольчиком, чем угодно. А она кричала: «Ты хочешь убить меня, Дьюи!» Помню, однажды после такой ссоры отец вышел на улицу, чтобы немного остыть. Когда он вернулся, мать не открывала дверь и не пускала его — а он забыл ключ. Он стоял на улице и кричал, чтобы она открыла ему, а она не открывала. Он так сильно разозлился, что ударил ее кулаком через окно прямо в лицо, выбив ей при этом несколько зубов. Было только к лучшему, когда они расстались, но они еще много друг другу досаждали, пока не разошлись официально.

Мне кажется, это происходило потому, что у них были разные темпераменты. Но не только поэтому. У них были типичные отношения «доктора и его жены», в том смысле, что его почти

никогда не было дома. Нас, детей, это не особенно затрагивало, мы всегда были чем-то заняты. Но ее,

**30**

я думаю, это очень огорчало. А когда он ушел в политику, его совсем дома не стало видно. К тому же они постоянно ссорились из-за денег, хотя отец считался богатым — во всяком случае, для чернокожего.

Однажды отец баллотировался в конгресс от штата Иллинойс. Он выставил свою кандидатуру, так как ему хотелось организовать пожарную управу в Милстеде, где у него была ферма. Какие-то белые хотели дать ему денег, чтобы он убрал свою кандидатуру, но он все равно пошел на выборы и проиграл. Мать накинулась на него за то, что он не взял денег. Она говорила, что они подошли бы — съездить на курорт или еще для чего-нибудь. И еще она злилась на то, что он почти все свое состояние проиграл. Отец был азартным игроком и потерял около миллиона долларов. К тому же она никогда не верила в политику, которой он занимался. Но уже после развода она призналась мне, что если бы начала все сначала, то вела бы себя по-иному. Но к тому времени ее поезд уже ушел.

Проблемы родителей, казалось, совсем не мешали нам с братом и сестрой, мы росли детьми вполне благополучными. Хотя теперь, глядя назад, я думаю, что все же они нас как-то коснулись. Они должны были повлиять на нас каким-то образом, не знаю, правда, каким. Просто, наверное, тоскливо было слушать их ругань. Я уже говорил, что мы с матерью вообще не особо ладили, думаю, во всех этих дразгах я обвинял ее. Я знаю, что Коррин, сестра отца, уж точно ее обвиняла. Она ее никогда не любила.

У моей тетки Коррин денег куры не клевали и было полно всякого барахла, но все считали, что у нее не все дома. Я тоже так считал. Но они были дружны — отец со своей сестрой. И хотя она была против женитьбы отца на моей матери, говорили, что, когда они все-таки поженились, тетка сказала: «Боже, помоги этой несчастной. Потому что не ведает она, сколько бед ее ждет».

Тетя Коррин была доктором метафизики или что-то в этом роде. Ее офис был рядом с офисом отца. На двери

**31**

привинчена вывеска: «Доктор Коррин. Прорицательница. Целительница» — с нарисованной ладонью, раскрытой к посетителю. Она была гадалкой. Сидела в своем офисе с зажженными свечами, среди странной рухляди, и непрерывно дымила сигаретами. И так все время — сидела в клубах дыма и несла чепуху. Люди ее боялись. Некоторые думали, что она ведьма или королева вуду. Меня она любила. Только, по-моему, она думала, что я тоже тронутый, потому что, как только я входил к ней, она тут же начинала зажигать свои дурацкие свечи и курить сигареты. Ну не сука ли: думала, что я тоже тронутый.

Когда мы были маленькими, нам, детям, нравилось все «артистическое», особенно Вернону и мне, но и Дороти тоже. До того как я серьезно занялся музыкой, мы с Дороти и Верноном устраивали «шоу талантов». Мы начали, еще когда жили на 15-й и Бродвее. Думаю, мне было около десяти. Во всяком случае, я тогда только начинал играть на трубе, только-только входил в это дело. Как я уже говорил, трубу мне подарил дядя Джонни. Ну так вот, я играл на трубе — как мог в то время, а Дороти на пианино. Вернон танцевал. Было страшно весело. Дороти могла исполнять несколько церковных песен, правда, ничего, кроме этого. Чаще всего мы готовили что-то вроде конкурса талантов, судьей был я, причем жутко строгим. Вернон всегда мог петь, рисовать и танцевать. Ну вот, он, например, пел, а Дороти танцевала. К тому времени мать уже отправила ее в школу танцев. Вот такой чепухой мы любили заниматься. Но с возрастом я становился серьезнее, особенно в том, что касалось занятий музыкой.

В первый раз музыка по-настоящему взяла меня за живое, когда я пристрастился слушать радиопередачу «Ритмы Гарлема». Мне было лет семь-восемь. Эта программа шла каждый день в пятнадцать минут девятого, и из-за нее я часто опаздывал в школу. Но мне просто необходимо было ее слушать, клянусь, я не мог без этого. В основном там выступали негритянские оркестры, иногда, когда играл бе-

**32**

лый оркестр, я выключал радио, исключением были Харри Джеймс или Бобби Хэкетт. Это была отличная передача. Там играли все лучшие черные бэнды, и, помню, с каким восторгом я слушал записи Луи Армстронга, Джимми Лансфорда, Лайонела Хэмптона, Каунта Бейси, Бесси Смит, Дюка Эллингтона и еще других таких же классных музыкантов. Примерно тогда же — мне было около десяти — я начал брать частные уроки музыки.

Но еще до этих уроков я помню впечатление от музыки, звучавшей в Арканзасе, у дедушки — особенно в церкви в субботние вечера. Господи, мне не хватает слов описать, как это было здорово. Мне было тогда лет шесть-семь. Мы шли вечером по темной деревенской улице, как вдруг неожиданно, словно ниоткуда, начинала звучать музыка — будто из огромных таинственных деревьев, где, по преданию, живут привидения. Мы сразу же — с кем бы я ни был, с дядей или кузенком Джеймсом — переходили на ту сторону, и, помню, там кто-то играл на гитаре — совсем как Би Би Кинг! И еще я помню, как какие-то мужчина и женщина пели и договаривались о любви! Черт, эта музыка была нечто, особенно как пела та женщина. Думаю, все это навсегда вошло в меня тогда, ты понимаешь, о чем я? Именно качество звука тех блюзов, церковных гимнов, придорожного фанка — сельских мелодий и ритмов Юга и Среднего Запада. Думаю, эта музыка вошла в мое нутро именно там, в тех призрачных закоулках Арканзаса, когда темнело и ухали совы. Так что, когда я начал брать уроки, у меня уже сложилось представление о том, какой должна быть музыка.

Музыка, если вдуматься, вообще странная вещь. Трудно сказать, когда она открылась мне. Думаю, отчасти все началось на той темной деревенской улице в Арканзасе, а отчасти благодаря «Ритмам Гарлема». Но когда я начал ею заниматься, она захватила меня без остатка. С тех пор у меня не оставалось времени ни на что другое.

33

## Глава 2

В двенадцать лет я выбрал музыку как свое основное занятие. Наверное, я в то время еще не осознавал, чем она станет для меня в будущем, но теперь я понимаю, что и тогда ее роль в моей жизни была огромной. Я продолжал играть в бейсбол и футбол, продолжал слоняться с друзьями — Миллардом Кертисом и Дарнеллом Муром. Но игра на трубе так сильно увлекла меня, что к урокам музыки я относился очень серьезно. Помню, отправили меня в бойскаутский лагерь около Ватерлоо в Иллинойсе, мне тогда было двенадцать или тринадцать. Этот лагерь назывался «Вандервентер», и мистер Мейс, начальник моего отряда, зная, что я трубач, поручил мне играть отбой и побудку. Помню, я был страшно горд, что он попросил именно меня, выбрал меня. Судя по всему, уже тогда дела мои были неплохи.

35

Но по-настоящему я стал овладевать трубой, перейдя из начальной школы Эттакс в среднюю школу Линкольна. Моим первым учителем был Элвуд Бюокенен, он преподавал в школе Линкольна, где были и младшие, и средние классы. Я начал там заниматься в последних классах начальной школы, а потом учился до самого выпуска. Я был в оркестре самым младшим. Помимо отца, мистер Бюокенен, пожалуй, имел на меня в то время самое большое влияние. Это он приобщил меня тогда к музыке. Я понял, что хочу стать музыкантом. И что больше мне ничего не надо.

Мистер Бюокенен лечился у моего отца, и они любили иногда пропустить по стаканчику. Отец рассказал ему о моих интересах, особенно о моем увлечении трубой. И мистер Бюокенен взялся меня учить, с этого и началось. Я еще в Эттакс ходил, а с мистером Бюокененом уже занимался. Позже, в школе Линкольна, он как бы присматривал за мной, чтобы я не сбился с пути.

На мой тринадцатый день рождения отец купил мне новую трубу. Мать хотела подарить мне скрипку, но отец ее переспорил. Они сильно поскандалили, но матери пришлось уступить. Эта новая труба появилась у меня только благодаря совету мистера Бюокенена, он прекрасно понимал, как сильно мне хотелось играть на ней.

Тогда же у меня начались серьезные размолвки с матерью. До этого мы в основном ругались по пустякам, но потом ссоры стали перерастать в серьезные скандалы. Мне до сих пор непонятно, почему мать до них вообще доводила. Думаю, из-за того, что она никогда не говорила со мной откровенно. Она обращалась со мной как с ребенком — и с Верноном точно так же. По-моему, он потом и гомосексуалом стал отчасти из-за этого. Женщины в нашей семье — мать, сестра и бабушка — всегда относились к Вернону как к девочке. Но со мной у них этот номер не проходил. Со мной нужно было говорить серьезно — либо вообще не говорить. Когда у нас с матерью начались трения, отец просил ее оставить меня в покое. В общем, она так и поступи-

36

ла, но все же иногда закатывала истерики. И все-таки именно мать купила мне две пластинки — Дюка Эллингтона и Арта Тейтума. Я их все время слушал, и потом это помогло мне вникнуть в джаз.

Так как я учился у мистера Бьюкенена еще в начальной школе Эттакс, то, перейдя в школу Линкольна, был уже достаточно продвинутым трубачом. Очень даже неплохо играл. И стал учиться у отличного преподавателя-немца по имени Густав. Он жил в Сент-Луисе и был первой трубой местного симфонического оркестра. Классный был музыкант. К тому же он делал отличные мундштуки для труб, я до сих пор пользуюсь одной из его моделей.

Школьный оркестр мистера Бьюкенена был что надо. У нас была отличная секция корнетистов и трубачей: я, Рэлей Макдэниелс, Ред Боннер, Дак Макуотерс и Фрэнк Галли, первая труба — этот парень на своем инструменте как зверь наяривал. Года на три старше меня. Так как я был самым маленьким по росту и самым младшим, ребята меня дразнили. Но я был очень озорной и все время их подкалывал: стоило им отвернуться, например, кидался шариками из жеваной бумаги прямо им в головы. Ну, сам знаешь, как это бывает, так, детские забавы, подростковая дурь, ничего серьезного.

По-моему, всем тогда нравилось мое звучание, я перенял его у мистера Бьюкенена, он так играл. Я говорю про корнет. Между прочим, Ред с Фрэнком, да и все остальные, кто играл на корнете или на трубе, по очереди брали инструменты у мистера Бьюкенена. Кажется, из всей секции у меня одного был свой корнет. И хотя все ребята были старше меня, а я еще многого не умел, они поддерживали меня: им нравился мой звук и мое отношение к игре. Они говорили, что у меня богатое воображение.

Мистер Бьюкенен заставлял нас играть марши и всякое такое — увертюры, хорошую музыку сопровождения, марши Джона Филипа Сузы. На репетициях он не позволял нам никаких вольностей, но как только ненадолго выходил

37

из зала, мы тут же начинали пробовать себя в джазе. Мистер Бьюкенен дал мне один клевый совет — никогда не пользоваться «вибрато». Поначалу мне очень нравилось «вибрато» — в этой манере тогда все трубачи играли. Но однажды, когда я издавал это жуткое «вибрато», мистер Бьюкенен остановил оркестр и сказал: «Слушай, Майлс. Если хочешь играть так же паскудно, как Харри Джеймс с его противным "вибрато", лучше вообще сюда не ходи. Ну что ты трясешь звуками, не должны они так дрожать. Станешь стариком — и трясись себе на здоровье. Играй ровно, ищи свой стиль, ты же можешь. У тебя достаточно таланта быть самим собой».

Я этих слов век не забуду. Но тогда мне стало и обидно, и стыдно. Мне страшно нравилось, как играет Харри Джеймс. Но после этого случая я начал понемногу избавляться от его стиля и понял, что мистер Бьюкенен прав. По крайней мере, в моем случае.

В старших классах я всерьез озаботился шмотками. Все время думал о своей внешности и выпендривался, потому что на меня начали обращать внимание девочки — хотя по большому счету они меня в четырнадцать лет не особо интересовали. Но я заделался страшным модником, часами в школу наряжался. Мы с некоторыми ребятами, тоже крэзанутыми на моде, даже делали записи (потом мы их сравнивали), что модно, а что нет. Мне в то время нравился стиль Фреда Астера и Кэри Гранта, и поэтому я придумал себе что-то вроде «английского» стиля с «негритянским уклоном»: пиджаки от Brooks Brothers, башмаки на толстой подошве, брюки с завышенной талией и рубашки с высокими воротниками, которые были так сильно накрахмалены, что я еле шеей двигал.

Однажды в школе произошло одно событие, которое повлияло на меня так же сильно, как уроки мистера Бьюкенена: мы с оркестром поехали играть в Карбондейл в штате Иллинойс, где я познакомился с трубачом Кларком Терри. Как музыканта я его боготворил. Он был старше меня

38

и регулярно выпивал с мистером Бьюкененом. В общем, поехали мы в Карбондейл; увидев там этого пижона, я сразу подошел к нему и спросил, не трубач ли он. Он повернулся ко мне и спросил, как я догадался. Я сказал, что это видно по его челюстям. На мне была скучная форма школьного оркестра, а на Кларке — хипповейшее пальто и... чудесный стильный шарф вокруг шеи. Крутейшие ботинки на огромной платформе и неподражаемая, надвинутая набекрень шляпа. Я сказал, что еще в нем сразу видно трубача по прикиду. Он вроде бы улыбнулся и что-то ответил, я забыл что. А потом, когда я ему начал задавать вопросы про трубу, он отмахнулся от меня, как от назойливой мухи, и сказал, что «ему сейчас не до музыки — вон сколько красоток вокруг прохаживается». Кларка в то время сильно женский пол интересовал, а меня так совсем нет. Поэтому мне его слова показались обидными. Когда мы с ним в следующий раз встретились, картина была совершенно иная. Но мне никогда не забыть того первого раза, когда я его увидел —

до того он был крут! Я тогда твердо решил, что добьюсь своего и тоже стану крутым, только покруче.

А еще у меня появился новый друг — Бобби Дэнзиг. Мы были одноклассниками, он здорово на трубе играл. Мы с ним таскались по разным местам — слушали музыку, присоединялись, когда могли, к оркестрам. Мы всюду ходили вместе и оба дико модно наряжались — все даже считали, что мы похожи. Язык у него был как змеиное жало. Он мог любого в секунду отбрить. Представляешь, идем мы в клуб, слушаем бэнд, и, если трубач стоит не на том месте или у барабанщика не там размещены барабаны, Бобби говорит: «Пошли отсюда, сразу видно — этот идиот не может играть. Посмотри, куда барабанщик выкатил свои барабаны, — вот осел-то! Смотри, как стоит этот дудочник! Настоящая курица! Ты ж понимаешь — что может курица сыграть, да еще в компании таких же цыплят! Идем отсюда, нечего время тратить!»

Да, у Бобби мало не покажется. Сам он играл на трубе здорово, а по карманам лазил просто бесподобно. Вскочит

**39**

в трамвай — они тогда ходили в Сент-Луисе, — а на конечной станции у Бобби кругленькая сумма в 300 долларов или больше, если повезет. Я подружился с Бобби в шестнадцать, думаю, ему столько же было. Мы вместе вступили в профсоюз и повсюду вместе ходили. Бобби стал моим первым лучшим другом из музыкантов, мы с ним почти не расставались. Это с ним мы пошли в «Ривьеру», когда меня прослушали в оркестре Билли Экстайна, и на трубе он играл как зверь. Позже мы стали хорошими друзьями с Кларком Терри, но Кларк был лет на шесть старше меня, поэтому мозги у нас в разных направлениях работали. Но Бобби всегда был рядом, во всех переделках. Правда, я в трамваях не воровал. А он был настоящим мастером по этому делу.

После мистера Бьюкенена у меня был еще один хороший учитель, звали его Густавом. Он играл в Симфоническом оркестре Сент-Луиса и делал отличные мундштуки для труб, я до сих пор такими пользуюсь. Вообще-то Густав учил еще одного трубача, Леви Мэддисона. Леви был его лучшим учеником и, по правде говоря, играл бесподобно. В те времена, в 1940 году, Сент-Луис славился отличными трубачами, а Леви был одним из лучших, если не самый лучший. Но он был малость стукнутый — все время непонятно чему смеялся. Один раз как начал смеяться, еле остановили. Многие говорили, что он потому все время смеется, что на душе у него гадко. Как бы ни было у Леви гадко на душе, на трубе он играл мастерски. Я любил смотреть, как он играет. Труба была как бы его продолжением. Вообще-то все трубачи Сент-Луиса играли в такой манере — Коротышка Хэрولد Бейкер, Кларк Терри, я. Мы все так играли, у нас у всех была эта, как я ее называл, «изюминка Сент-Луиса».

А Леви все улыбался, и взгляд у него был совершенно сумасшедший. Какой-то отрешенный. Его то выпускали из дурдома, то снова сажали на несколько дней. Он никогда никому не сделал ничего плохого — он не был буйным. Но мне кажется, люди в то время не хотели рисковать. Потом уже, когда я уехал из Сент-Луиса в Нью-Йорк, каждый раз,

**40**

когда я возвращался домой, я обязательно навещал Леви. Найти его иногда было непросто. Но я его все-таки находил и просил приставить трубу к губам — мне нравилось, как он держит инструмент. И он улыбался и выполнял мою просьбу. Но однажды я его не нашел. Мне сказали, что он начал смеяться и не смог остановиться. Его забрали в лечебницу, и больше он из нее не вышел. Или, точнее, больше его никто никогда не видел. Но то, что он вытворял на трубе, было чрезвычайно хорошо, он был прекрасным музыкантом. Когда он брал трубу, все поражались тону и блеску его звука, понимаешь? Ни у кого так не получалось, и мне до сих пор не доводилось слышать такого тона, как у него. Почти как у меня самого, но мягче — что-то среднее между Фредди Уэбстером и мной. И вид у Леви, когда он брался за трубу, был такой, будто сейчас услышишь что-то необыкновенное, чего никогда раньше в жизни не слышал. Очень мало у кого из музыкантов такой подход к музыке. У Диззи он был и, может быть, у меня. Но Леви был бесподобен. Если бы он не спятил и не попал в психбольницу, он бы прославился.

А вот мне Густав твердил, что я самый плохой в мире трубач. Однажды, правда, когда у Диззи на губе долго не заживала болячка и он пришел к Густаву заменить мундштук, он мне сказал, что Гас ему говорил, что я его лучший ученик. Я знаю одно — мне лично Гас этого ни разу не сказал.

Наверное, он считал, что, ругая меня, заставит меня больше заниматься. Может, он считал, что так от меня большего добьешься. Не знаю. Но меня это нисколько не волновало. Он мог говорить что угодно, лишь бы давал мне получасовой урок за два с половиной доллара. У Гаса была отличная техника. Хроматические гаммы он играл по двенадцать раз на одном дыхании. Это было нечто. Но

к тому времени, когда я брал у него уроки, я был уже достаточно уверен в себе. Я знал, что буду музыкантом, и делал для этого все.

**41**

Еще в средней школе у меня был приятель-пианист по имени Эммануил Сент-Клер Дюк Брукс. (Его племянник Ричард Брукс, звезда американского футбола, сейчас директор начальной школы имени Майлса Дэвиса.) У него было прозвище Дюк, потому что он отлично знал и играл почти всю музыку Дюка Эллингтона. Он играл с басистом Джимми Блэнтоном в «Красной харчевне» напротив моего дома. Дюк Брукс был на два-три года старше меня и имел на меня огромное влияние, потому что интересовался самой новой, современной музыкой.

Дюк Брукс был шикарным пианистом. Этот стервец играл как Арт Тейтум. Он учил меня аккордам и всяким приемам. Жил он в Ист-Сент-Луисе, у него была своя комнатка в родительском доме с отдельным входом. Я заходил к нему послушать его, когда нас в школе отпускали на ланч. Он жил недалеко — через две-три улицы. И уже курил марихуану, кажется, первый из моих знакомых. Я, правда, никогда к нему не присоединился. Я и потом не любил марихуану. Но в то время я вообще ничем таким не увлекался, даже не пил совсем.

Дюк потом нелепо погиб — ехал зайцем на поезде где-то в Пенсильвании, в вагоне с гравием и песком. Я слышал, это дерьмо посыпалось на него и он задохнулся. Кажется, это случилось в 1945 году. Мне его до сих пор не хватает, я и сейчас о нем думаю. Он был очень хорошим музыкантом и, если б не погиб, был бы на большой сцене.

Я начал осваивать «бегущий» стиль игры на трубе — так играли в окрестностях Сент-Луиса. Мы с Дюком и с барабанщиком Ником Хейвудом — между прочим, горбуном — организовали небольшой ансамбль. Мы старались играть, как чернокожие ребята из оркестра Бенни Гудмена. У Бенни был такой черный пианист Тедди Уилсон. Но Дюк играл круче Тедди. Дюк играл на фоне как Нат «Кинг» Коул. Парень что надо был этот Дюк.

Новые пластинки к нам тогда попадали только из музыкальных автоматов — их вынимали и продавали за пять

**42**

центов. А если денег не было, то мы новую музыку «воровали» — просто слушали и запоминали. Я уже тогда мог по слуху играть. Короче, мы нашим маленьким составом играли такие мелодии, как, например, «Airmail Special», причем с хипповыми, как полагалось, акцентами. Дюк так здорово играл на фоне, что мне тоже приходилось перенимать его «бегущий» стиль.

Примерно в это время обо мне в Ист-Сент-Луисе заговорили как о многообещающем трубаче. Музыкальная братия считала, что я могу играть, но я был не настолько честолюбив, чтобы открыто соглашаться с ними. Но потихоньку я начал воображать, что могу играть не хуже любого другого лабуха. Возможно, я даже думал, что могу и получше. А что до чтения нот и запоминая мелодий, память у меня на это дело фотографическая. Я никогда ничего не забывал. Как солист я тоже делал успехи, работая с мистером Бьюкененом и учась у таких ребят, как Дюк Брукс и Леви Мэддисон. В общем, детали начали складываться в общую картину. Некоторые лучшие музыканты Ист-Сент-Луиса захотели со мной играть. Понемногу я начал считать себя дико крутым и удачливым.

Может, я потому только явно и не зазнался, что мистер Бьюкенен наседавал на меня, заставляя все больше и больше работать. Хоть он и выделял меня в оркестре после ухода из школы Фрэнка Галли (когда я стал играл большинство соло), временами он сильно ругал меня. Говорил, что у меня слишком слабый звук или что меня вообще не слышно. Но он всегда был таким — постоянно чем-то недовольным, — особенно если считал тебя способным. Один раз, когда я был еще маленьким и все думали, что я стану дантистом, он сказал отцу: «Док, это глупо, никогда Майлс не будет дантистом. Он музыкант». Уже тогда он видел во мне что-то особенное. Потом он мне говорил, что больше всего ему нравилось мое любопытство, мое желание знать про музыку все. У меня был драйв. Поэтому-то я и потом все время двигался вперед.

**43**

Дюк Брукс, Ник Хейвуд, еще кое-кто из ребят и я часто выступали в клубе «Хафс Бир Гарден». Иногда с нами играл Фрэнк Галли. По субботам нам удавалось немного заработать — на карманные расходы. Правда, особо хвастаться было нечем. Мы выступали просто ради развлечения. Давали небольшие концерты в самых разных местах Ист-Сент-Луиса — в общественных клубах, на церковных собраниях, везде, где можно было играть. Иногда зарабатывали по шести долларов за вечер. А репетировали в подвале моего дома, шум и грохот были жуткие. Помню, отец зашел в «Хафс» послушать нас. На следующий день сообщил, что



слышал одни барабаны. В основном мы повторяли мелодии Харри Джеймса. Но потом я ушел из этого оркестра, потому что, не считая Дюка на фоно, ничего интересного для меня там не было. Увлечение музыкой оградило меня от гангстерских разборок, спортом я тоже стал меньше заниматься. При любой возможности я практиковался — даже пытался фоно одолеть. Учился импровизировать и все больше углублялся в джаз. Мне хотелось разучить все темы Харри Джеймса, которые я слышал. И поэтому ребята, которые не умели играть самых модных вещей, мне быстро надоедали. Некоторые из этих отсталых начали поднимать меня на смех из-за того, что я старался играть все новое. Но мне было абсолютно на них наплевать. Я знал, что иду правильным путем.

Когда мне было около шестнадцати, у меня появилась возможность ездить на гастроли в другие города, вроде Бельвиля в Иллинойсе. Мать разрешила мне играть там по выходным. В то время мы с парнем по имени Пикетт играли «Intermezzo», «Honeysuckle Rose» и «Body and Soul». Я просто повторял мелодии, ничего более интересного не происходило. Мы зарабатывали какую-то мелочь на карманные расходы. Но я все время учился. Пикетт играл музыку придорожных кафе, ее еще называют «хонки-тонк». Ну ты знаешь. Ту, что играют в черных клубах — «ведрах крови». «Ведро крови» — потому, что в этих притонах по-

44

стоянно затевались жуткие драки. Но потом мне надоело все время спрашивать, когда же, наконец, я смогу заняться своим делом — играть модную музыку, которая меня увлекала. Вскоре я и из оркестра Пикетта ушел.

К пятнадцати-шестнадцати годам мне дались хроматические гаммы. Когда я их играл, все в школе Линкольна останавливались и интересовались, что это я делаю. И после этого ко мне стали относиться совсем по-другому. А еще мы с Дюком начали выступать на джем-сешн в Бруклине, в Иллинойсе — недалеко от Ист-Сент-Луиса. Мэр Бруклина был близким другом отца и разрешил мне играть, хотя я еще был слишком молод для клубов. Многие первоклассные музыканты играли на паромовых судах, что плавали по Миссисипи из Нового Орлеана в Сент-Луис. Они часто присоединялись к оркестрам в ночных клубах Бруклина. В этих притонах жизнь все время бурлила, особенно в выходные.

Ист-Сент-Луис и Сент-Луис были центрами сельских районов, и там всегда было полно деревенского люда. Такие, знаешь, добропорядочные города, особенно их белое население — действительно сплошная деревенщина, вдобавок жуткие расисты. Черные в Ист-Сент-Луисе и Сент-Луисе тоже были в основном деревенские, но они были деревенские «аристократы». Это вообще шикарные места, там были люди со вкусом — наверняка они и сейчас такие. Тамашние чернокожие отличаются от чернокожих из других мест. Мне кажется, это потому, что много народу — особенно негритянских музыкантов — ездило туда-обратно из Нового Орлеана. От Сент-Луиса ведь недалеко и до Чикаго, и до Канзас-Сити. Так что отовсюду в Ист-Сент-Луис попадали самые разные музыкальные стили.

В черных был тогда шик. Когда бары Сент-Луиса закрывались, все ехали в Бруклин — послушать музыку и погудеть всю ночь. Рабочие Ист-Сент-Луиса и Сент-Луиса пахали как проклятые на консервных заводах и бойнях. Так что после работы они словно с цепи срывались. И не намерены

45

были слушать всякую дрянь — тут же расправились бы с кретином, который осмелился бы впендюрить им халтуру. К своему свободному времени и к своей музыке они относились серьезно. Поэтому мне и нравилось играть в Бруклине. Люди по-настоящему вслушивались в то, что ты играл. Играть кое-как было невозможно — тебе тут же врезали бы. Я сам всегда любил честность и терпеть не могу людей, которые думают иначе.

Примерно тогда же я начал регулярно зарабатывать деньги, совсем небольшие. Мои учителя в Линкольне знали, что я серьезно хочу стать музыкантом. Некоторые из них слышали меня в Бруклине в выходные или на других джемах. Но я поставил себе целью хорошо учиться в школе, иначе мать с отцом запретили бы мне играть. Я стал больше заниматься.

Когда мне было шестнадцать, я познакомился с Айрин Берт, она в школе Линкольна со мной училась. У нее были очень красивые ступни. А мне всегда страшно нравились маленькие женские ножки. Рост у нее был около пяти футов и шести дюймов, а весила она около 103 фунтов. Худенькая и стройная, похожая на танцовщицу. А кожа у нее была с желтоватым отливом. Ну знаешь, вроде бы даже светлая, как это бывает у чернокожих. Она была хорошенькая и клевая, с отличной фигурой, но больше всего мне нравились ее ступни. Она была немного старше меня —

кажется, она родилась 23 мая 1923 года — и училась на несколько классов впереди меня. Но я ей нравился, а у меня она была первой настоящей подружкой.

Она жила на Гусином холме, в той части Ист-Сент-Луиса, где постройки мясокомбината и хлевы, в которых после разгрузки с поезда держали коров и свиней. Там в основном жили черные бедняки. В воздухе постоянно стоял отвратительный запах паленого мяса и шерсти. А к этому запаху смерти примешивался запах навоза. Получалась странная, жуткая смесь. Это было далеко от моего района, но я часто ходил туда к Айрин. Иногда один, иногда с Мил-

46

лардом Кертисом, который к тому времени стал звездой футбола и баскетбола. Кажется, он был капитаном футбольной команды.

В Айрин я был сильно влюблен. Испытал с ней свой первый оргазм. Помню, как в первый раз все это выплеснулось из меня — я подумал, что описался, вскочил с кровати и побежал в ванную. У меня как-то и до этого был сексуальный сон — мне снилось, что я на яйце катаюсь, а оно разбилось. Но такого, как в тот первый раз с Айрин, я никогда не испытывал.

По выходным мы с Айрин обычно ездили на трамвае в Сент-Луис по мосту через Миссисипи. Мы приезжали в «Сару и Финни» — самый богатый тогда черный район в Сент-Луисе — прямо к «Комете», лучшему кинотеатру для черных. Все путешествие обходилось нам в сорок центов. И всюду я таскал с собой трубу — ведь всегда мог представиться случай поиграть. Мне хотелось быть готовым, и иногда так и случалось.

Айрин танцевала в одной из групп Ист-Сент-Луиса, причем отлично. А я всегда плохо танцевал. Но почему-то с Айрин у меня все получалось. Она как-то ухитрялась расшевелить меня, и с ней я не спотыкался и не выглядел идиотом. Она помогала мне выглядеть так, будто я знаю, что делаю. Тогда я мог танцевать только с Айрин или с сестрой Дороти. А вообще-то совсем не любил танцевать, слишком был застенчивый.

Айрин жила с матерью, хорошей женщиной — сильной и красивой, как она сама. Ее отец, Фред Берт, был сборщиком ставок. Он был игроком, такой высоченный дядя. Еще у нее был младший сводный брат Фредди Берт, которого я учил играть на трубе. Он довольно хорошо играл, но я был с ним очень строг, как мистер Бьюкенен со мной. Когда я закончил школу Линкольна, Фредди стал первой трубой школьного оркестра. Сейчас он директор школы в Ист-Сент-Луисе. Славным парнем вырос этот Фредди-младший.

47

У Айрин был еще один братик, Уильям, пяти-шести лет, он мне очень нравился. Этот Уильям был очень хорошенький, с курчавой головой, но тощенький и все время кашлял. Однажды он серьезно заболел, по-моему, воспалением легких или чем-то в этом роде. В общем, к нему пришел врач. А так как Айрин знала, что я подумываю о том, чтобы стать врачом — по стопам отца, но только не дантистом, конечно (об этом мало кто знал), она позвала меня послушать, что скажет доктор. Врач пришел, один-единственный раз взглянул на Уильяма и объявил, абсолютно спокойно, что ничем не может помочь. Что еще до утра Уильям умрет. Он нес все это дерьмо, а меня такое зло на него взяло. Знаешь, я очень долго не мог понять, как у него повернулся язык сказать такое — и так равнодушно. Меня от него просто затошнило. Уильям и вправду умер рано утром на следующий день — дома, на руках у матери, его даже в больницу не взяли. Эта история тогда жутко на меня повлияла.

Потом уже я пошел к отцу и спросил, как это мог врач сказать, что утром мальчик умрет, и ничего не предпринять. Он же доктор, эта сволочь. Он не помог из-за того, что у них нет денег, или почему? Отец, зная, что я задаю ему эти вопросы из интереса к медицине, сказал: «Вот если придешь к некоторым докторам со сломанной рукой, они просто ее отрежут, не пытаясь вылечить, на лечение ведь нужен труд. Слишком много усилий. Намного легче отрубить руку. Тот врач из такой породы, Майлс. Их всюду хватает. Такие люди становятся врачами из-за престижа и денег. Они не любят медицину, как я ее люблю или как ее любят мои друзья. К таким лучше не обращаться, если тебе действительно плохо. Только чернокожие бедняки идут к таким докторам. А те плюют на них. Вот поэтому тот врач и вел себя так равнодушно. Уильям его совершенно не волновал, понимаешь?»

Я согласно кивнул. Но, черт побери, эта гнусная история совершенно выбила меня из колеи. Позже я узнал, что у этого врача большой хороший дом, что он богат и имеет

48

собственный самолет. Но нажился-то он на черных бедняках, которых за людей не считал. Ну и вонючее дерьмо. Я все время думал о том, как умер Уильям, и о том, что сказал мне отец о врачах.

До меня никак не могло дойти, как можно посмотреть на человека, чье сердце еще бьется, и просто сказать, что он умрет завтра утром, — и ничего не сделать, чтобы спасти его! Хотя бы облегчить боль. Мне все-таки казалось, если чье-то сердце еще бьется, этот человек имеет шанс выжить. Я решил, что хочу стать врачом, чтобы постараться спасти жизни таких, как Уильям.

Но сам знаешь, как это бывает. Говоришь, что хочешь стать тем-то, а потом тем-то. А потом всплывает что-то совсем другое и вытесняет из головы все старое — особенно в молодости. Музыка просто-напросто вытеснила медицину из моей головы. Если та вообще там была. Я решил, что если к двадцати четырем годам из меня не выйдет музыканта, займусь чем-нибудь еще. И вот этим «чем-нибудь еще» была для меня медицина.

Но вернемся к Айрин. Мне кажется, то, как умер Уильям, еще больше сблизило нас. Мы после этого вообще не разлучались. Она всюду со мной ходила. Отцу, правда, она никогда не нравилась. А вот матери нравилась. Мне непонятно, почему она не нравилась отцу, но так уж было. Скорее всего, он считал, что она недостаточно хороша для меня. Может быть, он думал, что раз она старше, значит, просто хочет меня использовать. Не знаю, в чем тут было дело, но я своего отношения к Айрин не поменял. Я в нее сильно был влюблен.

Именно Айрин, когда мне было семнадцать, уговорила меня пойти к Эдди Рэндлу и попросить работу в его оркестре. Оркестр Эдди Рэндла «Синие дьяволы»<sup>2</sup> был в то время страшно популярным. Эти стервецы играли на отрыв. Мы были у Айрин, она стала меня уговаривать позвонить

<sup>2</sup> В оригинале «Blue Devils», это идиоматическое сочетание означает «тоска, меланхолия», связано с понятием «блюз».

**49**

Эдди, я попросил ее дать мне телефон и набрал его номер. Когда он взял трубку, я сказал: «Мистер Рэндл, я слышал, вам нужен трубач. Меня зовут Майлс Дэвис».

Он ответил: «Да, мне нужен трубач. Приходи на прослушивание».

Так я оказался в клубе «Элкс» в центре Сент-Луиса, рядом находился и клуб «Рамбуги». Надо было подняться по длинной узкой лестнице на второй этаж, а там был переход в отдельное здание. Это был черный район, в заведении всегда было полно чернокожих, понимающих толк в музыке. Там и играл Эдди Рэндл. Его оркестр еще называли «оркестром Рамбуги». Меня и еще одного трубача прослушали и взяли на работу.

«Синие дьяволы» так хорошо играли модную танцевальную музыку и среди них было так много отличных музыкантов, что, несмотря на разные музыкальные пристрастия, публика на них валом валила. Однажды зашел Дюк Эллингтон и, услышав басиста Джимми Блэнтон, который играл с нами как гость, сразу же нанял его.

Еще в «Синих дьяволах» был альт-саксофонист Клайд Хиггинс, лучше него я никогда никого не слышал. Его жена Мейбл играла у них же на фортепиано — отличная музыкантша и отличная женщина. Правда, она была чудовищно толстая, а Клайд — чудовищно худым. Но она была особенной — с живой душой. Я у нее многому научился — разным приемам и тонкостям на фоно, и этот опыт помог мне быстрее расти как музыканту.

Был там и еще один хороший альт-саксофонист — Юджин Портер. Хоть и моложе, он был почти не хуже Клайда. Он не был в штате оркестра и часто подменял музыкантов как гость. Сам Эдди Рэндл шикарно играл на трубе. Но Клайд Хиггинс был так хорош, что, когда они с Юджином Портером были на прослушивании у Джимми Лансфорда, Клайд всех переиграл. Понимаешь, Клайд был маленького роста и не просто черный, а смоляной и вдобавок обезьянку напоминал. А тогда многие оркестры ориентировались

**50**

на белых и любили нанимать светлокожих музыкантов — вот Клайд и оказался для них слишком темным. Юджин рассказывал, что, когда Клайд пришел на прослушивание и сказал, что он саксофонист, все стали смеяться и называть его «мартышкой». Они дали ему играть самые трудные пассажи. Но Клайд был музыкантом что надо и справился с заданием в два счета. Во всяком случае, так говорил Юджин. Когда Клайд закончил играть, у всей этой шушеры из оркестра Лансфорда от изумления челюсти отвисли. И тогда Лансфорд спросил их: «Ну, что скажете?» А им и сказать было нечего. Но Клайд работу все же не получил. Юджин получил — он был симпатичнее и светлее, к тому же по-настоящему хороший альт. Но он и рядом не стоял с Клайдом Хиггинсом. И всем потом говорил, что работу должен был получить Клайд. Но ничего не поделаешь, такие были времена.

Работа у Эдди Рэнбла была важным этапом в моей карьере. Именно в его оркестре я стал раскрываться как музыкант, начал сочинять музыку и делать аранжировки. Он назначил меня музыкальным руководителем, потому что большинство других парней регулярно выступали в дневное время и у них не было времени работать над музыкой. Я отвечал за репетиции. Но в «Рамбуги» исполнялись и другие номера — там были танцоры, комики, певцы и всякое такое. Поэтому мы иногда аккомпанировали им, а я обязан был готовить для этого оркестр. Мы много разъезжали — играли практически во всех пригородах Сент-Луиса и Ист-Сент-Луиса. На гастролях встречались со многими выдающимися музыкантами, с некоторыми из них я познакомился. В общем, выучился я у Эдди Рэнбла многому, да и подзаработал как никогда — получал 75—80 долларов в неделю.

Я пробыл в оркестре Эдди Рэнбла около года — кажется, с 1943 по 1944 год. Я называл Эдди «боссманом», потому что он и был для меня боссом и оркестр держал в ежовых рукавицах. Я научился у него управлять оркестром. Мы играли хиты и аранжировки Бенни Гудмена, Лайонела Хэмптона,

51

Дюка Эллингтона и других тогдашних знаменитостей. В Сент-Луисе было много отличных оркестров, например бэнд Джетер-Пилларс и бэнд Джорджа Хадсона. И тот и другой, между прочим, превосходные. Но Эрни Уилкинс — аранжировщик из «Синих дьяволов», еще когда я там играл, — и Джимми Форест пришли из оркестра Эдди Рэнбла, поэтому можно спокойно сказать, что Эдди Рэнбл и был лидером лучших музыкантов. Джордж Хадсон к тому же был отличным трубачом. Сент-Луис, как и Новый Орлеан, может, еще и потому город знаменитых трубачей, что там постоянно маршировали военные оркестры. Во всяком случае, многие гениальные музыканты вышли оттуда, и, когда я был мальчишкой, трубачи со всей страны съезжались туда на джемы. Но сейчас, как я слышал, все уже давно не так. Помню, я еще раз встретился с Кларком Терри в «Рамбуги», но это была уже совершенно иная встреча. Теперь он пришел в «Рамбуги» послушать меня. Когда он подошел ко мне с похвалой, я сказал ему: «Да, старик, теперь ты как соловей разливаешься, а помнишь, когда я только познакомился с тобой в Карбондейле, ты даже разговаривать со мной не захотел. Я ведь тот парень, которого ты тогда отшил». Ну, мы с ним рассмеялись и потом всегда оставались хорошими друзьями. Он сказал мне тогда, что я могу по-настоящему играть, и этим сильно поддержал меня. Я был уже достаточно уверен в себе, но слова его еще больше укрепили меня. Подружившись с Кларком, я много ошивался с ним в пригородах Сент-Луиса, подменял музыкантов в других оркестрах, ходил на джемы, и когда публика слышала, что мы с Кларком в такой-то день и в таком-то месте будем заменять кого-то, туда сразу набивался народ. Кларк Терри реально вывел меня на джазовую сцену Сент-Луиса, он всегда брал меня с собой, когда договаривался об импровизационных заменах. Я многое узнал, слушая его игру на трубе. Еще Кларк научил меня играть на флюгельгорне, который я звал «моей толстушкой» — такой он был формы.

52

Но я на Кларка тоже повлиял — обычно он одалживал мой флюгельгорн и держал его пару-тройку дней, так как я все же предпочитал трубу. Так он и пристрастился к флюгельгорну, до сих пор на нем играет и стал одним из лучших, если не самым лучшим, флюгельгорнистом. Я всегда любил Кларка Терри — и сейчас люблю, — думаю, он отвечает мне тем же. Каждый раз, когда у меня появлялась новая труба, я шел с ней к Кларку — и он настраивал ее, заставлял работать все клапаны, и делал это, как никто. Как никто, умел он подкрутить или ослабить пружинки — и звук получался совершенно иной — волшебный. У Кларка были золотые руки. Я всегда просил его подправлять мои клапаны. А он всегда пользовался мундштуками «Хайм», которые изобрел Густав, потому что они были очень тонкими и глубокими и давали сильный, мягкий и теплый звук. Все трубачи Сент-Луиса такими пользовались. Однажды я свой потерял, и Кларк дал мне новый. После этого каждый раз, когда он мог достать лишний в Сент-Луисе, он брал один и на мою долю.

Как я уже говорил, многие великие музыканты приходили послушать оркестр Эдди Рэнбла — Бенни Картер и Рой Элридж, трубач Кении Дорэм, который аж из Остина, из Техаса, приезжал послушать меня. Он и услышал про меня там. Еще приходил Алонсо Петтифорд, тоже трубач, брат басиста Оскара Петтифорда. Он был из Оклахомы, один из лучших в то время. Ты не можешь себе представить, как быстро он играл — его пальцы в одно сплошное пятно сливались. Он играл на бешеной скорости — в модном «оклахомском» стиле. Потом там был Чарли Янг, который и на саксофоне, и на трубе играл, причем и на том и на другом очень хорошо. И еще я познакомился с

«Президентом», Лестером Янгом, когда он приезжал в Сент-Луис из Канзас-Сити. У него в бэнде на трубе играл Шорти Макконнел, а иногда я приходил к ним со своей трубой. Да, с Презом играть было здорово. Я многому научился, следя за его манерой на саксе. Между прочим, в своей игре я пытался воспроизводить его фирменные саксофонные пассажи.

53

Еще там был Фэтс Наварро — из Флориды или из Нового Орлеана. Никто о нем ничего не знал, но играл этот стервец неподражаемо. Мой ровесник, он уже имел свое собственное представление об игре. Фэтс был из оркестра Энди Керка и Ховарда Макги, тоже фантастического трубача. Однажды на джеме публика устроила нам овацию. Кажется, в 1944 году. Когда я послушал их оркестр, я стал боготворить Ховарда, он даже немного потеснил в моем представлении Кларка Терри, но все это еще было до того, как я услышал Диззи.

Примерно в это же время я познакомился с Сонни Отитом. Он играл в бэнде Тайни Брэдшоу, а между выступлениями в своем клубе приходил поиграть с нами в «Рамбуги». Сонни Ститт, услышав наш оркестр и меня, подошел ко мне с предложением поехать на гастроли с Тайни Брэдшоу. Я тогда до того разволновался, что не мог дождаться, пока приду домой и спрошу у родителей разрешения. К тому же Сонни сказал, что я похож на Чарли Паркера. Все ребята в его бэнде зачесывали волосы назад, все стильно одевались — в смокинги и белые рубашки — и говорили и вели себя, как самые крутые на свете. Понимаешь, что я имею в виду? Они произвели на меня неизгладимое впечатление. Но родители не разрешили, потому что я еще не закончил школу. Заработал бы я у них всего 60 долларов, на 25 долларов меньше, чем в «Синих дьяволах» у Эдди Рэндла. Думаю, больше всего меня привлекала идея попутешествовать с большим известным бэндом. К тому же они казались мне такими клевыми и так клево одевались! По крайней мере, так мне тогда казалось. У меня были и другие гастрольные предложения — от Иллинойса Джеккета, от «Сборщиков хлопка» Маккинни и от А. Дж. Салливана. Им мне тоже пришлось отказать — до окончания школы. Господи, как же не терпелось мне поскорее закончить школу — чтобы спокойно заниматься музыкой и жить своей жизнью. Я все еще был тихим, застенчивым мальчиком. Все еще мало говорил. Но внутри постепенно менялся. И был просто помешан на

54

моде — одевался с иголки, в общем, как говорят в Сент-Луисе, наряжался, как кобель на случку. В смысле музыки дела мои шли как нельзя лучше, но дома было плохо. Родители вконец разругались и были на грани развода. Они разошлись, кажется, в 1944 году, не помню точно. Сестра Дороти начала учиться в университете Фиск, и к тому времени все в Ист-Сент-Луисе стали догадываться, что Вернон гомосексуалист. В те времена к этому не так просто относились, как сейчас.

Отец купил ферму в 300 акров в Милстеде, в Иллинойсе, еще до развода с матерью. Ей там в компании с «призерами» — лошадьми, коровами и свиньями, которых выращивал отец, — не нравилось. В отличие от отца, она не любила сельской жизни. А он начал много времени торчать на ферме, и наверняка это тоже подтолкнуло их к разводу. Мать не готовила и не убирала в доме. Поэтому у нас были кухарка и горничная. Но и это не прибавило ей счастья. А мне в Милстеде нравилось — я там катался на лошадях и все такое. Там было красиво и спокойно. Мне всегда такая обстановка нравилась. На самом деле эта ферма напоминала мне дом бабушки, только она была больше. Дом белый, в колониальном стиле, и в нем двенадцать или тринадцать комнат. Двухэтажный, а рядом домик для гостей. Там было по-настоящему красиво — поля, деревья, цветы. Я очень любил там бывать.

После развода родителей наши отношения с матерью совсем испортились. Я остался с ней, но у нас ни в чем не было согласия, и когда отца рядом не стало, — а он постоянно ограждал меня от нее, — у нас были сплошные скандалы. Я становился самостоятельным, но, думаю, основным поводом наших с матерью ссор было мое увлечение Айрин Берг.

Мать хорошо относилась к Айрин, но, узнав, что та ждет ребенка, пришла в ярость. Она собиралась отправить меня учиться в университет, а тут проблема. Отец, как я уже говорил, никогда не любил Айрин, хотя потом все же смягчился. Когда я узнал, что Айрин беременна, я сказал отцу, а он ответил: «Да? Ну и что? Я позабочусь об этом».

55

Но я сказал: «Нет, папа, так не пойдет. Это моя забота. Я этому виной, и так как я все-таки мужчина, то должен взять на себя ответственность». Он помолчал и сказал: «Слушай, Майлс, вполне возможно, что это вовсе и не твой ребенок, известно, что она и с другими черными парнями путалась. Ты не воображай, что был у нее единственным. У нее были другие, много

других». Я знал, что Айрин гуляла с одним фраером по имени Уэсли, забыл его фамилию, старше меня. И я знал, что она гуляла с барабанщиком Джеймсом — коротышкой, который играл в Ист-Сент-Луисе. Я их иногда видел вместе. Ну и что, Айрин была красивой и очень нравилась мужчинам. Так что ничего нового отец мне не сообщил. Но я был убежден, что ребенок — мой, и собирался признать его и сделать все как положено. Отец страшно разозлился на Айрин за ее беременность. Думаю, это было самой серьезной нашей с ним проблемой. В общем, я закончил школу Линкольна в январе 1944 года, хотя диплом получил только в июне. И в тот же год родился наш первый ребенок, дочь Черил.

К тому времени я уже зарабатывал около 85 долларов в неделю — у Эдди Рэндла и в других бэндах — и покупал себе самые модные костюмы от Brooks Brothers. Купил я себе и новую трубу, так что все складывалось как нельзя лучше. Но проблемы с матерью выходили за всякие рамки, и было понятно, что нужно что-то предпринимать, к тому же у меня ведь была и своя семья. Официально я на Айрин так и не женился, но жили мы с ней как муж и жена. В то же время я стал замечать, что некоторые женщины относятся к мужчинам совершенно по-другому. И еще я начал серьезно подумывать о том, чтобы уехать из Сент-Луиса и начать новую жизнь в Нью-Йорке.

Маргарет Уэнделл (позже она стала первой женой Вилли Мея) работала в «Рамбуги» на ресепшн. Мы с ней подружились. Родом из Сент-Луиса, она была одной из самых стильных женщин, каких я знал. Так вот, представляешь, она поднималась ко мне и говорила, что все ее подруги счи-

56

тают меня очень красивым. Ну, я на этот вздор особого внимания не обращал. А этих сук это только раззадоривало, им непременно нужно было затащить меня в постель. Понимаешь, о чем я? Помню я одну женщину, звали ее Энн Янг, оказалось, что она племянница Билли Холидей, — так она пришла ко мне как-то вечером и сказала, что хочет взять меня с собой в Нью-Йорк и купить мне новую трубу. Я ей ответил, что у меня и без нее есть новая труба и что я совершенно не нуждаюсь в том, чтобы меня кто-то брал в Нью-Йорк, потому что и сам собираюсь туда ехать. Ну, эта стерва страшно взбеленилась и сказала Маргарет, что я полный кретин. Маргарет только посмеялась, потому что она меня уже хорошо знала.

Был и другой случай — в оркестре Эдди Рэндла, там была танцовщица, звали ее Дороти Черри, она была чертовски хороша. Она была такая красивая, что мужики каждый вечер посылали ей розы. Каждому хотелось ее трахнуть. Она выступала с экзотическими танцами, и мы в «Рамбуги» ей аккомпанировали. Так вот, однажды я проходил мимо ее гримерной, и она позвала меня к себе. У этой бабы была прекрасная низкая задница, длинные ноги, волосы по пояс. Она была очень хорошенькая, как индианка. Темная, с великолепным телом и красивым личиком. Мне было в то время лет семнадцать, а ей, наверное, двадцать три — двадцать четыре. И вдруг она просит меня подержать зеркало под ее п..., пока она там волосы побреет. Ну я и сделал, как она просила. Я держал зеркало, пока она бритвем занималась, и никакого впечатления на меня это не произвело. Прозвенел звонок, антракт кончился, оркестр начал снова играть. Я рассказал ударнику, что со мной произошло, а он взглянул на меня как на чокнутого и спросил: «Ну и что же ты сделал?» Я сказал, что подержал зеркало. А он спросил: «И все? И это все, что ты сделал?» Я сказал: «Ну да, все. А что мне еще нужно было делать?» Ударник, ему было двадцать шесть или двадцать семь, только головой покачал и начал смеяться, а потом говорит:

57

«Значит, плевать ей на половых гигантов, которых полно в оркестре — нашла тебя держать это дурацкое зеркало? Ну не дрянь ли?!» Потом он начал высматривать, кому бы еще рассказать эту историю. Какое-то время после этого ребята из оркестра поглядывали на меня как-то странно. А я тогда думал, что в шоу-бизнесе все так себя ведут — просто выручают друг друга, как могут.

Потом я вспоминал о той красивой шлюхе, которая попросила меня подержать для нее зеркало, и о том, как я разглядывал ее сладкую промежность, — что у нее па уме было? Так я и не понял. Она смотрела на меня как-то лукаво — так женщины смотрят на невинных мужчин. Как будто ей было любопытно — что будет, если она научит меня всему, что сама знает? Но тогда я тупой был насчет женщин — кроме Айрин — и не соображал, что на меня имеют виды.

Закончив школу, я наконец-то смог заниматься чем хочу, по крайней мере, около года. Я решил поехать в Нью-Йорк, в Джульямскую музыкальную школу<sup>3</sup>. Но до сентября я все равно не смог бы поступить туда, а без вступительных экзаменов нельзя было обойтись. Поэтому до своего поступления я решил как можно больше играть и ездить на гастроли.

В июне 1944 года я решил уйти из оркестра Эдди Рэндла в ансамбль Адама Лэмберта из Нового Орлеана, который назывался «Шесть коричневых котов». Они играли в современном свинговом

стиле, и Джо Уильямс, великий джазовый певец — он в то время вообще еще не был известен, — пел с ними. Пока оркестр играл в Спрингфилде в Иллинойсе, их трубач Том Джефферсон затосковал по Новому Орлеану и решил уехать домой. Меня порекомендовали взамен и очень хорошо заплатили. Так я с ними в первый раз в жизни попал в Чикаго.

<sup>3</sup> Джульярдская музыкальная школа — одна из лучших музыкальных школ США, существующая на средства Музыкального фонда Джуллиарда.

58

После нескольких недель выступлений я вернулся домой, потому что мне не понравился их репертуар. Как раз в это время в Сент-Луис приехал оркестр Билли Экстайна, и у меня появилась возможность две недели поиграть с ними. Это укрепило меня в решении ехать в Нью-Йорк и поступать в Джульярдскую школу. Мать хотела, чтобы я поступил в университет Фиск, где училась сестра Дороти. Она расписывала, какое там хорошее музыкальное отделение и какие певцы «Фиск Джубили». Но, послушав Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи, Бадди Андерсона (трубача, которого я заменил тогда в Сент-Луисе: он заболел туберкулезом, уехал домой в Оклахому и больше к музыке не возвращался), Арта Блейки, Сару Воэн и самого мистера Би, да еще поиграв с ними, я точно знал, что мне надо в Нью-Йорк, в центр событий. Но наш с матерью спор о том, где мне учиться, только отцу было под силу уладить. Хоть Джульярдская школа и была всемирно известной, матери было начхать. Она требовала, чтобы я шел в Фиск под присмотр сестры. Но это был дохлый номер.

Ист-Сент-Луис и Сент-Луис нагнали на меня к тому времени смертельную тоску, и мне необходимо было хоть куда-нибудь уехать, даже если бы я потом пожалел об этом. Особенно остро я это почувствовал, когда, завербовавшись в Морфлот, уехал Кларк Терри. Мне стало так грустно, что я тоже стал подумывать о флоте, захотелось играть в большом флотском оркестре на севере у Великих озер. Ведь там были Кларк, Вилли Смит, Роберт Рассел, Эрни Ройал и братья Маршаллы и еще много других парней из оркестров Лайонела Хэмптона и Джимми Лансфорда. Их не изводили муштрой, не давали нарядов, ничего такого — от них требовали только игру. Они проходили начальную подготовку, и больше их не трогали. Но потом я сказал себе — к черту флот. Птицы и Диззи там не было, а я хотел быть только там, где они. А они где? В Нью-Йорке, вот туда мне и надо перемещать свою задницу. Но вообще-то в 1944-м

59

я был близок к тому, чтобы пойти на флот. Иногда я думаю -что было бы, если бы так и случилось и я не поехал бы в Нью-Йорк?

Я уехал из Сент-Луиса в начале осени 1944 года. Мне нужно было сдать экзамены в Джульярдскую школу, и я сдал их на ура. Те две недели, что я играл в оркестре Би, очень помогли мне, хотя меня немного задело, что Би не взял меня с собой в Чикаго на выступления в театре «Регал». Би заменил меня Марионом Хейзелом, а Бадди Андерсон так и не вернулся. Это немного поколебало мою уверенность в себе. Но, играя перед поездкой в Нью-Йорк в Ист-Сент-Луисе и Сент-Луисе, я снова поверил в себя. К тому же Диззи и Птица сами просили меня найти их, если я когда-нибудь окажусь в городе Большого Яблока<sup>4</sup>. Я знал, что взял от Сент-Луиса все, что можно, знал, что пора уезжать. Ранней осенью 1944 года я упаковал свои пожитки и двинул на поезде в Нью-Йорк. В глубине души я был уверен, что тоже не промах и еще покажу всем тамошним пижонам. Мне никогда не было страшно браться за новое, и меня не пугал Нью-Йорк. Я знал, что, если хочешь дружить с большими нью-йоркскими мальчишками, придется собраться в кулак. Но еще я очень хорошо знал, что хочу только этого. Я считал, что могу играть на трубе с кем угодно.

<sup>4</sup> Большое Яблоко — так называют Нью-Йорк.

60

### Глава 3

В Нью-Йорк я приехал в сентябре 1944-го, а не в 1945-м, как это утверждает, наравне с другой чепухой обо мне, желтая пресса. Я оказался там под самый конец Второй мировой. Многие молодые ребята воевали с немцами и японцами, некоторые так и не вернулись домой. Мне повезло: война заканчивалась. В Нью-Йорке повсюду мелькала военная форма. Я это хорошо помню.

Мне было восемнадцать, я еще совсем зеленый был и во многих вещах вовсе не разбирался — в женщинах и наркотиках, например. Но я был уверен, что могу играть на трубе, знал, что стану настоящим музыкантом, и Нью-Йорк меня не пугал. И все же этот громадный город на многое

открыл мне глаза — особенно дивился я его высоченным зданиям, шуму, машинам, а главное, его ужасным, бесконечным толпам. Ритм жизни в Нью-Йорке превзошел все

**61**

мои ожидания, такого я себе и представить не мог. Я думал, Сент-Луис и Чикаго - бойкие города, но Нью-Йорку они и в подметки не годились. Так что первое, к чему пришлось привыкать, - всюду снующие, вечно куда-то спешащие люди. В метро мне зато очень нравилось — такая скорость!

Поначалу я остановился в отеле «Клермонт» на Риверсайд-драйв, неподалеку от памятника Гранту. Мне там сняли комнату от Джульярдской школы. Потом я нашел себе комнату в доме на углу 147-й улицы и Бродвея, ее сдавала семья Белл — они были из Сент-Луиса и знали моих родителей. Люди они были хорошие, большая и чистая комната обходилась мне всего в доллар в неделю. За мое обучение и жилье платил отец, еще он давал денег на карманные расходы — на месяц-два хватало.

Всю свою первую неделю в Нью-Йорке я разыскивал Птицу и Диззи. Господи, я весь город обрыскал, надеясь встретить этих выродков, только все деньги зря истратил. Пришлось звонить домой и просить отца выслать еще, что он, впрочем, и сделал. Я тогда вел здоровый образ жизни — не курил, не пил, наркотиками не интересовался. Увлекался только музыкой, она была моим главным кайфом. Когда начались занятия в Джульярдской школе на 66-й улице, я ездил туда на метро. С самого начала мне в школе не понравилось. Пресная жвачка, которой они нас там пичкали, могла разве что белым за корм сойти. Гораздо больше меня волновали события джазовой жизни (из-за чего, собственно, я и приехал), кипевшей вокруг клуба «Минтон» в Гарлеме. И еще я интересовался всем, что происходило на 52-й улице, которую музыканты называли просто Улицей. Мне было необходимо как можно полнее надыхаться музыкальным воздухом Нью-Йорка, а Джульярдская школа была просто перевалочным пунктом, предлогом, чтобы оказаться поближе к Птице и Диззи.

На 52-й я и встретился с Фредди Уэбстером, мы с ним были знакомы еще по Сент-Луису — он приезжал туда

**62**

с оркестром Джимми Лансфорда. Потом я был на концерте «Султанов Савоя» в танцзале «Савой» в Гарлеме, мы пошли туда с Фредди. Это был полный отпад. Но я все время искал Птицу и Диззи: хоть в Нью-Йорке и было на что посмотреть, у меня была своя цель.

И еще мне не терпелось найти конюшни. Я с детства ездил верхом, мой отец и дед держали лошадей, которых я обожал за ум и гордый характер. В поисках конюшен я весь Центральный парк исходил — от 110-й до 59-й улицы. И все без толку. Наконец спросил полицейского, который указал мне на 81-ю или 82-ю. Я пошел туда и поездил на двух лошадаках. Конюхи с недоумением косились на меня — наверное, нечасто им приходилось видеть черномазого, который так вот запросто пришел на лошади покататься. Что ж, это их личная проблема.

Ходил я и в Гарлем — отметить в клубе «Минтон», что на 118-й улице, между Сент-Николаас и Седьмой авеню. Около него был отель «Сесил», где жили многие музыканты. Понтовое место. Первым, кого я увидел на углу Сент-Николаас и 117-й, был парень по прозвищу Воротник. Это было в небольшом парке, где обычно принимали дозу музыканты, он назывался сквер Дьюи. Настоящего имени Воротника я не знал. Он был из Сент-Луиса, где промышлял наркотиками. Этот амфетаминовый король снабжал всякой дрянью Птицу, когда тот был проездом в Сент-Луисе. И вот, нате вам, Воротник здесь, в Гарлеме, фронт франтом — белоснежная рубашка, черный шелковый костюм, залезанные назад волосы до плеч. Сказал, что приехал в Нью-Йорк попробовать себя в клубе «Минтон» на саксе. А сам даже для Сент-Луиса играл паршиво. Просто ему захотелось строить из себя музыканта. С большими прибабасами был малый. И вот он здесь, пытается пристроиться в какой-нибудь бэнд — нашел где, в клубе «Минтон», мировом центре черного джаза! Ничего у него с этим, конечно же, не вышло. Никто в «Минтоне» Воротника и не заметил.

**63**

Клуб «Минтон» и отель «Сесил» были первоклассными заведениями, со стилем. Тамшний народ принадлежал к сливкам черного общества Гарлема. Огромное старомодное здание через улицу от сквера Дьюи называлось Грэм-Корт. Там в просторных роскошных квартирах жили многие важные чернокожие — ну, знаешь, доктора, юристы и «большие начальники» из нигеров, в общем, такого типа черные. Многие приходили в клуб «Минтон» из соседних районов, из Шугархилл например, а это был богатый черный район — до того как его в 60-е наводнила наркота и он пришел в упадок.



Посетители «Минтона» были в костюмах и при галстуках — копировали прикид Дюка Эллингтона и Джимми Лансфорда. Наряжались в пух и прах! Но попадали туда почти бесплатно. Столики, покрытые белыми льняными скатертями, с цветами в стеклянных вазочках, стоили около двух долларов. Очень уютное было заведение — гораздо приятнее клубов на 52-й улице — примерно на 100—125 человек. Там в основном ужинали, и поваром у них была замечательная черная женщина, Адель.

Отель «Сесил» тоже был приятным местом, там останавливались чернокожие музыканты из других городов. Комнаты большие и чистые, и плата вполне приемлемая. К тому же там постоянно ошивались барыги и шлюхи высокого полета, так что если какому-нибудь малому захотелось бы вдруг растрясти яйца, он всегда мог заплатить за красивую бабу и снять комнату.

В те годы молодые джазовые таланты получали стартовый пинок в задницу именно в клубе «Минтон», а не на Улице, как сейчас пытаются представить. Именно там музыканты по-настоящему играли на отрыв, утверждая себя, и уж потом только перебирались к центру города на Улицу. Пятьдесят вторая улица — ясли по сравнению с «Минтоном». На 52-ю шли делать деньги и показаться белым музыкальным критикам и вообще белой публике. Но заработать репутацию среди музыкантов можно было только на

**64**

севере — в клубе «Минтон». Скольких бедолаг он сжевал и выплюнул — они потом исчезали, и больше о них никто никогда не слышал. Но в то же время именно там зародилось целое племя отличных музыкантов, именно там они встали на ноги.

В «Минтоне» мы снова встретились с Фэтсом Наварро — все время играли там с ним джемы. Милт Джексон тоже там был. А тенор-саксофонист Эдди Локью Дэвис руководил клубным оркестром. Высочайшего класса музыкант. Понимаешь, короли «Минтона» — великие музыканты вроде Локью, Птицы, Диззи и Монка — никогда не опускались до исполнения банальной чепухи. Своей классной игрой они выперли из клуба многих бездарей.

Если выползешь на сцену «Минтона», а играть не можешь, то не просто сгоришь со стыда оттого, что тебя либо вообще не заметят, либо освистают — легко можно и в морду схлопотать. Как-то раз один такой поднялся на сцену — с ужасным дерьмом, да вообще-то ему было все равно, что играть, лишь бы шлюх приманить. А в зале сидел самый обычный парень, который любил музыку. Когда тот болван заиграл, этот парень тихо поднялся со своего места, прошел на сцену, схватил его за шиворот и потащил на улицу — во двор между отелем «Сесил» и клубом — где и хорошенько отдубасил. По-настоящему, как следует отдубасил. А потом сказал, чтобы тот, пока не научится играть, ни под каким предлогом в клубе не появлялся. Вот такие были правила. Либо держи марку, либо вали подобру-поздорову, середины не было.

Хозяином «Минтона» был чернокожий по имени Тедди Хилл. Бибоп начался у него. Его клуб стал как бы музыкальной лабораторией бибоба. После шлифовки в «Минтоне» эта музыка спускалась в центр — на 52-ю улицу, в клубы «Три двойки», «Оникс», «Конюшня Келли», где ее слушали белые. Но надо понимать, что, как бы хорошо ни звучала она на 52-й, она переставала там быть «горячей» и новаторской. Дело в том, что новаторские элементы там

**65**

приходилось приглушать — из-за белых, они ведь не могли воспринимать их в подлинном виде. Пойми меня правильно: некоторые белые были на уровне, и им хватало храбрости прийти в клуб «Минтон». Но таких было совсем немного.

Как же я ненавижу эту постоянную манеру белых восхвалять какое-то явление в музыке только после того, как они якобы его открыли! Как будто до того, как они узнали о ней (как правило, с большим опозданием), этой музыки вообще не существовало, а ведь они были совершенно ни при чем, когда она развивалась. Зато потом они все лавры стараются приписать себе, будто черными там и не пахло. Поэтому-то они и пытались примазаться к клубу «Минтон» и к Тедди Хиллу. Когда бибоп вошел в моду, белые музыкальные критики представляли дело так, будто это они открыли его — а заодно и нас, музыкантов, — на 52-й улице. Меня тошнит от этого вранья. А когда открыто высказываешься против этой белой расистской бодяги, тебя сразу записывают в радикалы, называют черным смутьяном. А потом стараются перекрыть тебе дорогу. Но сами музыканты и все те, кто по-настоящему любит бибоп и уважает истину, знают, что реально все зародилось в Гарлеме, в клубе «Минтон».

Каждый вечер после занятий я брал либо на Улицу, либо в «Минтон». Пару недель мне нигде не удавалось найти ни Птицу, ни Диззи. Господи, в своих поисках я обошел все клубы 52-й улицы — «Спотлайт», «Три двойки», «Конюшня Келли» и «Оникс». Помню, зашел я в первый раз в «Три

двойки» и удивился — как же здесь тесно, я думал, этот клуб гораздо больше. Такая громкая слава в джазовом мире — мне казалось, там все должно быть в плюше и тому подобной роскоши. Сцена — малюсенькая, пианино едва умещалось, даже не верилось, что там мог разместиться целый оркестр. Столики для посетителей стояли почти вплотную. Помню, я еще подумал: ну и дыра, в Ист-Сент-Луисе и в Сент-Луисе клубы-то покруче будут. Меня разочаровал вид это-

**66**

го заведения, но только не музыка, которую там исполняли. Первым, кого я там услышал, был превосходный тенор-саксофонист Дон Байес. Помню, с каким восторгом я слушал, как он играет на крохотной сцене.

А потом мне наконец удалось связаться с Диззи. Я раздобыл номер его телефона и позвонил. Он меня вспомнил и пригласил к себе на Седьмую авеню в Гарлеме. Я был страшно рад его видеть. Но и он ничего не знал про Птицу, где и как его найти.

Я продолжал искать Птицу. Однажды вечером стою у входа в «Три двойки», и вдруг ко мне подходит хозяин и спрашивает, что я тут забыл. Наверное, я показался ему очень юным и наивным, у меня тогда даже усы не росли. Ну, я говорю ему, что ищу Птицу, а он отвечает, что Птицы здесь нет и что в клуб только с восемнадцати лет пускают. Я ему говорю, что мне полных восемнадцать и все, что мне здесь надо, — это увидеть Птицу. Тогда эта гнида стала расписывать, какой гнусный негодяй этот Птица, что он конченный наркоман и все такое. Потом спросил, откуда я, и, когда я сказал ему, стал уговаривать меня возвращаться домой. Потом назвал меня «сыном», чего я всегда терпеть не мог, особенно противно было слышать это от этого белозадаго, которого я раньше и в глаза не видывал. Ну, я послал его на три буквы, повернулся и ушел. К тому времени я уже знал, что Птица крепко сидит на игле, так что ничего нового этот тип мне не сообщил.

От «Трех двоек» я поплелся к клубу «Оникс» и попал на Коулмена Хокинса. Господи, «Оникс» был забит народом, собравшимся на Хока, который там регулярно играл. Но я никого там не знал и просто торчал у входа — как в «Трех двойках» — и вглядывался в лица, надеясь встретить знакомого, ну, может, кого-нибудь из оркестра Би. Но так никого и не увидел.

Когда Кочан — так мы называли Коулмена Хокинса — сделал перерыв, он подошел к тому месту, где я стоял, — до сих пор не пойму зачем. Думаю, мне просто крупно повезло.

**67**

Во всяком случае, зная, кто он такой, я заговорил с ним — представился и сказал, что играл с оркестром Би в Сент-Луисе и что сейчас в Нью-Йорке учусь в Джульярдской школе, но что больше всего на свете мне хотелось бы найти Птицу. Я ему сказал, что мечтаю играть с Птицей и что Птица сам велел мне найти его, если я окажусь в Нью-Йорке. Кочан усмехнулся и сказал, что зелен я еще связываться с таким типом, как Птица. Господи, и он туда же с тем же дерьмом. Второй раз за вечер пришлось мне это слышать, я был сыт по горло, и было неважно, что это сказал Коулмен Хокинс, которого я любил и уважал. Я сильно разозлился и в следующий момент сам с удивлением услышал, как спросил — и кого, Коулмена Хокинса! — «Ну, так знаешь ты, где он, или нет?»

Господи, Хок, наверно, обалдел, услышав такое от черномазого юнца. Он взглянул на меня, покачал головой и посоветовал искать Птицу в Гарлеме — в клубе «Минтон» или в «Смолз Пэрэдайз». Кочан сказал: «Птица любит джемсеинз в этих клубах». Отходя, он добавил: «Вот тебе мой совет — продолжай свои занятия в школе, а про Птицу забудь».

Да, первые недели в Нью-Йорке оказались жутко трудными — я повсюду разыскивал Птицу и при этом старался не запускать занятия в школе. Потом кто-то сказал мне, что у Птицы друзья в Гринвич-Виллидж. Я пошел туда, надеясь найти его там. Заходил в кофейни на Бликер-стрит. Видел художников, писателей и этих длинноволосых бородатых поэтов-битников. Раньше мне никогда в жизни таких людей встречать не приходилось. Так что прогулки в Гринвич-Виллидж оказались своего рода продолжением моего образования.

Разгуливая по Гарлему, Гринвич-Виллидж и 52-й улице, я завел знакомства с такими парнями, как Джимми Кobb и Декстер Гордон. Декстер называл меня Сладкоежкой, потому что я все время пил солодовое молоко и жрал пирожные, сладкие пироги и желейные бобы. Я даже с Коулменом Хокинсом подружился. Он ко мне проникся, оберегал меня и помогал, как мог, найти Птицу. К тому времени Ко-

**68**

чан понял, что я всерьез хочу стать музыкантом, и относился ко мне с уважением. Но Птицы все не было. Даже Диз не знал, где он.

Однажды я прочел в газете, что Птица собирается играть джем в клубе «Горячая волна» на 145-й улице в Гарлеме. Помню, я спросил Кочана, как он считает, покажется там Птица или нет. Кочан только усмехнулся и сказал: «Да наверняка и сам Птица этого не знает».

В тот вечер я отправился в «Горячую волну», маленький фанковый клуб в фанковом районе. Я прихватил с собой трубу — вдруг встречу Птицу? — и если он меня узнает, может, разрешит сыграть с ним. Птицы там не было, зато я встретил некоторых других музыкантов — белого тенор-саксофониста Аллена Игера, отличного трубача Джо Гая и контрабасиста Томми Поттера. Их-то я не искал, поэтому не особенно обратил на них внимание. Просто нашел себе местечко поудобнее и все время смотрел на дверь, боясь упустить Птицу. Господи, я провел в ожидании почти всю ночь, а Птица все не появлялся. Тогда я решил выйти на улицу подышать свежим воздухом. Стою на перекрестке рядом с клубом и вдруг слышу позади себя: «Привет, Майлс! А мне говорили, что ты меня ищешь!»

Я обернулся... и увидел Птицу — в ужасающем виде! Одежда висела на нем мешком, будто он в ней уже несколько дней спал. Лицо отекавшее, глаза красные, воспаленные. И все равно он был страшно крут, у него был свой особый стиль, который он ни пьяным, ни под кайфом не терял. Плюс он был абсолютно уверен в себе, как все, кто знает, что то, что они делают, — очень хорошо. И неважно, как он в тот момент выглядел — больным или при смерти, мне он в ту ночь после долгих поисков показался неотразимым. А когда он вспомнил, где он со мной познакомился, я был на седьмом небе.

Я рассказал ему, как трудно мне было его найти, а он только улыбнулся и сказал, что много гастролирует. Он повел меня в «Горячую волну», где все приветствовали его

**69**

как короля, кем он, впрочем, и был. А так как я шел с ним рядом и он приобнял меня за плечи, на меня тоже смотрели с уважением. Я не играл в ту ночь. Просто слушал. И, господи, я был потрясен, как изменился Птица внешне, когда приставил к губам саксофон. Черт, ведь только что он выглядел совсем больным, и вдруг откуда-то вобрал в себя столько силы и красоты, что они стали выплескиваться из него. Это было удивительно — та перемена, которая произошла с ним, как только он начал играть. В то время ему было двадцать четыре, но когда он не играл и не был на сцене, то выглядел гораздо старше. Но стоило ему заиграть, как весь его облик изменился до неузнаваемости. И пьяный, и еле держась на ногах, и в дури от героина — он всегда играл потрясающе. Птица был нечто.

В общем, встретившись в ту ночь, мы не расставались несколько лет. Они с Диззи оказали на меня самое большое влияние, это мои главные наставники. Птица даже жил у меня некоторое время, пока в Нью-Йорк не приехала Айрин. А приехала она в декабре 1944 года. Совершенно неожиданно вдруг появилась, просто постучала в дверь: ей моя мать посоветовала приехать. Так что пришлось мне снять для Птицы комнату в том же доме, на пересечении 147-й и Бродвея.

Но заставить его изменить свой ужасный образ жизни мне было не под силу — он только и знал, что пил, жрал и ширялся. Днем я уходил заниматься в музыкальную школу, а он в отключке валялся дома. При этом он очень многому меня учил — аккордам и всему такому, я потом все это в школе на фортепиано проигрывал.

Почти каждый вечер мы с Диззи и Птицей играли в бэндах на джем-сешн, и я впитывал все, что мог. Я уже говорил, что познакомился с Фредди Уэбстером, моим ровесником, отличным трубачом. Мы с ним ходили на 52-ю улицу и восхищались, в каком невероятном темпе играл Диззи. Господи, такого я нигде, кроме 52-й улицы и клуба «Минтон», не слышал. До того хорошо, аж дрожь пробирала.

**70**

Диззи начал показывать мне всякие штуки на фортепиано, и это развивало во мне чувство гармонии.

И еще Птица познакомил меня с Телониусом Монком. Паузы в его соло и манипуляции с необычно звучащими последовательными аккордами восхищали меня, доводили до экстаза. Я говорил себе: «Да что же этот стервец вытворяет?» Услышав, как Монк пользуется паузами, я изменил подход к своим соло.

К этому времени мне в Джульямской школе порядком надоело. Ничего интересного для меня там не было. Я уже говорил, что она была просто прикрытием, что больше всего я хотел быть рядом с Диззи и Птицей, но поначалу мне все-таки было любопытно, чему меня там могут научить. Я играл в симфоническом оркестре. Мы выдували по две ноты на девяносто тактов, и на этом все заканчивалось. Я стремился к большему, мне это было необходимо, как воздух. К тому же я

прекрасно сознавал, что ни один белый симфонический оркестр не наймет черномазого чертенка, каким я был тогда, — невзирая на талант или знание музыки.

Клубы давали мне гораздо больше, поэтому через некоторое время мне в школе стало совсем скучно. И до чего же все они там были ориентированы на белых, расисты поганые. Черт, на одном джеме в клубе «Минтон» можно было узнать больше, чем за два года учебы в Джульярдской школе. Окончив ее, я всего-навсего узнал бы о существовании нескольких музыкальных стилей для белых — и ничего нового. И потом, меня просто бесило, что они по уши сидели в дерьме предрассудков.

Помню, был у нас урок истории музыки, вела его белая преподавательница. Она стояла перед классом и говорила, что черные потому так любят блюзы, что они бедные и им приходилось собирать хлопок. Поэтому они грустили, и вот отсюда и взялись блюзы — от грусти чернокожих. Я немедленно поднял руку, поднялся и сказал: «Я из Ист-Сент-Луиса, мой отец — богатый, он дантист, а я играю блюзы. Мой отец никогда не собирал хлопок, я сегодня утром

71

проснулся вовсе не грустный и не начал играть блюз. Все не так просто». Ну, эта сучка вся позеленела, но промолчала. Она ведь повторяла всю эту чушь из книжки, которую написал ничего в этом деле не смыслящий болван. Вот такие вещи нам и «преподавали» в Джульярдской школе, и через некоторое время мне все это вконец осточертело.

В музыке меня восхищали такие люди, как Флетчер Хендерсон и Дюк Эллингтон, они были настоящими гениями и создали настоящую американскую музыку. А та училка даже не подозревала об их существовании, ну а просвещать ее у меня времени не было. И такая вот учила меня! Да вместо того, чтобы слушать ее и ей подобных «преподавателей», я смотрел на часы и думал о том, что буду делать вечером, когда Птица и Диззи придут в центр города. Я думал о том, что скоро пойду домой, переоденусь для клуба «Бикфорд» на углу 145-й и Бродвея и сожру суп за 50 центов, чтобы были силы играть допоздна.

Вечерами по понедельникам Птица и Диззи приходили на джем-сешн в клуб «Минтон» и собирали там толпы фанов, которые старались пробиться внутрь, чтобы послушать их или поиграть с ними. Но большинство знающих музыкантов даже не мечтали о совместной игре с ними. Мы просто сидели в зале, слушали и набирались ума. В ритм-секции у них играл барабанщик Кении Кларк, а иногда Макс Роуч, с которым мы там и познакомимся. Басистом был Керли Рассел, а Монк иногда играл на фортепиано. Господи, люди дрались тогда за места в зале, доходило до настоящих безобразий. Только встанешь, тут же кто-нибудь займет твоё место, вот и приходилось опять ругаться и драться. Это было нечто. Атмосфера была наэлектризованная.

Все, что тебе оставалось в клубе «Минтон», — это взять с собой трубу и надеяться, что Птица или Диззи сами пригласят тебя на сцену. И если уж такое происходило, лучше было не упускать свой шанс. И я не упустил. В первый раз я сыграл с ними не особенно блестяще, но я из кожи лез вон, стараясь выдержать свой стиль, который отличался от

72

стиля Диззи, хотя, конечно, я находился под его влиянием в то время. Но публика следила только за тем, как на игру новичка реагируют сами Птица и Диззи, и если, когда он заканчивал, они улыбались, значит, он играл хорошо. А они улыбались, когда я закончил играть в тот первый раз, и с тех пор я стал своим среди музыкантов Нью-Йорка. После этого выступления меня даже считали чем-то вроде восходящей звезды. Теперь мне разрешалось играть с большими мальчиками все время.

Вот о чем я размышлял на занятиях в Джульярдской школе, а их преподавание меня не занимало. Поэтому в конце концов я ушел оттуда. Они мне ничего не дали, да они и сами ничего толком не знали — настолько сильно они были предубеждены против всей черной музыки. А меня интересовала только она.

В общем, через некоторое время я мог участвовать в минтонских джемах, когда мне этого хотелось, и потихоньку публика стала ходить на меня. Так начала складываться моя музыкальная репутация. Что меня поражало в Нью-Йорке первое время, так это неожиданное для меня невежество многих музыкантов в вопросах музыки. Среди музыкантов старшего поколения только у Диззи, Роя Элдриджа и длинноволосого Джо Гая можно было чему-то поучиться. Я-то думал, все они были знатоками по этой части, а на самом деле я понимал в музыке гораздо больше многих из них.

Пожив и поиграв в Нью-Йорке некоторое время, я заметил еще одну странность — большинство черных музыкантов вообще ничего не смыслило в теории музыки. Бад Пауэлл был одним из

немногих моих знакомых, кто мог играть по нотам и записывать разную музыку. Многие «старика» считали, что учиться не стоит — будешь потом играть, как белые. Или если усвоишь что-то из теории, то это непременно скажется на чувстве в твоей игре. Мне было трудно поверить, что все эти ребята — Птица, През, Кочан — не ходят в музеи или библиотеки за нотами, не интересуются

73

музыкой в более широком плане. Я, например, постоянно брал в библиотеке партитуры великих композиторов: Стравинского, Альбана Берга, Прокофьева. Мне просто необходимо было знать, что происходит в остальной музыке. Знание дает свободу, а невежество держит тебя в рабстве, и просто не верилось, что кто-то был совсем рядом со свободой и не желал ею воспользоваться. Мне всегда было непонятно, почему чернокожие не хотят полностью использовать свои возможности. Настоящий менталитет гетто — говорить, что то-то и то-то не нужно делать, потому что это — для белых. Когда я старался переубедить некоторых из музыкантов, они от меня отмахивались. Понимаешь? Вот я и пошел своим путем и больше не рассуждал с ними на эти темы.

У меня был хороший приятель, Юджин Хейс, из Сент-Луиса. Он, как и я, учился в Джульярдской школе — на классическом фортепиано. Он был гением. Если бы он был белым, то стал бы сейчас знаменитым пианистом. Но он был черным и к тому же опережал свое время. Так что ему ничего не дали. Мы с ним много пользовались нотной библиотекой. Мы вообще старались из всего извлекать пользу.

Вообще-то я в то время много времени проводил с такими музыкантами, как Фэтс Наварро, которого все звали Толстухой, и с Фредди Уэбстером. И еще я довольно близко познакомился с Максом Роучем и Джей-Джеем Джонсоном, отличным тромбонистом из Индианаполиса. Все мы пытались защитить магистерские и докторские диссертации по бибопу в Минтонском университете под руководством профессоров Птицы и Диза. Господи, класс игры у них у всех был невероятно высокий.

Один раз после джем-сешн я завалился дома спать, как вдруг в мою дверь кто-то постучал. Я встал и поплелся открывать, сонный и злой как черт. И что я вижу? Джей-Джей Джонсон и Бенни Картер — с карандашами и бумагой в руках. Я их спросил: «Чего вы, сволочи, приперлись в такую рань?»

74

Джей-Джей говорит: «Майлс, напой мне "Конфирмацию", давай, напой "Конфирмацию"».

Этот гад даже не сказал мне «привет», представляешь? Сразу полез с «Конфирмацией». Птица только что написал «Конфирмацию», и все музыканты балдели от этой темы. Так вот, эти двое ввалились ко мне в шесть утра. А мы с Джей-Джеем незадолго до этого репетировали «Конфирмацию» на джем-сешн. И вот теперь «напой» ему.

Ну, начал я напевать эту тему сквозь сон в фа мажоре. Она была так написана. А Джей-Джей говорит: «Майлс, ты ноту пропустил. Где еще одна нота, какая там нота в этой мелодии?» Ну, я вспоминаю и пою ему.

Он говорит: «Спасибо, Майлс», что-то там себе записывает и уходит. Смешной он был черт, этот Джей-Джей. Он все время со мной такие штуки проделывал — считал, что я технически понимаю, что делает Птица, потому что хожу в Джульярдскую школу. Никогда не забуду, как он это в первый раз устроил, мы до сих пор смеемся. Но все тогда были одержимы музыкой Птицы и Диззи. И наяву, и во сне ее слышали.

Мы с Толстухой много играли на джемах в клубе «Минтон». Он был ужасно большим и толстым и только перед смертью внезапно похудел. Если ему не нравилась игра какого-нибудь музыканта, Толстуха просто-напросто отгонял его от микрофона. Он просто поворачивался таким образом, что загораживал проход к микрофону и махал мне, приглашая на сцену. Ребята страшно злились на Толстуху, но ему было по фигу, а все, с кем он такие штуки проделывал, в глубине души знали, что не могут играть. Так что злись не злись...

Но больше всего в то время повлиял на меня трубач Фредди Уэбстер. Мне тогда страшно нравилась его манера игры. Он играл в «сент-луисском» стиле — с широким певучим звуком, не слишком быстро и не гордя слишком много нот. Ему, как и мне, нравились пьесы в среднем темпе и баллады. Он очень хорошо играл — смаковал каждую

75

ноту, и звук у него был объемный, теплый и спелый. Я пытался подражать ему, но без «вibrato» и без звуковой «трясучки». Он был лет на девять меня старше, но я ему показывал все, чему меня учили в Джульярдской школе, чем она славилась, — композицию и технические приемы. Фредди

был из Кливленда и вырос, играя с Тэдом Дамероном. Мы с ним были как братья, даже похожи были друг на друга. К тому же мы были примерно одной комплекции и носили вещи друг друга. У Фредди было много шлюх. Бабы были его коньком, после музыки и героина. Знаешь, ходили слухи, что он отчаянный парень, носит пистолет 45-го калибра и все такое. Но его друзья знали, что это вранье. Я не говорю, что он паинька, но ничего ужасного он никому не сделал. Он жил у меня какое-то время после того, как съехал Птица. Фредди всегда правду-матку резал, ни с кем особо не церемонился. У него был сложный характер, но я с ним ладил. Мы были настолько близки, что я часто платил за его квартиру. Всем с ним делился. Мой старик посылал мне около сорока долларов в неделю — совсем немало по тем временам. И всем, что я не тратил на семью, я делился с Фредди.

Тысяча девятьсот сорок пятый год стал поворотным в моей жизни. В этот год произошло много знаменательных для меня событий. Во-первых, подружившись со столькими музыкантами и бывая в стольких клубах, я начал понемногу выпивать и курить. И круг музыкантов, с которыми я играл, все расширялся. Я, Фредди, Толстуха, Джей-Джей и Макс Роуч играли джемы по всему Нью-Йорку и в Бруклине, где только возможно. До двенадцати или часа ночи мы играли в центре на 52-й улице. Потом, закончив там, шли в клуб «Минтон», «Смолз Пэрэдайз» или «Горячую волну» и играли там до закрытия — до четырех, пяти или шести утра. И после проведенной на джеме ночи мы с Фредди вообще не ложились, а беседовали о музыке вообще, о теории музыки, о приемах игры на трубе. В музыкальной школе я откровенно спал — скука там была смерт-

76

ная, особенно на занятиях хора. Я только зевал и клевал носом. После занятий мы с Фредди снова рассуждали о музыке. Я почти не спал. А ведь Айрин была дома, и мне иногда приходилось выполнять свои супружеские обязанности — ну, сам знаешь, быть с ней и все такое. И Черил иногда плакала. Хоть на стенку лезь.

В сорок пятом мы с Фредди почти каждый вечер ходили в клубы слушать Диза и Птицу. У нас было такое чувство, что если мы пропустим их выступление, то упустим что-то очень важное. Господи, их манера игры так быстро менялась, что нужно было самому бывать на всех их концертах, чтобы ухватить это. Мы серьезно изучали их игру с точки зрения техники. Вроде ученых по звукам. Если скрипела дверь, мы могли назвать точную высоту этого звука.

Уильям Вакиано, белый учитель, у которого я занимался, помогал мне. Но ему нравилась ерунда вроде «Чая вдвоем», и он заставлял меня играть эту дрянь. Мы с ним начинали ругаться — даже прославились этим среди нью-йоркских музыкантов: считалось, что он великий учитель многообещающих студентов, вроде меня. Но с этим дятлом было невозможно иначе. Я говорил: «Слушай, ты должен меня чему-то научить, так давай, учи и не разводи дерьма». Когда я ему это говорил, Вакиано багровел от злости. Но я-то был прав.

Игра с Птицей — вот что по-настоящему заставляло мою задницу шевелиться. С Диззи мы беседовали, заходили куда-нибудь перекусить, вообще проводили много времени — он очень славный малый. Птица же был жадный стервец. И разговаривать с ним в общем-то было не о чем. Нам нравилось играть вместе — и точка. Птица никогда не говорил мне, как я должен играть. Я учился у него, наблюдая за ним, перенимая его приемы. Когда мы с ним бывали один на один, он мало говорил о музыке. Хотя несколько раз, когда еще он жил у меня, я все-таки ухитрился побеседовать с ним о музыке и кое-что у него взял, но в основном я слушал, как он играет.

А вот Диззи любил порассуждать о музыке, и я многого у него понабрался. Может, Птица и был душой бибоба, зато

77

Диззи был его «головой и руками», он окончательно сформировал это направление. Я имею в виду, что находил нас, молодых музыкантов, давал нам работу и поддерживал, учил нас — неважно, что он был лет на девять-десять старше. Он никогда не говорил со мной свысока. Вот с ним самим люди часто говорили свысока, потому что иногда он вел себя как тронутый. Но он не был психом, просто немного не от мира сего и к тому же по-настоящему интересовался негритянской историей. Он играл африканскую и кубинскую музыку задолго до того, как она стала популярной. Квартира Диззи — № 2040 на Седьмой авеню в Гарлеме — была местом дневных сборищ многих музыкантов. Нас набивалось туда так много, что его жена Лоррен нас выгоняла. Я у него часто бывал. И Кении Дорэм там бывал, и Макс Роуч, и Монк.

Диззи по-настоящему научил меня играть на пианино. У него дома я наблюдал за странными экспериментами Монка с удлинненными промежутками тишины между музыкальными фразами и последовательными аккордами. А когда играл сам Диззи, господи, да я просто упивался его

мастерством! Но я Диззу тоже кое-что показывал из того, что узнавал в Джульярдской школе, например цыганские минорные гаммы. В цыганских гаммах просто меняешь бемоли и диезы, если хочешь ноты понизить или повысить, поэтому получаешь два бемоля и один диез, понятно? Значит, играешь ми-бемоль и ля-бемоль, и тогда фа будет в диезе. Вставляешь ноту, которая тебе нужна, как в до-минорной цыганской гамме. Эта штука выглядит довольно странно, потому что у тебя два бемоля и диез. Но зато можешь свободно работать с мелодическими идеями, не изменяя основной тональности. Я Диззи этот прием показал — так что не только он мне, но и я ему помогал. Но конечно, я у него гораздо большему учился, чем он у меня.

С Птицей бывало очень интересно, потому что в музыкальном отношении он был настоящим гением, да и вообще был большим приколистом, например, когда говорил

78

с нарочитым британским акцентом. Но мне с ним бывало непросто — он постоянно вымогал у меня деньги на наркотики. Все время кланчил у меня деньги и покупал героин или виски — чего ему в тот момент хотелось. Я уже говорил, Птица был страшно жадным, как все гении. Он хотел иметь все. И когда ему была необходима доза, он был готов на все. Выманит у меня денег, а потом побежит за угол к кому-нибудь еще все с той же печальной историей о том, как ему позарез нужны деньги, чтобы выкупить из ломбарда саксофон — и так наберет еще какую-то сумму. Но долги Птица никогда не возвращал и в этом смысле был для своих друзей настоящим гимором.

Один раз я оставил его у себя в квартире и пошел в школу, а когда вернулся, этот гад успел заложить мой чемодан и, сидя на полу, балдел. В другой раз он заложил свой костюм, чтобы купить героина, а на выступление в «Трех двойках» напялил мой. Но я был меньше его, и Птица стоял на сцене в костюме, рукава и штаны которого были на четыре дюйма короче, чем нужно. Тогда у меня и был-то всего один костюм, и мне пришлось сидеть дома, пока он не забрал свой костюм из ломбарда и не вернул мне мой. Господи, этот говнюк целый день ходил в костюме, который на него еле налез, — и все из-за белого кайфа. Но говорили, что играл он в тот вечер так, будто на нем смокинг. Вот за это все и любили Птицу и мирились с его выходками. Он был величайшим в мире альт-саксофонистом. Ну, таким уж он был, ничего не поделаешь — великим, гениальным музыкантом и в то же время самой мерзкой и жадной скотиной, которые когда-либо жили на этом свете, по крайней мере, из тех, кого я знал. Станный он был фрукт.

Помню, ехали мы однажды на Улицу на концерт, а Птица прихватил с собой белую шлюху — и все мы сидели на заднем сидении такси. Вмазав себе изрядную дозу, этот кретин жрал цыпленка — свою любимую еду<sup>5</sup> — и пил виски

<sup>5</sup> Отсюда его прозвище.

79

и при этом приказал шлюхе полизать ему. Я в то время еще не привык к таким вещам — почти не пил, только-только начал курить и уж точно, что не кололся, мне всего-то было девятнадцать лет, я этим не интересовался. Ну, тут Птица заметил, что мне неловко смотреть, как эта баба обрабатывает его член и все такое, а он лижет ей промежность. Тогда он спросил меня, все ли в порядке и не раздражает ли меня его поведение. Я ему прямо сказал, что мне противно смотреть на то, чем они занимаются на моих глазах — она, как собака какая, работает языком над его членом, а он отвратительно стонет и при этом откусывает от цыпленка. «Да, еще как раздражает». И знаешь, что этот гад сказал? Он сказал, что если я такой раздражительный, то почему бы мне не отвернуться и не смотреть на них? В такси было жутко тесно, мы все сидели на заднем сиденье, так куда же мне было отворачиваться? Я тогда высунул голову из окна, но все равно слышно было, как эти сволочи там кончают, а в промежутках Птица чмокал, жуя цыпленка. Ну, я уже говорил — он был тот еще фрукт.

Как великого музыканта я Птицу боготворил, а как человек он был так себе. И все же он относился ко мне как к сыну, они с Диззи были для меня в роли отцов. Птица все время повторял, что я могу с кем угодно играть. Даже сам подталкивал меня к сцене, когда там играли такие музыканты, до которых, как я думал, я еще не дорос — Коулмен Хокинс, например, Бенни Картер или Локью Дэвис. Может, большинства музыкантов я и не боялся, но все же, поскольку мне тогда было всего девятнадцать, я чувствовал, что с некоторыми из них мне еще не по плечу играть — хотя таких было немного. Но Птица подбадривал меня, говоря, что в юности в Канзас-Сити он прошел через то же самое.

В мае 1945 года я впервые записался на пластинку — с Херби Филдсом. Господи, я так тогда перенервничал, что почти не мог играть — даже в ансамбле, ни о каких соло тогда и речи не могло быть. Помню в тот день басиста Лео-

нарда Гаскина и певца, которого звали Уильямс Резиновые Ноги. Но потом я постарался поскорее выкинуть из головы эту запись и забыл, кто там был еще.

И еще в то время я впервые получил ангажемент в ночном клубе, и это было важным для меня событием. Целый месяц я играл в «Спотлайте» на 52-й улице с группой Локью Дэвиса. Я часто играл с ним джемы в клубе «Минтон», поэтому он знал, чего от меня ждать. Примерно в это же время — может, чуть раньше, сейчас уже точно не помню — я время от времени играл в оркестре Коулмена Хокинса в клубе «Даунбит» на 52-й улице. Солисткой у них была Билли Холидей. А приглашали они меня так часто потому, что Джо Гай, штатный трубач Кочана, только что женился на Билли Холидей. Иногда они так кайфосились и так сладко трахались, что Джо пропускал выступления. И Билли тоже. Ну вот Хок и приглашал меня, когда Джо не было. Каждый вечер я должен был узнавать у Хока, появился ли Джо в «Даунбите». Если нет, то я играл за него.

Я был рад, когда мне выпадал такой шанс — играть с Коулменом Хокинсом и аккомпанировать Билли. Оба они были великими музыкантами, по-настоящему творческими людьми и все такое. Никто не мог играть, как Кочан. У него был объемный, широкий звук. У Лестера Янга — Преза — звук был мягкий, а Бен Уэбстер любил выдавать на саксофоне серии занятных аккордов, как на фортепиано, он ведь и пианистом был. У Птицы тоже был свой стиль, свое звучание. Но Хок так вдруг ко мне проникся, что Джо испугался, взял себя в руки и перестал пропускать выступления. А потом мне подвернулся ангажемент с Локью.

Когда мы закончили выступать с Локью, меня часто стали приглашать играть на Улице. Наконец-то до белых критиков дошло, что бибоп — не забава. Они стали много говорить и писать о Птице и Диззи, но только когда те играли на Улице. Точнее, о клубе «Минтон» они тоже говорили и писали — после того, как Улица утвердилась как место, куда могли приходиться белые и, оставляя кучу денег, слушать

## 81

эту новую для них музыку. В 1945-м многие чернокожие музыканты играли на 52-й улице — за деньги и для прессы. В это время такие клубы 52-й улицы, как «Три двойки», «Оникс», «Даунбит» и «Конюшня Келли», были важнее для негритянских музыкантов, чем клубы Гарлема.

Многим белым, правда, совсем не нравилось то, что звучало на 52-й. Они не понимали, что происходит, им все это виделось как нашествие нигеров из Гарлема, бибоп расисты встречали в штыки. К тому же за чернокожими повсюду ходили красивые и богатые белые шлюхи. Они постоянно вертелись вокруг черных на публике, а те были одеты с иголки и разговаривали на крутом жаргоне. Неудивительно, что белым, особенно мужикам, это новое направление было против шерсти.

Только два белых музыкальных критика — Леонард Фезер и Барри Уланов, редакторы музыкального журнала «Метроном» — понимали толк в бибопе, любили его и писали о нем одобрительно. Но остальные белые мерзавцы ненавидели то, что мы делали. Не понимали нашу музыку. Не понимали и ненавидели музыкантов. И все равно клубы были забиты публикой, собиравшейся на нас, а коллектив Диззи и Птицы в «Трех двойках» был самым «горячим» в Нью-Йорке.

Птицу почитали как бога. Народ ходил за ним по пятам. У него была целая свита. И бабы вокруг него крутились, и сбытчики наркотиков. И еще ему много разных подарков дарили. Птица считал это в порядке вещей — все брал и брал. Потом начал пропускать репетиции и даже выступления. Это страшно раздражало Диззи — тот хоть и был эксцентриком, но все же в деле любил дисциплину и к бизнесу относился серьезно. Диззи считал недопустимым пропускать концерты. Он пытался урезонить Птицу, уговаривал его собраться, угрожал уйти, если тот не изменит своего поведения. Птица все мимо ушей пропускал, так что Диззи плюнул и ушел, и на этом закончила свое существование первая великая группа бибоба.

## 82

Уход Диззи от Птицы шокировал музыкантов и огорчил многих их поклонников, кто любил их совместную игру. Но потом все осознали, что наступил конец целой эпохе и что никогда уже больше не услышать всех тех шедевров, которые создавали эти великие музыканты — разве что на пластинках. Многие, правда, включая и меня (а я заменил Диззи), надеялись, что они снова начнут работать вместе. После ухода Диззи из оркестра в «Трех двойках» я думал, что Птица переберется куда-нибудь подальше от центра, но он не стал этого делать, по крайней мере сразу. Многие владельцы клубов на 52-й спрашивали Птицу, кого он возьмет трубачом вместо Диззи. Помню, я был в одном клубе вместе с Птицей и хозяин задал ему этот вопрос. Птица повернулся ко мне и



сказал: «Вот мой трубач, Майлс Дэвис». Иногда я поддразнивал Птицу, говоря: «Если бы я не пришел в твой оркестр, ты бы, парень, остался без работы». Он только усмехался — ценил хорошую шутку и приколы. Иногда хозяева клубов не хотели иметь дело со мной — им нужны были именно Птица и Диззи. Но владелец «Трех двоек» нанял нас в октябре 1945 года. В бэнде были Птица, Эл Хейг на фортепиано, Керли Рассел — контрабас, Макс Роуч и Стэн Леви — барабаны и я. У нас была та же ритм-секция, что у Диззи и Птицы до ухода Диззи. Помню, мы выступали в «Трех двойках» около двух недель. Четочник Бэби Лоренс был тогда гвоздем программы. Он выступал в четвертом и восьмом номерах, и всегда с фурором. Бэби был самым лучшим четочником из всех, кого я знал, его каблуки отстукивали ритм, как джазовый барабан. Он был классным артистом.

Я ужасно нервничал во время первых настоящих совместных выступлений с Птицей и каждый вечер спрашивал его: может, мне лучше уйти? Мы с ним и до этого время от времени играли, но сейчас мне впервые стали за это платить. Я спрашивал его: «Зачем я тебе нужен?» — потому что сам-то он, гад, играл на отрыв. Когда Птица вел тему, я следовал за ним, давая ему возможность воспроизводить свои

**83**

чертовы ноты, давая ему возможность строить свою мелодию и лидировать. Иначе и быть не могло — как бы это выглядело, если бы я начал руководить хозяином всей музыки? Мне вести тему при живом Птице — ты шутишь? Господи, да я вообще до смерти боялся, что все напорчу. Иногда я притворялся, будто собираюсь уходить, потому что опасался, что Птица сам первый меня выгонит. Я готовился уйти раньше, чем он меня выставит, но он всегда просил меня остаться, говоря, что я ему нужен и что ему очень нравится мой стиль игры. Так что я оставался и продолжал учиться. Репертуар Диззи я знал наизусть. Думаю, поэтому-то Птица и нанял меня — и еще потому, что ему к этому времени захотелось другого звучания трубы. Кое-что из того, что играл Диззи, я тоже мог играть, но некоторые вещи мне не удавались. Я совсем не притрагивался к пассажам, которые наверняка были мне не по силам, к тому же я довольно рано понял, что мне нужно искать свою собственную манеру игры на инструменте — какой бы она ни была.

В общем, первые две недели работы с Птицей оказались очень тяжелыми, зато я быстро рос как профессионал. Мне было девятнадцать лет, и я играл с самым лучшим альт-саксофонистом в истории музыки. Это давало мне чувство огромного внутреннего удовлетворения. Конечно, я был в постоянном мандраже, но в то же время с каждым днем играл все увереннее, хотя тогда я этого хорошенько не осознавал.

Правда, что касается музыки, Птица не многому мог меня научить. Я любил играть с ним, но подражать ему было нельзя — настолько он был оригинален. Все, что я знал о джазе тогда, я взял у Диззи и Монка, может, немного от Кочана, но только не от Птицы. Понимаешь, Птица был прирожденным солистом. У него был свой неповторимый стиль. Он как бы особняком стоял. И у него ничему нельзя было научиться, можно было только пробовать ему подражать. Это могли только саксофонисты, но даже они не пытались. Все, что было им доступно, — это понять подход Пти-

**84**

цы к музыке, понять его философию. Но играть с тем же чувством, с каким он играл на саксофоне, на трубе было невозможно. Можно было вызубрить ноты, но звучали бы они совсем не так. Даже великие саксофонисты не копировали его. Сонни Ститт пытался, и немного позже Лу Дональдсон, и потом Джеки Маклин. Но у Сонни было больше от Лестера Янга. А Бад Фримен во многом играл как Сонни Ститт. Мне кажется, ближе всего к Птице были Джеки и Лу, но только в звучании, а не в самих вещах. Равных Птице не было и нет.

Помимо Диззи и Фредди Уэбстера, на мое понимание музыки в то время главным образом повлияли Кларк Терри со своим особым подходом к трубе и Телониус Монк с его чувством гармонии — с аккордами он экспериментировал непревзойденно. Но все-таки главным моим наставником был Диззи. Как-то раз, вскоре после моего приезда в Нью-Йорк, я спросил Диззи о каком-то аккорде, а он говорит: «Почему бы тебе не попробовать взять его на фортепиано?» Я так и сделал. Знаешь, когда я спрашивал его об аккордах, я уже слышал их у себя в голове, просто я их еще не проверял на инструменте. Когда я стал играть с оркестром Птицы, я знал весь репертуар Диззи. Все это дерьмо было изучено мною вдоль и поперек, и изнутри и снаружи. Я не мог брать ноты так высоко, как он, но я знал все, что он играл. Я физически не мог играть в таком же высоком регистре, как Диззи — у меня челюсти были еще недостаточно развиты, да к тому же я и

не слышал музыку в этом регистре. Я всегда слышал музыку лучше и яснее, когда воспроизводил ее в среднем регистре.

Однажды я спросил Диззи: «Ну почему я не могу играть, как ты?» Он ответил: «Ты и так играешь, как я, но октавой ниже. Аккорды у тебя получаются». Диззи самоучка, но о музыке знал все. Когда он сказал мне, что я все слышу октавой ниже, в среднем регистре, мне все стало ясно: просто я не слышал верхних нот, понимаешь? Сейчас слышу, а тогда не мог. И однажды, вскоре после того разговора, Диззи

85

подошел ко мне после соло и сказал: «Майлс, ты стал сильнее; челюсти у тебя лучше работают, не так, как когда я услышал тебя в первый раз». Он имел в виду, что я играл мощнее и выше, чем раньше.

Для меня взять ноту — значит добиться хорошего ее звучания. Для меня всегда это было важно. И нота должна была быть в том же регистре, что и аккорд — во всяком случае, тогда я так играл. Во времена бибоба все играли очень быстро. Но мне не нравилось в бешеном темпе наяривать гаммы и все такое. Я всегда старался брать самые важные ноты в аккорде, а потом разрешать его. Я слышал многих музыкантов, которые играли все эти долбаные гаммы и ноты, — и никогда ничего запоминающегося.

Понимаешь, главное в музыке — стиль. Например, если бы я играл с Фрэнком Синатрой, то в том стиле, в котором он поет, или сделал бы что-то дополняющее его стиль. Не буду же я играть для Фрэнка Синатры на бешеной скорости. Я многому научился в смысле построения музыкальных фраз — слушал, как это делали Фрэнк, Нат «Кинг» Коул и даже Орсон Уэллес. Все эти ребята бесподобно формировали своими голосами музыкальную линию, музыкальное предложение или музыкальную фразу. Эдди Рэндел советовал мне сначала сыграть фразу, а потом сделать вдох — или играть, как дышится. Поэтому, если аккомпанируешь певцу, нужно это делать, как Харри «Свите» Эдисон для Фрэнка. Играть чуть-чуть до или чуть-чуть после, но никогда не прямо по нему; никогда нельзя перекрывать голос певца. Нужно играть между его пением. И если играешь блюз, нужно играть с чувством: нужно уметь его прочувствовать.

Всему этому я выучился еще в Сент-Луисе, поэтому мне всегда хотелось играть как-то по-новому, не как большинство тогдашних трубачей. И еще мне хотелось научиться играть в высоком регистре и в таком же быстром темпе, как Диззи, — просто чтобы доказать самому себе, что я это могу. Многие ребята поднимали меня на смех во времена бибоба — их слух воспринимал только Диззи. Они считали, что иг-

86

рать на трубе можно только как он. И если появлялся кто-то вроде меня, кто пытался идти другим путем, он рисковал остаться непонятым.

Но самому Птице нужно было что-то другое после ухода Диззи из оркестра. Ему нужен был новый подход к трубе, другая философия игры и другое звучание. Ему нужно было что-то совершенно противоположное тому, что делал Диззи, — такой музыкант, который мог бы дополнить его звук, оттенить его. Поэтому он и выбрал меня. Они с Диззи были во многом схожи в игре — оба быстрые как дьяволы — вверх-вниз по гаммам с такой скоростью, что их даже иногда различить было трудно. Но когда Птица начал играть со мной, у него появилось пространство, и он мог вдоволь импровизировать, не опасаясь, что Диззи наступит ему на пятки. Диззи не особенно давал ему развернуться. Вообще-то вместе они играли блестяще, может быть, для каждого из них это был лучший период. Зато я дал Птице пространство, а после ухода Диззи ему именно это и было нужно. Но все же после начала наших выступлений в «Трех двойках» часть публики хотела слушать не меня, а Диззи. И это мне совершенно понятно.

Немного позже наш оркестр переместился в соседний клуб «Спотлайт». Птица заменил пианиста Эла Хейга на Сэра Чарльза Томпсона и нанял контрабасиста Леонарда Гаскина вместо Керли Рассела. Мы там недолго играли, потому что полиция закрыла «Спотлайт» и еще несколько клубов на 52-й улице из-за каких-то разборок с наркотиками и фальшивыми лицензиями на спиртное. Но в действительности им просто поперек горла встало, что черномазые перебираются в центр. И не нравилось, что нигеро-американцы сопровождали богатые и красивые белые женщины.

Та часть 52-й улицы в общем-то ничего из себя не представляла — так, ряд трех-четырёхэтажных кирпичных зданий. Ничего особенного. Раньше в этом квартале жили белые богачи — между Пятой и Шестой авеню. Кто-то мне говорил, что, когда объявили сухой закон, они выехали оттуда,

87

и в их домах на первых этажах открылись оары, танцзалы и клубы, которые прославились в сороковые, когда вместо больших оркестров стали появляться маленькие. В этих клубах большие оркестры не помещались. На сцене едва могли разместиться комбо из пяти инструментов, не говоря уж об оркестрах из десяти — двенадцати человек. Эти клубы породили тип музыкантов, которым было комфортно в небольших ансамблях. Вот такой жизнью жила эта музыкальная Улица, когда я начал там играть.

Но все эти маленькие клубы — «Три двойки», «Знаменитая дверь», «Спотлайт», «Яхтклуб», «Конюшня Келли» и «Оникс» — привлекали и разных темных личностей и барыг, приводивших с собой проституток, сутенеров и сбытчиков наркоты. Таких рож — как черных, так и белых — на Улице было полным полно. Эти черти были повсюду и вели себя, как им заблагорассудится. Все знали, что они откупаются у полиции, и это было в порядке вещей, так как многие из этих бандюг были белыми. Но когда музыка стала перемещаться к центру, вместе с ней стали перемещаться и черные бандиты, по крайней мере, многие из них. А такой порядок белых полицейских никак не устраивал. Так что наркотики и лицензии на спиртное были просто предлогом, чтобы вытеснить черных музыкантов, настоящей причиной всего этого был расизм. Но тогда они этого ни за что бы не признали.

Как бы там ни было, после закрытия «Спотлайта» Птица перебрался со своим оркестром в клуб «Минтон» в Гарлеме. Там я уже начал играть значительно лучше. Не знаю почему, может, вся эта чернокожая братия действовала, перед которой я играл из своего угла. В общем, не знаю. Но у меня появилось больше уверенности и в себе, и в своей игре, и, хотя Птице зрители устраивали настоящие овации и все время сопровождали его выступления восторженными возгласами, мне казалось, что моя игра публике тоже нравилась. Мне тоже несколько раз устраивали овации. И Птица улыбался, когда я играл, и другие музыканты тоже улыбались.

**88**

Мне все еще трудно давались такие темы, как «Cherokee» или «Night in Tunisia», которые Диззи просто щелкал — они ведь были написаны будто на заказ для его манеры игры. Но по большей части я с ними справлялся, и публика не замечала, что мне трудно. Но если в зал приходили Фредди Уэбстер или Дизз, им было ясно, что я мучаюсь с этими темами. Они, правда, никогда не упрекали меня, но давали понять, что все замечают.

Многие — включая белых — стали приходить в Гарлем послушать наш оркестр. Я думаю, что 52-ю улицу только потому совсем и не закрыли, что белые хозяева стали жаловаться на потерю доходов, которые нигеры якобы забирают в Гарлеме. Во всяком случае, через некоторое время Улица снова открылась — после того, как Птица переехал в Гарлем и стал собирать там всех белых. Вот тут белые всегда объединяются — терпеть не могут, когда черные делают деньги, которые якобы принадлежат им, белым. Они думают — раз черные музыканты делают для них деньги, значит, они их собственность. По-видимому, прошел слух, что новые правила бьют по карманам белых, что им приходится уступать бизнес Гарлему. Но когда эти клубы вновь открылись, оказалось, что все изменилось. Пока нас не было, оттуда как бы ушла энергия, не стало магии. Я могу ошибаться, но мне кажется, что закрытие Улицы стало началом конца целой эпохи. Дальше это уже был вопрос времени.

Вот такой была моя жизнь в Нью-Йорке — на 52-й и в Гарлеме. Я перемежал ее с занятиями в Джульярдской школе, совсем не похожей на тот мир, где играли бибоп и где царствовал Птица, который жил по правилам этого мира — колелся, якшался с шлюхами, занимал деньги на героин и вообще вел себя как подонок. Птица часто совершал странные поступки — в этом смысле он переплюнул всех, кого я знал.

Осенью 1945 года я решил бросить Джульярдскую школу, и первому я сказал об этом Фредди Уэбстеру. Фредди был сильным, спокойным парнем. Он посоветовал мне сначала

**89**

позвонить и сообщить отцу. А я хотел сначала уйти из школы и потом уже сказать об этом отцу. Но когда Фредди посоветовал мне сначала сказать отцу, я заново обдумал эту ситуацию. И тогда говорю Фредди: «Не могу же я просто так позвонить своему старику и сказать: "Слушай, папа, я тут работаю с двумя пижонами по имени Птица и Диззи, так что мне необходимо бросить школу". Ну не могу я ему такую гадость сделать. Поеду домой и скажу ему об этом сам». Фредди одобрил мое решение, и я так и поступил.

Сел в поезд, приехал в Сент-Луис, вошел в офис отца, хотя на двери висела табличка «Не беспокоить». Конечно, он был в шоке, увидев меня, но вида, как всегда, не подал. Только спросил: «Майлс, какого черта ты здесь?»

Я сказал: «Слушай, папа. В Нью-Йорке сейчас происходят необыкновенные вещи. Музыка меняется, стили меняются, я должен быть в гуще событий, с Птицей и Диззом. Вот я и приехал сказать тебе, что уйду из Джульярдской школы — они учат меня там музыке для белых, а мне это совсем не интересно».

«Ладно, — сказал он, — если ты знаешь, что делаешь, то все в порядке. Но чтобы ты ни делал, делай это хорошо».

А потом он сказал мне то, что я никогда не забуду: «Майлс, слышишь, за окном поет птица? Это пересмешник. У него нет своей песни. Он копирует голоса других птиц — не уподобляйся ему. Ты должен стать самим собой, найти свой звук. Так что никому не подражай, будь самим собой. Ты лучше других знаешь, что тебе предстоит совершить, и я верю твоему здравому смыслу. И не беспокойся, я буду посылать тебе деньги, пока ты не встанешь на ноги».

Вот все, что он мне тогда сказал, а потом опять взялся лечить своего пациента. Я был ошеломлен. Всю свою дальнейшую жизнь я был благодарен отцу за то, что он так хорошо меня понял. Матери мой шаг не понравился, но она уже знала, что, если я что-то решил, лучше мне не противоречить. В каком-то смысле мы стали с ней ближе. Однажды я приехал домой и услышал, что она играет на фортепиано

90

блюз. Я до этого даже представить себе не мог, что она может хорошо играть такие вещи. В тот раз, когда я приехал на Рождество из Джульярдской школы и она играла блюз, я сказал ей, что мне нравится, как она играет, и что я не знал, что она может играть на фортепиано в такой манере. Она улыбнулась и сказала: «Знаешь, Майлс, ты ведь очень много обо мне не знаешь». Мы рассмеялись и в первый раз в жизни поняли, что это была чистейшая правда.

Моя мать была красивой женщиной, я имею в виду физически, но с возрастом она начала расти и духовно. У нее сложилось правильное отношение к жизни. Это было написано на ее лице. И мне досталась от нее эта черта. С возрастом ее характер смягчился, и мы стали ближе друг к другу. Правда, хоть я и был одержим музыкой, родители так ни разу и не сподобились пойти в ночной клуб послушать меня.

Прежде чем уйти из Джульярдской школы, я, воспользовавшись советом Диззи, взял там несколько уроков на фортепиано. И еще я посетил несколько занятий в симфоническом оркестре, что потом мне сильно пригодилось. Эти уроки давали трубачи из Нью-Йоркского филармонического оркестра, так что я научился у них некоторым полезным вещам.

Когда я говорю, что Джульярдская школа ничего не дала мне, я имею в виду, что она не помогла мне понять, что же я действительно хочу играть. И мне больше нечему там было учиться. Я вообще почти никогда не жалею о том, что сделал. Иногда это бывает, но крайне редко. И я ровно ничего не испытывал, когда осенью 1945 года ушел из музыкальной школы. Я играл в то время с самыми выдающимися музыкантами мира — о чем мне было сожалеть? Ни о чем. Я и не сожалел. И ни разу не посмотрел назад.

## Глава 4

Примерно в это же время, осенью 1945 года, продюсер студии грамзаписи «Савой» Тедди Рейг предложил Птице записать у него пластинку. Птица согласился и пригласил меня как трубача; Диззи в некоторых треках играл на фортепиано. Телониус Монк и Бад Пауэлл не смогли, а может, и не захотели работать с нами: Бад вообще недолго любил Птицу. Так что в тех треках, где не участвовал Диззи, пианистом у нас был Садик Хаким, Керли Рассел играл на контрабасе, Макс Роуч на барабанах и сам Птица на альт-саксофоне. Пластинка называлась «Charlie Parker's Reborers» и получилась классной — по крайней мере, так многие считали, а уж мне так она точно создала имя в бибопе.

Надо сказать, что работа над этой пластинкой далась мне нелегко. Помню, Птица хотел, чтобы я играл «Ко-Ко», тему на основе вариаций «Cherokee». А сам ведь прекрасно знал,

93

что тогда мне было не одолеть «Cherokee». Когда он предложил мне играть именно эту тему, я наотрез отказался. Поэтому в «Ко-Ко», «Warmin' up a Riff» и «Meandering» на трубе играет Диззи — я не мог позволить себе вылезти в этих вещах на всеобщее посмешище. Я не был готов тогда играть темы в темпе «Cherokee», но и убиваться из-за этого тоже не собирался.

Пока мы делали эту запись, произошел один смешной случай. Когда Диззи играл свои роскошные соло, я, оказывается, завалился на пол спать и пропустил всю его мастерскую игру. Потом уже, когда я слушал его на пластинке, мне оставалось только головой качать и разводить руками. Диззи играл в тот раз потрясающе.

Но вообще-то эта сессия записи проходила как-то не по-людски — к Птице все время таскались какие-то темные личности и сбытчики наркотиков. Всю работу мы проделали, кажется, за один день. Это было в конце ноября, в свободный от выступлений день, значит, наверняка в понедельник. Время от времени в дверях появлялась очередная харя, Птица удалялся с ней в ванную, а потом через час-другой выходил. А мы сидели без дела и ждали, пока Птица дозанется. Потом он возвращался, занаркоченный и все такое. Но под кайфом Птица играл вдохновенно, на отрыв.

Когда эта пластинка вышла, некоторые обозреватели обругали меня, особенно один там постарался — из журнала «Даун Бит». Забыл его имя, зато помню, что он написал: как я уродливо копирую Диззи и как плохо для меня это кончится. Обычно я плюю на критиков, но тогда этот тип задел меня за живое: я ведь был еще молод и для меня было важно хорошо зарекомендовать себя у фирм грамзаписи. Но Птица и Диззи посоветовали мне не обращать внимания на все эти идиотские замечания критиков, и я так и поступил. Главным для меня было — что скажут они, Птица и Диззи, о качестве моей игры. Тот парень из «Даун Бита» наверняка никогда в жизни музыкального инструмента в руках не держал. Может, с того раза и пошла моя неприязнь к кри-

94

тикам — я ведь был еще совсем молодым, мне многому предстояло научиться, а они так хладнокровно расправлялись со мной. Они отнеслись ко мне тогда с подлым равнодушием, совершенно безжалостно. Мне это показалось несправедливым: уж слишком строго они судили, ничуть не подбодряли молодых.

Хотя наши с Птицей профессиональные отношения складывались как нельзя лучше, личные день ото дня портились. Я уже говорил, что Птица жил у меня какое-то время, правда, не так долго, как об этом потом писали. Просто я снял ему комнату в том же доме, где жил сам с семьей. Но он постоянно торчал у нас, занимал деньги и вообще вел себя безобразно — сжирал все, что готовила Айрин, а потом валялся пьяный на диване или на полу. Вдобавок он приводил с собой разных баб и банчил, драгдилеров и дружков-музыкантов, такую же наркоту, как и он сам.

Одного я никак не мог понять в Птице — зачем он сам себя разрушает. Не таким уж он был идиотом. Он был интеллектуалом. Читал романы, поэзию, книги по истории, всякое такое. Мог поддержать разговор с кем угодно и на любую тему. Не был он ни невежественным, ни неграмотным. И был по-своему чувствительным. Но сидела в нем какая-то чудовищная разрушительная сила. Он был гением, а большинство гениев страшно жадные до жизни. Он любил порассуждать на политические темы — потихоньку, с невинной и глупой рожей завести собеседника, а под конец ошарашить его. Особенно он любил проделывать это с белыми. А потом насмеялся над ними — когда они догадывались, что он их поймел. Непростой он был человек.

И еще он ужасно злоупотреблял моей любовью и уважением к нему как к великому музыканту. Барыгам он говорил, что я оплачу его долги. А эти сволочи и рады стараться — приходили ко мне и нагло угрожали. В конце концов это начинало становиться опасным. Я не выдержал и сказал ему и всем его подельникам, чтобы больше они в мой дом не таскались. Дошло до того, что Айрин пришлось

95

уехать в Сент-Луис. Она, правда, вскоре вернулась в Нью-Йорк — как только Птица перестал к нам ходить. Птица к тому времени повстречался с Дорис Сиднор и переехал к ней куда-то на Манхэттен-авеню. Но когда Птица ушел, а Айрин еще не вернулась, у меня поселился Фредди Уэбстер — и мы с ним беседовали все ночи напролет. С ним все было намного проще, чем с Птицей.

Осенью 1945 года в промежутках между выступлениями с Птицей я немного играл с Коулменом Хокинсом и Сэром Чарльзом Томасом в клубе «Минтоп». Я уже говорил, что любил играть с Кочаном, — он был бесподобным музыкантом и прекрасным человеком. Он всегда хорошо ко мне относился, почти как к сыну. Господи, Кочан всю душу вытягивал из меня своими балладами — как «Body and Soul», например. Он был родом из Сент-Джозефа в Миссури, есть такой городишко рядом с Канзас-Сити, где родился Птица. Мы все — Птица, я и Кочан — выходцы со Среднего Запада. Я думаю, это сильно повлияло на нас в музыкальном отношении, а иногда, по крайней мере в случае Птицы, и в социальном. Мысли у нас работали в одном направлении, и на многие

вещи мы смотрели одинаково. Кочан был прекрасным парнем, одним из лучших, кого я знал, и очень многому научил меня в музыке.

К тому же он отдавал мне свои шмотки. Я всегда спрашивал, сколько он хочет за пальто или рубашку, а он отдавал их мне за пятьдесят центов или около того. Он покупал тряпки в модном магазине на Бродвее около 52-й улицы, а потом продавал их мне за бесценок. К примеру, Кочан мог отдать мне один из своих бесчисленных хипповых плащей всего за десять долларов. Однажды в Филадельфии он познакомил меня с двумя ребятами — Нельсоном Бойдом и Чарли Шоу (кажется, барабанщиком, уже не помню). Так вот, Чарли сам шил себе костюмы и иногда делал их и для Кочана. Господи, до чего же они были хороши! Я попросил Чарли: «Сошьешь мне костюм?» Он сказал, чтобы я принес ему материал, а он бесплатно сошьет мне костюм. Так

96

я и сделал. И он сшил мне двубортный костюм, который я буквально до дыр заносил. Мне кажется, на всех фотографиях 1945—1947 годов я в костюмах Чарли Шоу. После этого каждый раз, когда у меня заводились деньги, я шил себе костюмы на заказ.

Работая с Кочаном, я имел возможность ближе познакомиться с Телониусом Монком — он тоже был в нашем оркестре. Дензил Бест играл на барабанах. Мне очень нравилась тема Монка «Round Midnight», и я хотел научиться ее исполнять. Поэтому каждый вечер я спрашивал его: «Монк, ну как я сегодня играл?» И он отвечал мне совершенно серьезно: «Неправильно ты сегодня играл». В следующий раз то же самое, и в последующий, и потом тоже. Так продолжалось некоторое время. «Нельзя эту вещь так играть», — говорил он, иногда даже со злобой и раздражением. И вдруг однажды на мой вопрос ответил: «Йес, вот так правильно».

Господи, я был на седьмом небе, счастлив, как свинья в помоях. Наконец-то мне удалось правильное звучание. Это была одна из самых трудных вещей. «Round Midnight» играть совсем нелегко — там сплошные ручейки, которые надо собрать воедино. Нужно было слышать все аккорды, все переходы, а также верхний регистр. Это одна из тем, которые нужно уметь хорошо слышать. Она не похожа на обычную восьмитактную мелодию или мотив и заканчивается в миноре. Ее было трудно выучить и запомнить. Я и сейчас могу ее играть, но делаю это не очень часто, пожалуй, только иногда, когда я репетирую один. Эта мелодия давалась мне с трудом потому, что нужно было разобраться в сложных гармониях. Нужно было ее слышать, играть и при этом импровизировать таким образом, чтобы и Монк мог слышать тему.

Импровизации я выучился у Кочана, Монка, Дона Байеса, Лаки Томпсона и у Птицы. Но Птица был величайшим импровизатором, виртуозом — он выворачивал темы наизнанку. Если не знаешь мелодии, сам черт не поможет понять,

97

где сейчас, импровизируя, парит Птица. Понимаешь, у Кочана, Дона Байеса, Лаки Томпсона был один подход: сначала они исполняли соло, а потом импровизировали. И ты продолжал слышать тему. Но когда играл Птица, это была совершенно иная картина — он это делал совершенно по-другому и каждый раз по-разному. И был лучшим среди лучших.

Это можно объяснить и вот так: есть просто художники и есть великие художники. В нашем веке, по-моему, это были Пикассо и Дали. Птица был для меня вроде Дали, моего любимого художника. Мне нравится Дали, потому что он совершенно фантастически изображает смерть. Понимаешь, мне нравится его образность и мне нравится его сюрреализм. Дали всегда меня чем-то глубоко поражал — может, только меня, — он так не похож на всех остальных, ну, помнишь, например, голову человека в груди. И он так тщательно выписывал свои картины. А у Пикассо, кроме картин в стиле кубизма, чувствовалось африканское влияние, и я как будто нутром понимал, о чем это. Поэтому Дали был для меня более интересен, он учил меня по-новому смотреть на вещи. Птица был таким же в музыке.

У Птицы было пять или шесть стилей, и все разные. Один как у Лестера Янга, другой как у Бена Уэбстера, один такой, который Сонни Роллинз называл «клюющим» — когда трубач исполняет очень короткие фразы (сейчас в таком стиле работает Принц); и еще по крайней мере два, которые я сейчас не могу описать. Монк как композитор и пианист так же работал — не точная копия Птицы, но похоже.

Я сейчас много думаю о Монке, потому что всю его музыку можно переложить на новые ритмы, которыми пользуются сейчас многие молодые композиторы — Принц, например, или если взять мою новую музыку, да и многие другие вещи. Он был великим музыкантом, новатором, особенно в том, что писал и сочинял.

На сцене Монк вел себя занятно — при игре отбивал такт ногами. Я любил следить за ним, когда он играл, — по

98

его ногам сразу было ясно, захватывает его музыка или нет. Если они двигались непрерывно, значит, он полностью поглощен музыкой, а если нет, то, значит, его не захватило. Будто смотришь и слушаешь, как исполняют церковную музыку — там ведь все в пульсациях, ритмах. Многое в нем сейчас напоминает мне карибскую музыку — как ее исполняют сейчас, — я имею в виду его акценты и ритмы и его подход к мелодии. Знаешь, многие ребята утверждали, что Монк играл не так хорошо, как Бад Пауэлл, все считали, что технически Пауэлл лучше — он играл намного быстрее. Но это полная чушь, нельзя их так рассматривать — у них была совершенно разная манера игры. Монк играл по-настоящему круто, как и Бад Пауэлл. Но играли они по-разному. Бад скорее напоминал Арта Тейтума, а все пианисты-боперы с ума сходили по Арту. Монк был ближе к Дюку Эллингтону, к «страйду», который так любил Дюк. Но в игре Бада можно было услышать и манеру Монка. Они оба были великолепными музыкантами — просто с разными стилями.

Они были такими же разными, как Птица и Кочан, как Пикассо и Дали. Но что касается сочинения музыки, Монк был в авангарде. Он был настоящим новатором.

То, что я сейчас скажу, может прозвучать странно, но мы с Монком были очень близки в музыкальном отношении. Он показывал мне все свои вещи, и если я в них чего-то недопонимал, он принимался объяснять мне трудные места. Я все его темы знал и часто смеялся над ним — такими они казались мне смешными и причудливыми. В музыкальном смысле у Монка было отличное чувство юмора. Он был настоящим новатором, его музыка обгоняла время. Даже сейчас его можно адаптировать в современный «фьюжн» или в более популярные течения; может быть, не все его мелодии, но те, где чувствуется настоящий поп, ну знаешь, особый ритм, который удается только черным, Джеймсу Брауну например. У Монка во всех композициях была эта изюминка.

99

Он был серьезным музыкантом. Когда я с ним познакомился, он сидел на наркотиках, торчал от амфетамина. Во всяком случае, по слухам это было так. Но когда я начал учиться у него музыке — а я взял у него очень многое, — он не особенно этим злоупотреблял. Он был настоящим бугаем — около шести футов и двух дюймов и весил за двести фунтов. За себя он всегда мог постоять. Рассказы о том, как однажды мы с ним чуть не подрались из-за того, что я шикнул на него на сцене, чтобы он не сопровождал мое соло в «Bags' Groove», просто смешны, потому что, во-первых, мы с Монком были близкими друзьями, а во-вторых, он был слишком большой и сильный, чтобы я даже на секунду подумал о драке с ним. Черт, да если бы он захотел, он по мне как каток проехал. Я всего лишь попросил его заткнуться, когда я играю. И это относилось только к музыке, а не к дружбе. Он тоже иногда просил ребят не вылезать со своей игрой.

Он, конечно, был великим музыкантом, но мне не нравилось играть на его фоне, то есть меня не устраивал ритмический рисунок его аккордов. Понимаешь, чтобы играть с Монком, нужно играть как Колтрейн — со всеми этими интервалами и не связанными между собой кусками. Вообще-то он играл отлично. Это был высший пилотаж исполнения. Просто мне это не подходило.

Монк был тихоней. Иногда они с Кочаном затевали «глубокие» разговоры. Кочан любил подтрунивать над Монком. А тот добродушно принимал это, потому что любил Кочана и еще потому что, несмотря на свою устрашающую комплекцию, был мягким, спокойным и деликатным человеком, почти безмятежным. Но если случалось наоборот и Монк принимался подшучивать над Кочаном, тот начинал злиться.

Раньше я об этом никогда не задумывался, но сейчас мне ясно, что ни один критик не понимал тогда музыки Монка. Да Монк рассказал мне о музыкальной композиции гораздо больше, чем кто-то еще на 52-й улице! Он мне все пока-

100

зывал: играй этот аккорд так, делай это, используй это, делай то. И не просто слова произносил, а садился рядом за пианино и показывал. Но с ним нужно было все на лету схватывать и уметь читать между строк, потому что он никогда ничего не разжевывал. Делал, как считал нужным — в немного странной, присущей только ему манере. И если не очень серьезно отнесешься к делу и к тому, что он показывал — именно показывал, а не говорил, — то сразу возникали вопросы: «Что? Как это? Что он делает?» Но если оказался в таком положении — пиши пропало. Все шло насмарку. И ничего не поделаешь. Больше к этому уже нельзя было вернуться. К тому моменту Монк был уже занят чем-то другим. Потому что Монк не мог и не хотел мириться с халтурой. Но

он видел, что я отношусь к делу серьезно, и давал мне все, что мог, а это было очень и очень много. И хотя в свободное время мы с ним мало виделись — он не был особенно общительным, — в отношении музыки он всегда был для меня старшим товарищем и наставником, и я реально чувствовал, что очень близок ему, а он мне. Не думаю, что он для кого-нибудь сделал столько, сколько для меня. Может, я и ошибаюсь, но я так не думаю. И все же, хоть у Монка и была прекрасная душа, он казался странным людям, которые его не знали, — точно так же, как и я позднее казался странным тем, кто не знал меня.

Сэр Чарльз Томпсон тоже был с тараканами, правда, не с такими, как у Монка, чья странность в основном шла от его «тихости». Сэр Чарльз приглашал меня играть на трубе, Конни Кея на ударных, а сам играл на пианино. Я до этого никогда не слышал о таком сочетании инструментов, но это совершенно не волновало Сэра Чарльза, который сам себя лордом назначил. Он в этом смысле тоже был со странностями, но уж тихим его никак не назовешь.

За то недолгое время, что я был в оркестре Сэра Чарльза, многие музыканты приходили поиграть с нами в клуб «Минтон» — Птица, Милт Джексон, Диззи и отличный белый трубач Ред Родни. Часто заходил Фредди Уэбстер,

**101**

и, помню, в первый раз пришел Рэй Браун и так хорошо играл, что всех посрамил. Сэр Чарльз приглашал очень хороших музыкантов. Сам он вышел из эры свинга, из того типа музыки, которую играли Бак Клейтон, Иллинойс Джеккет и Рой Элридж. Он играл на фортепиано в стиле Каунта Бейси. Но если хотел, мог копировать некоторые особые приемы Бада Пауэлла. И с боперами любил играть. Я знаю, что он нравился Гилу Эвансу. Мне он тоже какое-то время нравился, но у меня был другой путь — к Птице и Диззи, по крайней мере в то время.

В оркестре Птицы моим закадычным другом стал Макс Роуч. С ним и с Джей-Джеем Джонсоном мы шатались ночами по улицам, пока под утро не оказывались либо в берлоге Макса в Бруклине, либо у Птицы. Другие ребята-музыканты — Милт Джексон, Бад Пауэлл, Фэтс Наварро, Тэдд Дамерон и Монк, иногда и Диззи — тоже были как бы «нашими». Мы ничего не жалели друг для друга. Если кому-нибудь что-то требовалось, например моральная поддержка или деньги, мы делились всем, что у нас было. Если Макс считал, что мне чего-то недостает в профессиональном отношении, он всегда растолковывал мне, чего именно. А я точно так же поступал в отношении него.

Но больше всего удовольствия мы получали от игры на джем-сешн в Гарлеме с парнями нашего возраста. Я всегда был окружен музыкантами старше себя, которые могли меня чему-то научить. И вот теперь, в Нью-Йорке, я наконец нашел своих одноклассников — с ними можно было и поучиться, и своим дерьмом похвастаться. До этого у меня было мало знакомых из молодых ребят. В музыке я их опережал, и у них не было ничего, что бы они могли мне дать. Обычно бывало наоборот. Ну, такой уж я человек — мне всегда подавай что-то невиданное и неслыханное. Так что с Максом и другими ребятами, которых я уже называл, мы ночами напролет играли и разговаривали о музыке. И это всегда было моим любимым времяпрепровождением.

**102**

Нью-Йорк в то время был не таким, как сейчас, — мы могли бродить по улицам и выискивать, где проходят джемы. К тому же в клубах, как ни в чем не бывало, сидели великие музыканты. В отличие от теперешнего времени, никто тогда не зазнавался только лишь оттого, что участвовал в джем-сешн. Клубы находились совсем близко друг от друга — так было на 52-й улице, да и в Гарлеме — в «Лоррене» или в клубе «Минтон» или в «Смолз Пэрэдайз» рядом с Седьмой авеню. Они не были разбросаны на большом расстоянии друг от друга, как сейчас. А нашей главной задачей было вписаться в музыкальный пейзаж. Мне кажется, сейчас такого уже нет.

Я всегда любил искушать судьбу — как в музыке, так и, став старше, в личной жизни. Но в том далеком 1945 году я рисковал только в музыке. Макс Роуч в то время был таким же. Считалось, что каждый из нас пойдет по стопам знаменитостей: все говорили, что Макс будет новым Кении Кларком, который в то время считался лучшим ударником-бопером; все звали его Клук<sup>6</sup>. Меня прочили в преемники Диззи Гиллеспи. Не знаю, справедливо это или нет, но так говорили и музыканты, и публика, запавшая на бибоп.

А критики меня все ругали: я думаю, в какой-то степени это было связано с моим поведением на сцене — я никогда не раскланивался с заискивающими «нигерскими» улыбочками и никогда никому не лизал задниц, в особенности критикам. Им ведь кто нравится? Подхалимы. К тому же многие из критиков — белые и привыкли, что черные перед ними лебезят, надеясь получить хороший отзыв. Вот многие ребята и вели себя как настоящие жополизы, угодливо гримасничали



на сцене и потешали публику, вместо того чтобы просто играть на своих инструментах — для чего, собственно, они там и находились.

Как ни любил я Диззи и как ни любил я Луи «Сэчмо» Армстронга, я всегда ненавидел их манеру строить гримасы на сцене. Я знаю, почему они это делали, — из-за денег

<sup>6</sup> Искаженно произносили его фамилию.

**103**

и потому, что они — эстрадники, не просто музыканты. Им нужно было кормить семьи. К тому же им обоим нравилось паясничать — так уж они, Диззи и Сэч, были устроены. Я не против — пусть делают как хотят. Но мне это не нравилось, и у меня не было необходимости себя насиловать. Я из другой социальной среды, из другого класса, к тому же я со Среднего Запада, а они оба с Юга. Так что мы на белых смотрим немного по-разному. И еще я был моложе их, и мне не пришлось сожрать столько дерьма, сколько им, чтобы пробиться в музыкальном бизнесе. Они смогли открыть много дверей для таких музыкантов, как я, и я чувствовал, что могу обойтись без клоунады, просто играя на своей трубе—а это было единственное, чего мне хотелось. Я не считал себя эстрадником, а они видели себя именно так. Я не собирался потакать какой-нибудь белой расистской гниде, которая к тому же ни на одном инструменте не способна играть, только ради того, чтобы получить одобрительную рецензию. Нет уж, я своим принципам изменять не собирался. Я хотел добиться признания как хороший музыкант, а для этого не надо паясничать, для этого нужно просто уметь хорошо играть на трубе. И так я поступал и тогда, и сейчас. И пусть критики либо принимают это, либо катятся куда подальше.

Так что в те времена большинство критиков меня не любили — да и сейчас та же картина, — потому что я слыл заносчивым Нигером. Может, я и был таким, но я хорошо знал, что мне лично писать о том, как я играю, было не нужно, и если они не могли или не хотели этого делать, то я спокойно мог послать их на три буквы. Макс и Монк тоже так считали, и Джей-Джей, и Бад Пауэлл. И это нас еще больше спланивало — такое отношение к себе и к нашей музыке.

К тому времени у каждого из нас складывалась репутация в музыкальном мире. В залах, где мы играли, народу набивалось до отказа — ну знаешь, в Гарлеме, в центре на Улице, иногда в Бруклине. И еще стало приходиться много

**104**

женщин посмотреть на нас с Максом. Но у меня была Айрин, и в то время я считал, что у мужчины должна быть только одна женщина. Я верил в это дерьмо довольно долго, но потом перестал — когда подсел на наркотики и стал использовать женщин как материальную поддержку. Но в то время моим принципом было: «один мужчина для одной женщины». Впрочем, у меня уже бывали приключения с некоторыми женщинами, с Энни Росс и Билли Холидей например.

В конце 1945 года Улица все еще была закрыта, и Диззи с Птицей решили уехать из Нью-Йорка в Лос-Анджелес. Билли Шоу, агент Диззи, убедил одного тамошнего хозяина ночного клуба, что бибоп произведет на Западном побережье сенсацию. Кажется, его звали Билли Берг. Диззи понравилась идея о распространении бибопа в Калифорнии, но перспектива снова мириться с капризами Птицы ему совсем не улыбалась. Он было заупрямился, но, когда ему сказали, что Птица обязательно должен участвовать в этом проекте, смирился. В целом группа состояла из Диззи, Птицы, Милта Джексона на вибратоне, Эла Хейга на фортепиано, Стэна Леви на ударных и Рэя Брауна на басу. Вся команда отправилась в Калифорнию на поезде, кажется, в декабре 1945 года.

В музыкальной жизни Нью-Йорка наступило затишье, и я решил поехать в Ист-Сент-Луис отдохнуть. От своей квартиры на углу 147-й улицы и Бродвея я отказался: Айрин и Черил жили со мной, и нам в любом случае нужно было помещение попросторнее. Переездом я решил заняться по возвращении. А тем временем мы все поехали в Ист-Сент-Луис на Рождество.

В январе я еще был в Сент-Луисе, и когда туда приехал Бенни Картер со своим биг-бэндом играть в «Ривьере», я пошел послушать их, а так как был знаком с Бенни, то зашел к нему за кулисы. Он был рад мне и пригласил в свой оркестр, который базировался в Лос-Анджелесе. Так как Диззи и Птица были там, я позвонил Россу Расселу, который

**105**

жил в Нью-Йорке и устраивал все ангажементы Птицы, и сказал ему, что собираюсь в Лос-Анджелес и хотел бы найти там Птицу и Диззи. Он дал мне номер телефона Птицы, я позвонил ему и сказал, что еду в Лос-Анджелес.

Пойми, все, о чем я тогда думал, — это просто повидаться с Птицей и послушать его игру. Другой причины звонить Птице у меня не было. Но он начал уговаривать меня присоединиться к их

оркестру, говорил, что мы с ним и с Диззи должны играть вместе. Сказал, что договаривается с фирмой «Дайэл Рекордз», что Росс Рассел организует эту запись и хочет, чтобы я тоже участвовал. Мне было лестно это слышать — он меня просто захваливал. А ты не описался бы от счастья, если бы самый крутой из сукиных сынов сказал тебе, что ты тоже крутой и что он хочет играть с тобой? Но вообще-то, если имеешь дело с Птицей, всегда нужно помнить, что он постарается впендюрить тебе что-то, вовсе с музыкой не связанное. У меня и в мыслях не было занимать место Диззи. Я любил его. Мне было известно, что у Диззи с Птицей в прошлом не все шло гладко, но я надеялся, что они снова поладили, как в былые времена.

Я ведь не знал, что Птица и Росс Рассел заранее спланировали пригласить меня. Птице не нужен был такой трубач, как Диззи. Ему нужен был кто-то с более расслабленным стилем, играющий в среднем регистре, как я. Но я узнал об этом уже после моего приезда в Лос-Анджелес.

Когда мы туда приехали, у Бенни Картера был ангажемент в театре «Орфей». Отыграв эти концерты, бэнд на время распался — до следующей работы. Тем временем на основе большого оркестра Бенни сколотил маленькую группу, в которую вошли я, тромбонист Эл Грей и еще кое-какой народ, я их не запомнил. По-моему, там был парень по имени Бампс Мейерс. Мы выступали в небольших клубах Лос-Анджелеса и записались на радио. Но мне не нравилась музыка, которую играл ансамбль Бенни, хотя тогда я ему этого прямо не высказал. Он был хорошим парнем, мне нравилось, как он сам играл, но я совершенно не восприни-

**106**

мал игру других его музыкантов. К тому же, когда я впервые приехал в Лос-Анджелес, я жил у Бенни. Так что было бы подло вдруг ни с того ни с сего выступить против него. Какое-то время я вообще не знал, что мне делать, но в оркестре Бенни мне играть не нравилось еще и потому, что у них было засилье старомодных номеров и аранжировок. Бенни отличный музыкант, ты знаешь. Но он не был уверен в своей игре и иногда спрашивал, не звучит ли он как Птица. Я ему говорил: «Да нет, ты звучишь как Бенни Картер». И когда я так говорил, он от удовольствия заливался смехом.

С Птицей я играл в ночном клубе, который назывался «Финал», хотя я был штатным сайдменом в оркестре Бенни Картера. «Финал» находился наверху, кажется, на втором этаже. Это было совсем небольшое заведение, но довольно приятное, фанковое, на мой взгляд, музыку там играли в стиле «фанк» и музыканты играли на отрыв. Они вели оттуда радиопередачи в прямом эфире. Птица уговорил одного парня по имени Фостер Джонсон, водевильного чечеточника на пенсии, который был менеджером клуба, пустить его туда со своим оркестром. «Финал» находился в районе Лос-Анджелеса, который назывался Маленький Токио. А рядом с японской общиной была негритянская. Кажется, «Финал» был на улице Саут Сан Педро. В общем, в оркестре Птицы в «Финале» играли я на трубе, Птица на альте, Эддисон Фармер — брат-близнец трубача Арта Фармера — на басу, Джо Элбани на пианино и Чак Томпсон на барабанах. На джем-сешн в «Финал» заходили многие хорошие музыканты. Ховард Макги приходил много раз. Он потом руководил клубом после Фостера Джонсона. Сонни Крис, альт-саксофонист, тоже играл с нами, и Арт Фармер, и басист Ред Каллендер, и протеже Реда — чудной малый, совершенно не от мира сего — Чарли Мингус.

Чарли Мингус любил Птицу, как никто другой, такого я больше не видел. Может, только Макс Роуч мог с ним сравниться. Но Мингус, черт, приходил слушать Птицу

**107**

почти и каждый вечер. И никак не мог насытиться его игрой. Я ему тоже очень нравился. Сам Мингус классно играл на контрабасе, и все, кто его слышал, знали, что со временем он превратится в бесподобного музыканта, каким он потом и стал. И еще мы знали, что он непременно приедет в Нью-Йорк, и так оно и случилось.

А я устал от музыки, которую исполнял оркестр Бенни. Да это вообще не было музыкой. Я рассказал своему другу Лаки Томпсону, что меня тошнит от этого оркестра. Он посоветовал мне уйти от них, а пока пожить у него. Лаки был крепким саксофонистом, мы с ним познакомились в клубе «Минтон». Он был родом из Лос-Анджелеса и сейчас вернулся домой. Лаки тоже останавливался у меня — несколько раз, когда приезжал в Нью-Йорк. В Лос-Анджелесе у него был дом, и я стал жить у него.

Было начало 1946 года, и моя подруга Айрин ждала в Ист-Сент-Луисе нашего второго ребенка, Грегори. Теперь мне нужно было думать о заработке, чтобы содержать семью. До моего ухода из оркестра Бенни спросил, не нужны ли мне деньги. Он слышал, что я в депрессии. Но я ему только сказал: «Да нет, я просто хочу уйти». Он обиделся, и мне стало неловко — ведь он вытаскил меня в Калифорнию и рассчитывал на меня. В первый раз я так внезапно покидал оркестр. Мне платили

около 145 долларов в неделю. Но я просто страдал, играя в оркестре Бенни, и никакие деньги не спасли бы меня от долбанных аранжировок Нила Хефти, которые бубнил этот оркестр.

После ухода от Бенни у меня в карманах не осталось ни цента. Поэтому я на некоторое время переехал к Лаки, а потом стал жить у Ховарда Макги. Мы с ним подружились, ему было интересно познакомиться у меня всему, что я знал о трубе и о музыкальной теории. Ховард жил с белой девушкой Дороти. Она была очень красивая — настоящая кинозвезда. Кажется, они были женаты, я точно не знаю. Во всяком случае, содержала она его в полном порядке: у него была машина, куча денег и новых шмоток. Ховард был невероятно крут.

**108**

А у Дороти была подружка, красивая блондинка, похожая на Ким Новак, только лучше. Звали ее Кэрол. Она была одной из женщин Джорджа Рафта и часто заходила к Ховарду, а тот хотел нас свести. К тому времени у меня в жизни всего-то было две или три женщины. Я уже покуривал, но совсем еще не умел ругаться. Ну, короче, заходит к нам Кэрол, а я на нее ноль внимания. Она сидит и смотрит, как я репетирую на трубе — вот и все, чем я при ней занимался. Когда Ховард пришел домой, я ему говорю: «Знаешь, Ховард, приходила Кэрол».

— И что? — спрашивает он.

— Что «что»? — говорю я. — Что ты имеешь в виду?

— И что же ты предпринял, Майлс?

— Ничего, — говорю я. — Ничего я не предпринял.

— Слушай, Майлс, эта девушка — богачка. Если она сюда приходит, значит, ты ей нравишься — так сделай же что-нибудь. Ты думаешь, она приезжает сюда и к Лаки, чтобы потрубить на клаксоне своего «кадиллака»? Когда она приедет в следующий раз, сделай что-нибудь. Слышишь, что я тебе говорю, Майлс?

Она снова приехала через некоторое время и опять протрубила на клаксоне. Я впустил ее, и она спросила меня, не нужно ли мне чего. А на улице стоял «кадиллак» с опущенным верхом, и сама она была такая красивая стерва. Я в то время с белыми девушками не общался, так что, наверное, я немного побаивался ее. Может, я поцеловался с одной белой в Нью-Йорке, но ни с одной из них еще не спал. Так что я сказал ей, что мне ничего не нужно. Ну, она и уехала. Когда Ховард вернулся, я сказал ему, что приезжала Кэрол и спросила, не нужно ли мне чего.

— И что? — спросил Ховард.

— Я сказал ей, что мне ничего не нужно. Не нужно мне ни денег, ни вообще ничего.

— Урод ненормальный. — Ховард был зол как черт. — Если она еще раз приедет, а ты будешь нести такую же пургу — и это при том, что у тебя в карманах ветер свищет, —

**109**

я тебе твою чертову носопырку оторву. Здесь нам негде играть. Черный профсоюз нас не хочет, мы, видите ли, слишком современные. Белый профсоюз нас не любит, потому что мы черные. И вот белая шлюха предлагает тебе деньги — а у тебя их нет, заметь, — и ты отказываешь ей? Если ты еще раз сделаешь эту глупость, я тебя зарежу, проклятый идиот, слышишь, что я тебе говорю, ты понимаешь? И лучше тебе меня послушаться, я не шучу.

Я знал, что Ховард никакой не злодей и все такое, но он не любил, когда люди делают глупости. Когда Кэрол пришла в следующий раз и спросила, не нужны ли мне деньги, я сказал: «Йе-а, нужны». Когда она мне их предложила, я взял. Когда я доложил об этом Ховарду, он остался доволен. Потом я думал над словами Ховарда, эта ситуация казалась мне неловкой — то, что эта баба давала мне деньги. Со мной никогда еще такого не было. Но с другой стороны, я никогда еще не сидел на такой жуткой мели. Кэрол давала мне и свитера и еще кое-что из одежды — в Лос-Анджелесе по ночам холодно. Но я так и не забыл того разговора с Ховардом. Помню его слово в слово. А это не в моем характере.

После ухода от Бенни Картера я окончательно прибил к Птице и играл с ним. Ховард Макги помогал и Птице, когда тот был в Лос-Анджелесе. Птица жил у него некоторое время, когда у них с Диззи закончился ангажемент в клубе Билли Берга. Их совместная игра с Диззи в этом клубе Лос-Анджелеса произвела фурор, но Диззи захотел вернуться в Нью-Йорк. И купил билеты для всего оркестра — включая Птицу — на самолет. Все рады были вернуться назад. Но в последний момент Птица загнал свой билет и купил героин.

Ранней весной 1946 года, по-моему, это было в марте, Росс Рассел организовал для Птицы серию записей с «Дайэл Рекордз». Росс проследил за тем, чтобы Птица был трезвым, и нанял для этой записи меня и Лаки Томпсона на тенор-саксофоне, парня по имени Арв Гаррисон на гита-

**110**

ре, Вика Макмиллана на басу, Роя Портера на барабанах и Додо Мармарозу на фортепиано. В то время Птица лакал дешевое вино и сидел на игле. На Западном побережье публика не сходила с ума по бибопу, как в Нью-Йорке, — некоторые наши пьесы казались ей какими-то левыми. Особенно это касалось Птицы. У него совсем не было денег, и выглядел он как больной оборванец. Все, кто знал ему цену, понимали, что он классный музыкант, просто ему наплевать на внешний вид. Но остальной народ, которому говорили, что Птица — звезда, смотрел на него как на неудачника и пьяницу, который устраивал какие-то дикие выходки на сцене. Многие не верили, что Птица настоящий гений, и просто его игнорировали, и, мне кажется, это поколебало в нем уверенность в себе и в своей работе. Из Нью-Йорка Птица прилетел королем, а в Лос-Анджелесе превратился в обычного опустившегося, вечно пьяного нигера, который выдувал какую-то какофонию. Лос-Анджелес — город, который печет звезд как пирожки, но Птица совсем не тянул на звезду в его глазах.

Но для той записи, которую Росс организовал с «Дайэл», Птица взял себя в руки и сыграл на отрыв. Помню, вечером перед сессией мы репетировали в клубе «Финал». Полночи проспорили о том, что вообще будем играть и что каждый из нас будет играть по отдельности. У нас перед записью не было репетиции, и все музыканты дрейфили, потому что предстояло играть незнакомые темы. Птица никогда не умел настраивать людей, никогда не говорил им, что они должны делать. Он просто приглашал тех, кто, по его мнению, сможет сыграть так, как ему хотелось, а больше ничего и знать не желал. Ничего не фиксировалось нотами, может, только самый общий набросок мелодии. Он хотел только одного: сыграть, захватить деньги и купить себе героин.

Птица играл ту тему, которую хотел. Остальные музыканты должны были запоминать, что он играл. Он делал это совершенно спонтанно, следуя своему музыкальному

**111**

инстинкту. Он не подлаживался под общепринятый способ на Западном побережье, когда музыканты дополняли друг друга, предварительно обо всем договорившись. Птица был величайшим импровизатором и считал, что только так и рождается настоящая музыка, и только так и должны играть настоящие музыканты. В его понимании все, что было записано нотами, можно было тут же отправлять в мусорное ведро. Играй как знаешь, и играй хорошо, тогда все и сложится — этот принцип шел вразрез с практикой Западного побережья, где музыка всегда сначала фиксировалась.

Лично мне подход Птицы нравился. Я многому у него таким путем научился. Позже это помогло мне выработать свою концепцию музыки. Когда этот способ работает, ничто не может с ним сравниться. Но если твой коллектив не понимает, что происходит, или не способен воспользоваться свободой, которую ты ему предоставляешь, и парни начинают играть наобум, ничего из этого не получится. А Птица набирал музыкантов, которые не справлялись с такой задачей. Так было и в студии грамзаписи, и позже в живом концерте. Вот все это мы с жаром и обсуждали в «Финале» в ночь перед записью.

Сессия проходила в Голливуде в студии «Рэдио Рикордерз». Птица был в тот день в ударе. Мы записали «Night in Tunisia», «Yardbird Suite» и «Ornithology». «Дайэл» выпустила «Ornithology» и «Night in Tunisia» на пластинке в 78 оборотов в апреле того же года. Помню, в тот день Птица записал тему, которая называлась «Moose the Mooch» в честь того ханыги, что доставал ему героин. Думаю, тот тип поживился доброй половиной гонорара Птицы за ту запись. Может, даже это название было условием их героиновой сделки.

Мне кажется, на той пластинке все сыграли хорошо, кроме меня. Это была моя вторая запись с Птицей, и не знаю почему, но я был не на уровне. Может, из-за нервов. Не то чтобы совсем уж плохо играл. Просто мог бы и получше. Росс Рассел — урод поганый, я с ним никогда не ладил, с этой мерзкой пиявкой, он только и занимался тем, что пил

**112**

соки из Птицы — прошелся по моему поводу, в том смысле, что я неважно играл. Пришлось хорошенько послать тупого бледнозадого. Он же не музыкант, как он может знать, что нравится Птице! Я предложил Россу Расселу поцеловать дырку в моей заднице.

Помню, играл я в тот день с сурдиной, чтобы не походить на Диззи. Но даже с ней я звучал, как он. Я был страшно зол сам на себя, мне ведь хотелось быть самим собой. Я чувствовал, что уже близок к тому, чтобы обрести свой голос на трубе. Уже в то время мне страшно хотелось быть самим собой, а ведь мне было всего девятнадцать. Я был в нетерпении — все вокруг казалось мне

каким-то замедленным. Но своими мыслями я ни с кем не делился, а вот глаза и уши держал широко открытыми и продолжал учиться.

После окончания записи той пластинки, по-моему в начале апреля, полиция закрыла клуб «Финал» Ховарда и Дороти Макги. Белые полицейские к Ховарду постоянно придирались — ведь он был женат на белой.

Когда Птица поселился у него в гараже — а он постоянно напивался до чертиков, да еще приводил к себе разных харь — наркоторговцев и воров, — полиция не могла этого не заметить и начала раздувать из мухи слона. Они еще больше стали приставать к Ховарду и Дороти. Но те были парочкой не из робкого десятка и продолжали заниматься своим делом. Полиция закрыла «Финал» из-за продажи там наркотиков — и это было правдой. Но с поличным они так никого и не поймали. Просто закрыли клуб по подозрению.

Вообще-то, в Лос-Анджелесе было мало заведений для джазовых музыкантов, особенно негритянских. Поэтому зарабатывать было негде. Через некоторое время мне стал посылать деньги отец, так что я еще не совсем сел на мель. Но и процветанием такую жизнь нельзя было назвать. В то время в Лос-Анджелесе героин было достать нелегко. Меня-то это не волновало, я его еще не употреблял, но Птица был в марафоне. Он к тому времени превратился в конченого наркомана, а тут ему вдруг поневоле пришлось спрыгнуть

**113**

с иглы. И он куда-то пропал. Никто не знал, что он живет у Ховарда: тот никому не говорил, что Птица у него и резко завязал — методом «холодной индейки»<sup>7</sup>. Но когда Птице пришлось отказаться от героина, он заменил его алкоголем. Помню, он мне однажды рассказал, что пытается слезть с иглы и вот уже целую неделю не колосся. Зато на столе у него было два галлона вина и переполненная окурками пепельница, мусорное ведро забито пустыми четвертными бутылками из-под виски, и повсюду валялись «колеса» — таблетки бензедрина.

Птица и раньше пил неслабо, но все же не с таким остервенением, как после того, как у него не стало героина. Он начал выжирать по литру зараз любой дряни, что попадалась под руку. Он любил виски, так что если у него вдруг оказывалось несколько бутылок, они исчезали в ноль секунд. Вино он пил ведрами. Потом Ховард говорил мне, что, когда у Птицы не стало героина, он выжил только благодаря портвейну. А потом принялся за таблетки — бензедрин — и какой только гадости в себя не впихивал!

«Финал» снова открылся в мае 1946 года. Птица пригласил Ховарда трубачом вместо меня, и почему-то я хорошо запомнил этот месяц. Кажется, в той группе с Птицей играли Ховард, Ред Каллендер, Додо Мармароза и Рой Портер. Физически Птица буквально на куски разваливался при всем честном народе, но играл при этом очень хорошо.

Я начал тогда проводить больше времени с молодыми музыкантами Лос-Анджелеса — Мингусом, Артом Фармером и, разумеется, Лаки Томпсоном — моим самым близким другом на Западном побережье. Кажется, я еще раз выступил в концерте с Птицей в апреле, точно не помню. По-моему, мы играли в клубе «Карвер» в кампусе Калифорнийского университета. Вроде бы с нами играли Мингус, Лаки Томпсон, Бритт Вудман и, может, Арв Гаррисон. Но найти работу в Лос-Анджелесе становилось

<sup>7</sup> Сразу и без помощи лекарств отказаться от приема наркотиков.

**114**

все труднее, и примерно к маю-июню мне там совсем обрыдло. Ничего вообще не происходило. И я ничему не учился.

В первый раз я увидел Арта Фармера в конторе черных тред-юнионов в центре Лос-Анджелеса, в негритянском квартале. По-моему, это был местный профсоюз. Я разговаривал с трубачом Сэмми Йейтсом, который играл в оркестре Тайни Брэдшоу. Вокруг столпились другие ребята и стали расспрашивать меня, что происходит в новой музыке, в бибопе и как там в Нью-Йорке. Ну, в общем, обычные вопросы. Я, как умел, рассказывал. И помню, в сторонке молча стоял парень, не более семнадцати-восемнадцати лет, и с жадностью ловил мои слова. Я вспомнил, что видел его на джем-сешн. Это был Арт Фармер. Потом я играл с его братом-близнецом и узнал, что он и на трубе, и на флюгельгорне играет. Мы с ним иногда болтали о музыке. Мне он нравился — очень приятный парень и для своего возраста играл очень хорошо.

По-моему, в основном мы с ним встречались в «Финале». Потом, когда он переехал в Нью-Йорк, я узнал его лучше. Но познакомились мы, когда я был в тот первый раз в Лос-Анджелесе. Многие молодые музыканты Лос-Анджелеса, которые серьезно относились к музыке, приходили ко мне и

расспрашивали о Нью-Йорке. Они знали, что мне приходилось играть с лучшими из лучших, и им хотелось узнать о них побольше.

Летом 1946 года я работал в оркестре Лаки Томпсона в клубе «Элкс Болрум», южнее Центральной авеню, у нас там была черная публика из района Уотс. Они были деревенские, но им нравилось танцевать под нашу музыку. Мингус играл в этом оркестре на контрабасе. Лаки снимал этот зал на три дня в неделю и вывешивал рекламы вроде: «Все звезды Лаки Томпсона, включая блестящего молодого трубача Майлса Дэвиса, который в последний раз играл здесь с Бенни Картером». Представляешь, вот смех-то. Да, с Лаки Томпсоном не соскучишься. Тот ангажемент продолжался три или четыре недели, а потом Лаки Томпсон уехал с оркестром Бойда Рейберна.

**115**

Тогда же я записался в альбоме Мингуса, который назывался «Барон Мингус и его симфонические струи». Мингус был гениальным, но сумасшедшим, и я совершенно не понимал, что он имеет в виду под таким названием. Один раз он пустился в объяснения, но, мне показалось, он и сам не понимал, что к чему. Но Мингус никогда ничего не делал наполовину. И если уж он решал выставить себя идиотом, ему это удавалось лучше, чем кому-либо другому. Многим претило то, что Мингус называет себя Бароном, но меня это не волновало. Мингус хоть и был сумасшедшим, но он опережал свое время. Он был одним из величайших в мире контрабасистов.

Чарли Мингус был ярким малым и никого не боялся. Я им за это восхищался. Многие его терпеть не могли, но боялись показать ему это. А я ему все прямо выкладывал. И меня не пугало, что он такой огромный. Он был мягким, деликатным парнем, который никого не обижал, пока ему на вымя не наступали. Но уж тогда берегись! Мы с ним спорили и орали друг на друга все время. Но он ни разу не замахнулся, чтобы ударить меня. В 1946 году, когда Лаки Томпсон уехал из Лос-Анджелеса, Мингус стал моим лучшим другом. Мы с ним все время вместе репетировали и много разговаривали о музыке.

Я беспокоился о Птице: он пил как лошадь и начал жиреть. За все время нашего с ним знакомства я ни разу не видел его в такой ужасной физической форме, и играть он стал совсем плохо. Теперь он выпивал по литру виски в день. Понимаешь, вообще-то у наркошей есть свой жизненный распорядок. Прежде всего, они удовлетворяют свою порочную страсть. Потом работают, играют, поют, в общем, худо-бедно функционируют. Но в Калифорнии Птица выбился из режима. Когда оказываешься на новом месте и не можешь постоянно иметь то, что тебе необходимо, находишь что-то другое — вот Птица и ушел в запой. Птица был конченным наркоманом. Его организм привык к героину. Но совершенно не привык к тому количе-

**116**

ству алкоголя, которое в него вбухивалось. Вот у Птицы крыша и поехала. Это случилось в Лос-Анджелесе, а позже в Чикаго и Детройте.

Особенно это стало заметно, когда в июле 1946 года Росс Рассел организовал еще одну запись, а Птица не смог играть. Ховард Макги, который в тот день играл на трубе, собрал оркестр. Птица представлял собой жалкое зрелище — еле на ногах держался. Да и что за жизнь у него была в Лос-Анджелесе — без поклонников, без наркотиков, ему оставалось лишь виски ведрами лакать и глотать колеса — вот его и подкосило. Он совсем опустился, я даже тогда подумал — все, ему кранты. Мне казалось, что он скоро помрет. Вечером после той записи он вернулся в гостиничный номер и так напился, что заснул с сигаретой во рту — в результате загорелась постель. Он погасил огонь и выпер голым на улицу — тут его и арестовали. В полиции решили, что он спятил, и забрали его в государственную больницу Камарильо. И заперли там на семь месяцев. По-видимому, тогда это спасло ему жизнь, хотя лечение в этой больнице само по себе было убийным. Когда Птицу запихнули в психбольницу, это потрясло всех, особенно народ в Нью-Йорке. Ужаснее всего было то, что его лечили электрошоком. Однажды они ему так впарили, что он чуть язык себе не откусил. Я не понимаю, зачем нужно было лечить его шоковой терапией. Объясняли, что это ему помогло. Но такому артисту, как Птица, шоковая терапия могла помочь вообще сойти с рельсов. То же самое проделали с Бадом Пауэллом, когда тот заболел, и ему это совершенно не помогло. Птица был в таком состоянии, говорили доктора, что если бы он серьезно простудился или снова подхватил воспаление легких, он бы не выжил.

Когда Птица сошел со сцены, я много репетировал с Чарли Мингусом. Он писал темы, которые потом мы с ним и с Лаки разучивали. Мингусу было абсолютно наплевать, какого рода музыкальный ансамбль у нас получался,

**117**

он просто хотел постоянно слышать свои сочинения. Я часто спорил с ним о том, что он злоупотребляет резкой сменой аккордов в своих фразах:

— Мингус, ну что ты за ленивый сукин сын, почему не модулируешь. Ты просто — бам! — ударяешь аккорд, иногда это звучит хорошо, я согласен, но не все же время, дурья твоя башка.

А он улыбался и отвечал мне:

— Майлс, играй мое дерьмо, как я его написал.

Я и играл. В то время это достаточно странно звучало. Но Мингус был вроде Дюка Эллингтона — в авангарде.

Мингус действительно играл ни на что не похожие вещи. Вдруг, ни с того ни с сего, он начал писать свою странную музыку, перемена произошла буквально за ночь. Что я хочу сказать — вообще-то в музыке и в звуках не существует вещей «неправильных». Ты можешь взять любой звук, любой аккорд. Как, например, Джон Кейдж играет же то, что играет, — со странными звуками и шумами. Музыка открыта для любых экспериментов. Я поддразнивал его: «Мингус, ты почему так играешь?» Например, у него «My Funny Valentine» в мажоре, а нужно в ре миноре. Но он только улыбался своей кроткой улыбкой и продолжал свое. Мингус был не просто так, он был настоящим гением. Я любил его.

А летом 1946 года, по-моему в конце августа, в Лос-Анджелес приехал оркестр Билли Экстайна. Штатным трубачом у него был Фэтс Наварро, но он уволился, чтобы не уезжать из Нью-Йорка. Тогда Би связался со мной, потому что Диззи сказал ему, что я в Лос-Анджелесе, и спросил меня, не хочу ли я играть у него.

— Эй, Дик, — Би называл меня Диком, — ну что, стервец, готов ты теперь?

— Йе-е, — сказал я.

— Дик, я предлагаю тебе 200 долларов в неделю, независимо от того, играем мы или нет. Но никому об этом не говори. Если скажешь, я тебя вышвырну.

**118**

— О'кей, — сказал я, очень довольный.

Понимаешь, Би предлагал мне перейти в его оркестр еще в Нью-Йорке. Я ему тогда позарез был нужен. Поэтому он так много и предложил мне сейчас. Но в то время мне нравилось играть в маленьких группах, и Фредди Уэбстер сказал мне: «Знаешь, Майлс, тебе играть у Би — подобно смерти. Если к нему перейдешь, то как творческая личность погибнешь. Ты не сможешь делать у него то, что тебе захочется. Не сможешь ты играть, что сам хочешь. Они едут в Южную Каролину, но ты ведь не такой. Ты не умеешь сладко улыбаться на сцене. Ты ведь не "дядя Том" и способен что-то сделать сам, и белые тебя там просто-напросто пристрелят. Не делай этого. Скажи, что не пойдешь идти к нему».

Я так и поступил, потому что Фредди Уэбстер был моим близким и очень мудрым другом. Когда я спросил, почему Би не пристреливают в Южной Каролине, ведь он тоже никому не потакает, Фредди ответил: «Майлс, Би звезда и огребает кучу денег. А ты нет. Так что не ставь себя рядом с ним... пока». Вот почему Би спросил меня: «Ну что, Дик? Готов, стервец?» — когда он в Лос-Анджелесе предложил мне прийти к нему. Он просто напомнил мне, что я отказал ему в Нью-Йорке. Но он уважал меня за тот отказ.

У Би играли Сонни Ститт, Джин Аммонс и Сесил Пейн в саксофонной секции, Линтон Гарнер — брат Эррола Гарнера — на фортепиано, Томми Поттер на басу и Арт Блейки на ударных. Хобарт Дотсон, Леонард Хокинс, Кинг Колак и я были в секции трубачей.

К тому времени Би был одним из самых знаменитых певцов в Соединенных Штатах, на уровне Фрэнка Синатры, Ната «Кинга» Коула и Бинга Кросби. Он был секс-кумиром черных женщин, звездой. Для белых баб он тоже был привлекательным, но все-таки они его любили не так, как черные, и не так раскупали его пластинки. Он был жестким малым, семь шкур спускал как с мужчин, так и с женщин. Он просто мозги вышибал из каждого, кто осмеливался ему перечить.

**119**

Но Би больше видел себя артистом, а не звездой. Он мог бы страшно обогатиться, если бы оставил оркестр и занялся карьерой певца. Его теперешний оркестр, как и все до него, был очень сплоченным, очень дисциплинированным. Музыканты могли сыграть все, что было угодно Би. Особенно хорошо они играли после номера самого Би. Он тогда просто стоял и улыбался, наслаждаясь их игрой. К сожалению, нет ни одной правильной записи его оркестра. Фирмы грамзаписи прежде всего интересовались им самим как певцом, поэтому главное для них был он и поп-музыка. А он вынужден был заниматься попсой для поддержания оркестра.

В оркестре Би было девятнадцать инструментов, а в то время все большие оркестры из-за нехватки средств распались. Однажды, когда целую неделю оркестр не играл, Би принес мне мои деньги. Я сказал: «Би, я не могу взять этих денег, остальным ребятам ведь не платят».

Би улыбнулся, положил деньги себе в карман и больше никогда ко мне с этим не подходил. И дело не в том, что мне не нужны были деньги. Я мог потратить их на свою семью. Айрин была в Ист-Сент-Луисе с двумя детьми, Черил и Грегори. Но я никак не мог взять этих денег, зная, что остальным ребятам не платят.

Когда мы не играли в танцзалах Лос-Анджелеса, мы разбивались на мелкие ансамбли и играли в маленьких клубах, таких как «Финал». Так мы пробывали в Лос-Анджелесе еще два или три месяца, а потом в конце осени 1946 года вернулись в Нью-Йорк, сделав остановку в Чикаго.

Я объездил с оркестром Би всю Калифорнию, и моя репутация выросла. Когда мы уезжали из Лос-Анджелеса, Мингус на меня страшно разозлился. Он считал, что я оставляю на произвол судьбы Птицу, который все еще был в больнице Камарильо. Мингус спросил меня, как это мне совесть позволяет возвращаться в Нью-Йорк без Птицы. Он впал в настоящее бешенство. Что я ему мог на это ответить — я молчал. Тогда он сказал, что Птица был для меня вроде

**120**

отца. Ну, я ему ответил, что ничего я для Птицы сделать не могу. Помню, я сказал: «Слушай, Мингус, Птица в психушке, и никто не знает, когда его выпустят. Ты, например, знаешь? Птица в полном дерьме, разве ты этого не видишь?»

Мингус продолжал свое: «Я тебе уже сказал, Майлс, Птица — твой музыкальный отец. А ты настоящий говнюк, Майлс Дэвис. Этот человек тебя создал».

Тогда я сказал ему: «Да пошел ты, Мингус! Запомни, нигер, никакой мудака меня не создавал, кроме моего собственного отца. Птица мог помочь мне, и он это сделал. Но он никогда не создавал меня. Брось пороть чепуху. Я устал от этого гребаного Лос-Анджелеса и хочу обратно в Нью-Йорк, где действительно делаются дела. И не беспокойся ты о Птице, Мингус. Птица-то ведь все это хорошо понимает, в отличие от тебя».

Мне неприятно было говорить так с Мингусом, потому что я любил его и видел, что он сильно переживает из-за моего отъезда. В конце концов он прекратил свои попытки уговорить меня остаться. Но мне кажется, тот разговор охладил нашу дружбу. Мы потом еще вместе играли, но уже не были так близки с ним, как раньше. Тем не менее мы все-таки оставались друзьями, и неважно, что об этом написано в книжках о нас. Ни один из этих писак ни разу не поговорил со мной. Откуда им знать, что я чувствовал по отношению к Чарли Мингусу? Позже наши с Мингусом дороги разошлись, как и со множеством других людей. Но он был моим другом, и знал об этом. У нас бывали разногласия, но они бывали всегда, и до того разговора о Птице.

В оркестре Би я начал нюхать кокаин, а приобрел меня к этому трубач Хобарт Дотсон, который сидел рядом со мной. Как-то раз он дал мне дозу этого чистого кристаллического порошка. Мы были в Детройте, проездом в Нью-Йорк. А к героину меня приучил Джин Аммонс из секции язычковых инструментов — тоже когда я был в оркестре Би. Помню, как я вдохнул кокаина в первый раз — даже понять не мог, что со мной произошло. Помню только, что

**121**

все вокруг стало намного ярче и я внезапно почувствовал огромный прилив энергии. А когда я в первый раз попробовал героин, то просто впал в эйфорию и не понимал, что происходит. Очень странное состояние. Зато я почувствовал невероятное расслабление. А потом подумал, что с героином буду так же хорошо играть, как Птица. Многие музыканты только для этого и кололись. Я, наверное, ждал, когда и во мне проснется гений. Но вляпываться в это дерьмо было ужасной ошибкой.

Сара Воэн к тому времени оставила оркестр, и ее заменила певица Энн Бейкер. Пела она хорошо. И первой из женщин сказала мне, что «у твердого х... совести нет». А потом она просто-напросто ногой открывала дверь моего гостиничного номера и трахала меня. Это было нечто.

Мы ездили в турне на автобусе, и если Би заставлял кого-нибудь спать с открытым ртом, он будил его, насыпав ему в рот соли. Господи, все со смеху умирали над бедолагой, который кашлял и корчился с выпученными глазами. Да, Би был страшным весельчаком.

Он в то время был таким чистеньким и щеголеватым, что женщины табуном за ним ходили. Он был очень красивым, мне даже иногда казалось, что он похож на девушку. Многие думали, что раз Би такой красавчик, то у него и характер спокойный. Но он был одним из самых жестких мужиков, которые встречались на моем пути. Однажды в Кливленде или в Питтсбурге все ждали



Би в автобусе, готовые отправиться в путь. А мы запаздывали примерно на час. И вот из отеля выходит Би с какой-то красоткой. И говорит мне: «Эй, Дик, это моя женщина». Она сказала что-то вроде: «У меня есть имя, Билли, называй меня по имени». А он повернулся к ней и заорал: «Заткнись, сука». И вклеил ей по первое число. Тогда она ему говорит: «Ты, подонок, если бы ты не был таким красивым, я бы тебе шею сломала».

122

А Би стал смеяться и ерничать: «Заткнись, сука. Погоди, дай мне отдохнуть. Я тебе тогда задницу надеру!» Та баба была в бешенстве.

Позже в Нью-Йорке, уже после роспуска оркестра, мы с Би иногда встречались и слонялись по Улице. К этому времени я уже всюду пристрастился к кокаину, и Би покупал мне его вдоволь. Кокаин продавался в таких маленьких пакетиках. Би пересчитывал их и спрашивал: «Сколько у тебя пакетиков, Дик?»

Когда я был моложе, у меня была та же проблема, что и у Би, — я был смазливый, как девчонка. В 1946 году я очень молодо выглядел, и говорили, что у меня девичьи глаза. Когда я приходил в винный магазин купить себе или кому-нибудь виски, меня всегда спрашивали, сколько мне лет. А когда я им говорил, что у меня двое детей, они все равно спрашивали мою идентификационную карточку. Я был хрупкий и с девчачьим лицом. А Би был бонвиван и дамский угодник. И еще я научился у него, как вести себя с людьми, с которыми не хочешь общаться. Ты им просто говоришь, чтобы шли на х... Вот и все. Все остальное — пустая трата времени.

Возвращаясь в Нью-Йорк, мы делали остановки в Чикаго, Кливленде, Питтсбурге и других местах, уже не помню где. Когда мы приехали в Чикаго, я заехал домой повидать семью и в первый раз взглянул на своего сына. Это было на Рождество, и я провел дома все праздники. После этого оркестр играл еще два месяца, а потом распался. Я в то время получил хорошее известие: журнал «Эскайр» присудил мне как трубачу свою награду «Новая звезда». Мне кажется, потому, что я играл с Птицей и в оркестре Би. Додо Мармароза получил эту награду как пианист, а Лаки Томпсон как тенор-саксофонист, и мы все трое играли с Птицей. Так что год этот был для меня и трудным и удачным.

123

## Глава 5

А в Нью-Йорке Улица снова открылась. Побывать на 52-й улице в 1945—1949 годы — все равно что учебник о будущем музыки прочитать. Коулмен Хокинс и Хэнк Джонс играли в одном клубе. Арт Тейтум, Тайни Граймс, Ред Аллен, Диззи, Птица, Бад Пауэлл, Монк — все они выступали на этой улице, иногда в один вечер. Заходи в любой клуб — везде первоклассная музыка. В это трудно поверить. Я писал для Сары Вozn и Бада Джонсона. Да что говорить, все знаменитости были там. Сейчас музыкантов такого калибра на одной улице не собрать. Нет больше такой возможности.

Пятьдесят вторая была в то время местом необыкновенным. Народу тьма собиралась, а клубные залы были размером с обычную гостиную. Маленькие, зато битком набитые. Клубы шли один за другим, на другой стороне улицы — та же картина. «Три двойки» напротив «Оникса», а напротив «Оникса» —

125

клуб «Диксиленд», куда было страшно войти — как в Тупело на Миссисипи — там расисты кишмя кишели. «Оникс», это был клуб Джимми Райана, тоже в этом смысле не отставал. На другой стороне около «Трех двоек» находился клуб «Даунбит», а рядом с ним «Аптаун Хаус» Кларка Монро. Так что заходи в любой из этих клубов-соседей — везде каждый вечер выступают такие музыканты, как Эррол Гарнер, Сидней Беше, Оран «Хот Липс» Пейдж и Эрл Бостик. А в других клубах играли другой джаз. Незабываемое было время. Точно тебе говорю — такого уже не увидишь.

Лестер Янг тоже там играл. Я познакомился с Презом еще до своего переезда в Нью-Йорк, когда он был проездом в Сент-Луисе и играл в «Ривьере». Он называл меня Карликом. Звучание и манера Лестера напоминали Луи Армстронга, только он был тенор-саксофонистом. У Билли Холидей были точно такие же звучание и стиль, да и у Бада Джонсона и у белого музыканта Бада Фримена. У всех у них был как бы «бегущий» стиль игры и пения. Я люблю этот «бегущий» стиль. Он затопляет тебя звуками. В таком подходе есть мягкость и акцентируется каждая нота. Я перенял эту манеру у Кларка Терри. Я играл, как он, — до того, как наслушался Диззи и Фредди и

выработал свой собственный стиль. Но по-настоящему я прочувствовал этот «бегущий» стиль у Лестера Янга.

В общем, некоторое время у меня не было никакой работы, а потом в марте 1947 года я записал пластинку с Иллинойсом Джекетом. У нас была потрясающая секция трубачей: я, Джо Ньюмен, Фэтс Наварро и еще двое музыкантов, кажется, брат Иллинойса Рассел Джекет и Мэрион Хейзел. Дикки Уэллс и Билл Доггет играли на тромбонах, а Леонард Фезер, критик, на пианино. Я рад был снова играть с Фэтсом.

А потом Диззи собрал нас всех в большой оркестр бибоба. Музыкальным директором у него был Уолтер Гил Фуллер, который раньше писал для биг-бэнда Би. Гил работал отлично, и оркестр Диззи выступал с большим успе-

**126**

хом. А позже, в апреле, менеджер Диззи Билли Шоу организовал ангажемент в театре «Маккинли» в Бронксе. Больше всего запомнилось, что, по-моему, Гил Фуллер набрал в одну секцию самых сильных трубачей. В ее составе были я, Фредди Уэбстер, Кении Дорэм, Фэтс Наварро и сам Диззи. Макс Роуч играл на ударных. Незадолго до начала наших концертов в Нью-Йорке появился Птица и тоже к нам присоединился. Он выписался из Камарильо в феврале и еще довольно долго торчал в Лос-Анджелесе, успев записать там два альбома для «Дайэл», а потом снова сел на наркотики. Пластинки, записанные им под нажимом Рода Рассела, оказались ужасными. Зачем Россу понадобилось так подставлять Птицу? Видит Бог, именно за это я его терпеть не мог. Скользкий пройдоха — он из Птицы все соки выжимал. Хотя, вернувшись в Нью-Йорк, Птица выглядел намного лучше, чем в Лос-Анджелесе, — меньше пил и героин употреблял не в таких количествах, как потом. Но все же он снова уселся на иглу.

Слушай, зато как играли духовики — да и весь оркестр — на премьере! Музыка захлестнула весь зал, вошла в каждую живую душу, все дышали ею! Какое же это было счастье играть вот так со всеми. Я был в полном восторге и был так взволнован — оттого, что вот сейчас играю вместе со всеми, — что даже не знал, что мне делать. Это был один из самых значительных, вдохновенных моментов моей жизни — почти как в тот раз, когда я впервые сыграл в оркестре Би в Сент-Луисе. Помню, во время той премьеры зал слушал и танцевал на отрыв. Воздух был весь пропитан волнением и ожиданием музыки, которая должна была вот-вот зазвучать. Это невозможно описать. Было во всем этом что-то электрическое, волшебное. Мне было так хорошо играть в этом оркестре. Я чувствовал — вот оно, свершилось — я среди музыкальных богов, я один из них. Я и гордился, и в то же время чувствовал какое-то смирение. Все мы там были призваны для музыки. И это было прекрасное чувство.

**127**

Диззи не хотел, чтобы его оркестр превратился в сборище наркоманов, и боялся плохого примера Птицы. В вечер премьеры в «Маккинли» Птица на сцене дремал и исполнял только свои соло. Ни с кем больше не играл. Публика даже начала подхихикивать, глядя, как он носом клюет. Поэтому Диззи, который и так уж был сыт Птицей по горло, уволил его сразу после того первого выступления. Тогда Птица поговорил с Гилом Фуллером, пообещал ему, что завяжет, и попросил сказать об этом Диззи. Гил пошел к Диззи и попытался уговорить его оставить Птицу в оркестре. Я тоже пошел к Диззи и сказал ему, что Птицу хорошо иметь под рукой — он мог бы писать нам темы за небольшие деньги, например за сто долларов в неделю. Но Диззи наотрез отказался, сказав, что нет у него на это денег и что обойдемся без Птицы.

Кажется, в театре «Маккинли» мы играли пару недель. Тем временем Птица набирал новый оркестр и пригласил меня к себе, а я согласился. Тогда же вышли те две пластинки, что Птица записал для «Дайэл» в Лос-Анджелесе. По-моему, на одной был я, на другой — Ховард Макги. Они были выпущены в конце 1946 года и стали джазовыми хитами. В общем, когда 52-я улица снова открылась и Птица вернулся в Нью-Йорк, владельцы клубов всеми силами старались его заполучить. Все за ним охотились. Хозяевам опять понадобились маленькие оркестры, и они считали, что Птица сумеет их организовать. Ему предложили 800 долларов в неделю за месяц выступлений в «Трех двойках». Он нанял меня, Макса Роуча, Томми Поттера и Дюка Джордана на фортепиано. Мне и Максу он платил по 135 долларов в неделю, а Томми и Дюку — по 125. Птица в то время зарабатывал самые большие суммы в своей жизни — по 280 долларов в неделю. А для меня было неважно, что у него я получал на 65 долларов меньше, чем в оркестре Би; все, что мне было нужно, — это играть с Птицей и Максом, то есть исполнять хорошую музыку.

**128**

Мне был по душе такой расклад, да и у Птицы глаза стали ясными — исчез тот обезумевший взгляд, что был у него в Калифорнии. Он похудел и, похоже, был счастлив с Дорис. Она поехала в Калифорнию забрать его из больницы Камарильо, а потом они вернулись на восток на поезде. Да уж, Дорис любила своего Чарли Паркера. На все бы для него пошла. Птица казался успокоенным и готовым к работе. Наша премьера прошла в апреле 1947 года, вместе с трио Ленни Тристиано.

Я был страшно рад снова играть с Птицей, ведь работа с ним раскрывала тогда все лучшее во мне самом. Он играл в самых разных стилях, никогда не повторял своих музыкальных идей. Его способность к творчеству была бесконечна. Ритм-секцию он каждый вечер гонял. Например, играем мы блюз. Птица вступает на одиннадцатом такте. Но ведь ритм-секция знает долбит свое, а он начинает играть так, будто она на 1-й и 3-й доле, а не на 2-й и 4-й. Никто не мог угнаться за ним, кроме, быть может, Диззи. Каждый раз, когда он начинал так делать, Макс орал Дюку, чтобы тот не ускорял темп. Он хотел, чтобы Дюк оставался там, где был, потому что все равно ему не догнать Птицу, только весь ритм поломают. Дюк часто все портил, когда не слушал Макса. Понимаешь, когда Птица начинал исполнять свои невероятные соло, все, что оставалось ритм-секции, — это топтаться на месте, то есть играть самым обычным образом. В конце концов Птица возвращался к основному ритму, и всегда вовремя. Как будто у него все это было заранее спланировано. Загвоздка была в том, что он никому не мог этого объяснить. Ты должен был сам как-то выкручиваться. Птица мог любую музыкальную свинью подложить. Так что я с ним закрепил то, что уже знал, и еще пытался расширить свой опыт — играл чуть-чуть сверх того, что знал. С Птицей нужно было быть ко всему готовым.

Примерно за неделю до премьеры Птица устроил репетицию в студии «Нола». Многие музыканты тогда там репетировали. Когда он объявил о репетиции, никто ему не

**129**

поверил. Никогда раньше он этого не делал. В первый день собралась все, кроме него самого. Мы подождали его пару часов, и кончилось тем, что репетицию провел я.

Ну вот, настал день премьеры, в «Трех двойках» полный аншлаг. Птицу мы всю неделю вообще не видели, но репетировали на отрыв. И что же — входит этот проклятый нигер с ухмылкой на роже и спрашивает, все ли готовы играть, — да еще с дурацким британским акцентом. Когда настало наше время выступать, он спрашивает: «Так что же мы сыграем?» Я ему говорю. Он кивает, отбивает такт и играет каждую нашу долбаную тему точно в том ключе, как мы ее репетировали. В общем, играл он как бог. Не пропустил ни одного такта, ни одной ноты, ни разу не сбился с тональности. Это было нечто. Мы были ошеломлены. А его наше изумление забавляло, он только улыбался, будто хотел сказать: «Неужели вы во мне сомневались?»

Когда мы закончили то первое выступление, Птица подошел к нам и сказал — опять со своим идиотским британским акцентом: «Вы, мальчики, неплохо сегодня сыграли, только иногда с ритма сбивались и пару нот пропустили». Ну что нам оставалось — только смотреть на стервеца и смеяться. Вот такие удивительные штуки откалывал Птица на сцене. И все к этому привыкли. Было бы даже странно, если бы не произошло чего-нибудь из ряда вон.

Птица часто играл на коротких жестких выдохах. Как ненормальный. Потом Колтрейн так же играл. А Макс Роуч иногда из-за этого сбивался, оказываясь между ударными долями. Я тоже не понимал этих выходов Птицы, никогда такого не слышал. Дюк Джордан и Томми Портер, бедняги, совсем терялись, впрочем, как и все остальные, только еще больше. Когда Птица так играл, казалось, что вообще в первый раз слышишь музыку. Не помню, чтобы кто-нибудь еще так играл. Потом уж мы с Сонни Роллинзом старались изобразить что-то похожее, и еще мы с Трейном пытались выдавать такие же короткие, жесткие куски музыкальных фраз. Но когда в этой манере играл Птица, начинался бес-

**130**

предел. Мне не нравится слово «беспредел», но так оно и было. Он вообще «славился» своими комбинациями звуков и музыкальных фраз. Средний музыкант опирается на какую-то логику, но только не Птица. Все, что он играл — когда был в форме и по-настоящему играл, — было просто потрясающе, а я ведь слышал это каждый вечер! Нам только и оставалось, что повторять: «Нет, ты это слышал!» Потому что мы тогда уже и играть не могли. Когда он устраивал «беспредел», мы впадали в такое состояние, что только глазами хлопали. Они у нас и так были выпучены, но при этом еще шире раскрывались. И это были наши обычные рабочие дни в клубе с этим необыкновенным парнем. Сейчас это кажется почти нереальным.

Репетиции и руководство оркестром свалились на меня. Эта работа помогла мне понять, что необходимо для создания первоклассного оркестра. Говорили, что мы были самым лучшим

бибоповым коллективом в округе. Так что я гордился своим положением музыкального директора. Мне в 1947 году еще и двадцати одного не было, а я уже очень неплохо ориентировался в музыкальном бизнесе.

Птица не любил рассуждать о музыке, только один раз я слышал его спор с моим другом-музыкантом, который играл в классической манере. Птица говорил, что с аккордами можно делать все, что угодно. Я не соглашался с ним, доказывал, что нельзя играть ре-бекар в пятом такте блюза в си-бемоле. А он говорил, что можно. Однажды на концерте в «Бердленде» я слышал, как Лестер Янг это проделал, он таки взял эту ноту. Птица был там, когда это произошло, и торжествующе посмотрел на меня: «Я же говорил тебе». Но это и все, больше он на эту тему не распространялся. Он знал, что такие вещи можно делать, потому что сам их проделывал. Но показывать, как, он никому не собирался, ничего подобного не допускал. Предоставлял тебе возможность научиться самому, а если не можешь — ну, значит, не можешь, и все тут.

**131**

Именно так я и учился у Птицы, перенимая его исполнение — или неисполнение — музыкальных фраз и идей. Но, как я уже говорил, мы никогда долго с ним не разговаривали, не более пятнадцати минут, разве только когда из-за денег ругались. Я ему прямо говорил: «Птица, хватит меня надувать». Но он все равно не унимался.

Я никогда не был поклонником Дюка Джордана как пианиста, да и Макс тоже, но Птица все равно держал его в оркестре. Мы с Максом хотели пригласить Бада Пауэлла. Правда, он к Птице не пошел бы, они с Птицей не ладили. Птица заходил домой к Монку и пытался переговорить там с Бадом, но тот сидел и молчал, словно язык проглотил. Бад выходил на сцену в черной шляпе, белой рубашке, черном костюме, черном галстуке, с черным зонтом — в общем, все у него было продумано — и ни с кем не разговаривал, кроме меня и Монка, если тот там оказывался. Птица упрашивал его присоединиться к нам, а Бад просто смотрел на него и пил. Даже ни разу не улыбнулся Птице. Просто так сидел среди публики, пьяный как свинья, да еще и накачанный. Бад крепко сидел на игле, в этом отношении он был похож на Птицу. Но пианистом он был гениальным — лучшим из всех в бибопе.

Макс часто ссорился с Дюком Джорданом из-за того, что тот сбивался с ритма. Макс злился ужасно и готов был кулаками вразумить Дюка. А Дюк его не слушал и продолжал играть по-своему. Если Птица что-нибудь выкидывал, он сразу терял темп. За ним начинал сбиваться и Макс, если я не отбивал для него такт. Тогда Макс орал Дюку: «Заткнись, скотина, со своим пианино, опять все мне сбил, твою мать».

В мае 1947 года во время записи пластинки для фирмы «Савой» мы заменили Дюка Джордана на Бада Пауэлла. Кажется, эта пластинка называлась «Charlie Parker All Stars». Там играли все наши музыканты, кроме Дюка. Я написал тему для этого альбома, она называлась «Donna Lee», это было мое первое сочинение, записанное на сту-

**132**

дии. Но на самой пластинке композитором был указан Птица. Это не его вина. Просто фирма грамзаписи ошиблась, но деньги мне заплатили.

Когда мы делали эту запись для «Савой», Птица был связан контрактом с «Дайэл Рекордз», но, если ему вдруг что-то приспичит, он ни перед чем не останавливался. Кто ему в тот момент платил, с тем он и имел дело. В 1947 году Птица записал четыре альбома, где я участвовал, — кажется, три для «Дайэл» и один для «Савой». В тот год он был страшно активным. Некоторые считают, что 1947 год был для Птицы в творческом отношении самым продуктивным. Мне по этому поводу сказать нечего — я не люблю такие заявления. Знаю только, что в тот год он отлично играл. Но он и потом отлично играл.

Благодаря «Donna Lee» я познакомился с Гилом Эвансом. Он услышал ее и пришел к Птице договориться поработать с ней. Птица сказал, что это не его мелодия, а моя. Гил хотел взять у меня ноты, чтобы сделать аранжировку для оркестра Клода Торнхилла. Так мы с Гилом и познакомились. Я сказал ему, что пусть делает свою аранжировку, а мне взамен даст копию аранжировки Клода Торнхилла пьесы «Robin's Nest». Он достал ее для меня, и через некоторое время, поговорив и, так сказать, прошупав друг друга, мы поняли, что мне нравится, как Гил пишет музыку, а ему нравится моя игра. Звуки мы воспринимали одинаково. Правда, мне не особенно понравилось, что Торнхилл сделал с аранжировкой Гила «Donna Lee». Они играли слишком медленно и манерно, не в моем вкусе. Но я чувствовал большой потенциал в аранжировках и сочинениях Гила и спокойно отнесся к их обработке «Donna Lee», хотя она меня и раздражала.

Так или иначе, запись для «Савоя» с Птицей была моей лучшей работой на тот момент. Я играл увереннее и постепенно вырабатывал свой собственный стиль, уходя от влияния Диззи и Фредди Уэбстера. Именно выступления в «Трех двойках» с Птицей и Максом помогли мне найти

**133**

свой голос. В оркестр приходили самые разные музыканты, и нам все время приходилось приспосабливаться к разным стилям. Птицу такая ситуация вполне устраивала, да и меня тоже в основном. Но все же меня больше интересовало качество звучания нашего оркестра, а не ежевечерние посиделки с разными лабухами. Но Птица был возвращен на этой традиции в Канзас-Сити и продолжал ее в клубе «Минтон» и в «Горячей волне» в Гарлеме, ему это всегда нравилось, он блаженствовал. Но если к нам приходил хреновый музыкант, весь оркестр тянуло назад.

Мои ежевечерние выступления с Птицей на 52-й улице помогли мне записать собственную пластинку, которая называлась «Miles Davis All Stars». Я сделал ее для «Савоя». Чарли Паркер играл на тенор-саксофоне, Джон Льюис на пианино, Нельсон Бойд на басу и Макс Роуч на ударных. Мы пришли в студию в августе 1947 года. Я сочинил и аранжировал четыре темы для альбома: «Milestones», «Little Willie Leaps», «Half Nelson» и «Sippin' at Bell's», мелодия о баре в Гарлеме. И еще я записался в альбоме с Коулменом Хокинсом. Так что в 1947-м я был при деле.

Айрин вернулась в Нью-Йорк с двумя детьми, и мы поселились в новой квартире в Квинсе, которая была намного просторнее старой. Я нюхал кокаин, пил и немного покуривал. Марихуану я никогда не курил, она мне не нравилась. Но к героину я тогда еще не успел пристраститься. Между прочим, Птица как-то сказал мне, что если узнает, что я колюсь, то прикончит меня. Но самым ужасным гимором тогда были толпы женщин, осаждавших оркестр и меня. По-настоящему я тогда еще с ними не связывался — был настолько увлечен музыкой, что даже Айрин на меня не действовала.

Однажды на площади Линкольн, в танцзале, на том месте, где сейчас Линкольн-центр, состоялся концерт с лучшими музыкантами. Классный концерт со «Всеми звездами» — Артом Блейки, Кением Кларком, Максом Роучем, Беном Уэбстером, Декстером Гордоном, Сонни Ститтом,

**134**

Чарли Паркером, Редом Родни, Фэтсом Наварро, Фредди Уэбстером и мной. По-моему, только для того, чтобы вой-ти туда и послушать всех этих великих музыкантов, следовало раскошелиться на полтора доллара. Часть публики танцевала, остальные просто слушали музыку.

И еще мне этот концерт потому запомнился, что это было одно из последних выступлений Фредди Уэбстера в Нью-Йорке. Его смерть в 1947 году потрясла меня. Да и все сильно переживали, особенно Диз и Птица. Уэбс — так мы его звали — умер в Чикаго от передозировки героина, который предназначался Сонни Ститту. Сонни вечно выбивал кулаками из кого-нибудь деньги на наркотики. Так случилось и в Чикаго, где они с Фредди были в турне. Тот парень, которого Сонни там избил, подстроил так, чтобы ему в наркотик подмешали какую-то гадость, скорее всего серную кислоту или стрихнин. Не знаю точно что. Как бы там ни было, Сонни отдал эту дрянь Фредди, который укололся и погиб. Мне долго было не по себе после этого. Мы с Фредди были как братья. Я о нем и сейчас часто вспоминаю.

В ноябре 1947-го мы поехали в Детройт играть в клубе «Эль Сино», но нас оттуда выгнали после того, как Птица появился на сцене и тут же ушел. Когда Птица уезжал из Нью-Йорка, ему было труднее доставать героин. И он начинал сильно напиваться, как в тот вечер, и не мог играть. Поцапавшись с менеджером, он вернулся в свой номер в такой ярости, что выкинул из окна саксофон, который разбился о мостовую. Правда, Билли Шоу тут же купил ему другой — новенький «Зелмер».

Вернувшись в Нью-Йорк и записав еще одну пластинку (в которой участвовал Джей-Джей Джонсон), группа снова поехала в Детройт, чтобы выполнить нарушенный контракт с «Эль Сино». На этот раз все прошло хорошо, Птица играл на отрыв. Тогда с нами выступала Бетти Картер. Правда, сразу после этого турне она перешла в оркестр Лайонела Хэмптона. По-моему, именно в Детройте Тедди Рейг предложил Птице записать для него еще одну пластинку

**135**

на лейбле «Савой». Билли Шоу, имевший огромное влияние на Птицу, к тому же, кажется, совместный менеджер, посоветовал Птице не записываться у незначительных фирм вроде «Дайэл» и работать с большими именами, такими как «Савой». Понимаешь, тогда все знали, что Американская федерация музыкантов собирается объявить запрет на записи пластинок из-за разногласий по контрактным вопросам. Так что Птица — а ему постоянно были нужны наличные

— тут же подписал контракт с Рейгом и «Савоем» и поехал в студию. По-моему, это было в воскресенье перед Рождеством.

Записав этот альбом — кажется, он назывался «Charlie Parker Quintet» — и тот, над которым мы работали в Детройте, Птица отправился в Калифорнию к Норману Гранцу, в его ансамбль «Джаз в Филармонии», который собирался в концертное турне по Юго-Западу. Я на Рождество уехал в Чикаго повидаться с сестрой и ее мужем Винсентом Уилберном. Потом вернулся в Нью-Йорк и снова присоединился к Птице. Он уехал в Мексику и женился на Дорис, пропустив из-за этого концерт и подложив этим большую свинью Норману Гранцу. Птице во время этого турне платили как настоящей звезде. Да он и был главной приманкой, и когда пропустил тот концерт, публика взбесилась и выместила все зло на Нормане. Но Птица из-за таких вещей никогда не переживал. Всегда ухитрялся отговориться и снова влезть в доверие к тем, кому нагадил.

После турне с «Филармонией» Птица был в полном порядке. Журнал «Метроном» назвал его лучшим альт-саксофонистом года. Он казался счастливее, чем когда-либо. Мы снова играли в «Трех двойках», и очереди на наши концерты день ото дня становились длиннее. Но мне кажется, что каждый раз, когда Птица вроде бы оказывался на правильном пути, он все рушил. Будто боялся зажить нормальной жизнью — люди не поймут, примут его за обывателя или что-то в этом роде. Это настоящая трагедия, потому что

**136**

он был гением и, когда хотел, мог быть хорошим человеком. Героин сломал ему жизнь. Наркодилеры ходили за нами по пятам. И в 1948 году эта ситуация вышла за всякие рамки.

Помню, в 1948-м мы были в Чикаго, играли в баре «Аргайл Шоу». Оркестр был в сборе к началу выступления, но Птицы не было. Когда он появился — накачанный и пьяный, — стало ясно, что играть он не сможет. На сцене он дремал. Мы с Максом сыграли по четыре такта каждый, чтобы разбудить его. Тема была в фа, а Птица начал играть совершенно другую мелодию. Так что Дюк Джордан, который и вообще-то слабо играл, стал продолжать фальшивую тему Птицы. Это был настоящий ужас, и нас уволили. Птица вышел из клуба и начал мочиться в телефонной будке, приняв ее за туалет. Белый мужик, владелец клуба, заявил, чтобы мы шли получать наши деньги в черный профсоюз. А расколоть на деньги этот чикагский профсоюз было невозможно. Так что ничего мы не получили. Я-то не особенно из-за этого беспокоился, у меня в Чикаго была сестра, и я мог остановиться у нее. Она дала бы мне немного денег. Но я переживал из-за остальных наших ребят. Тогда Птица сказал нам всем встретиться в офисе профсоюза, где он собирался забрать наши деньги.

Птица вошел в кабинет президента профсоюза Грея и потребовал отдать ему деньги. Но ты не забудь, что все эти профсоюзные крысы вообще не были в восторге от игры Птицы. В их глазах он был незаслуженно захваливаемым наркоманом, совершенно опустившимся и потерявшим совесть. Так что когда Птица обратился к президенту Грею, тот открыл ящик своего стола и вынул револьвер. И приказал нам убираться из его офиса — или он нас перестреляет, как бешеных собак. Так что пришлось нам по-быстрому сделать ноги. Когда мы оказались на улице, Макс сказал мне: «Не переживай, Птица достанет деньги». Макс верил, что Птица может все. Птица хотел вернуться и дать этой сволочи президенту по морде, но Дюк Джордан удержал его.

**137**

Тот черный черт Грей точно пристрелил бы Птицу, потому что был настоящим жлобом и не представлял себе, кто такой Птица.

Но Птица сумел-таки отомстить владельцу «Аргайла», когда мы приехали туда еще раз в том же году. Пока все играли, Птица, закончив соло, положил саксофон, сошел со сцены и вышел в фойе. Там он вошел в телефонную будку и всю ее обоссал. Я хочу сказать, по-настоящему обоссал, без дураков. Там было столько мочи, что она вытекла из будки на их гребаный ковер. И тогда он, довольно улыбаясь, вышел из будки, застегнул молнию на брюках и вернулся на подмостки. А белые только глазами хлопали. Тут он начал снова играть и сыграл на отрыв. Он был совершенно трезвым в тот вечер; просто дал понять владельцу клуба — без единого слова, — чтобы тот больше не связывался с ним. И знаешь что? Тот и не пикнул, будто не видел, что Птица натворил. И заплатил ему. Но нам из тех денег ничего не досталось.

А 52-я улица постепенно приходила в упадок. Публика продолжала ходить в клубы, но повсюду шастала полиция. Улицу наводнили наркодилеры, и полиция заставила хозяев клубов провести чистку среди артистов. Арестовали многих наркодилеров, а заодно и некоторых музыкантов. На группу Птицы люди еще приходили, но у остальных оркестров дела шли не так хорошо. В некоторых клубах на Улице перестали исполнять джаз, и они превратились в стриптиз-шоу. К

тому же раньше публика в большинстве своем состояла из военных, которые любили повеселиться, а с окончанием войны народ стал жестким и менее снисходительным.

Упадок Улицы и продолжающийся запрет на записи пластинок плохо сказались на музыкальном бизнесе. Музыка нигде не фиксировалась. Ее можно было услышать только в клубах, а так она забывалась. Мы регулярно играли в «Ониксе» и в «Трех двойках». Но в деньгах Птица нас все время надувал, и мы не могли относиться к нему как прежде. Раньше я смотрел на Птицу как на божество, но

**138**

больше так не могло продолжаться. Мне было двадцать два года, у меня была семья, я только что получил как трубач награду от журнала «Эскайр» в номинации «новые звезды 1947 года» и разделил первое место с Диззи по результатам опроса критиков в журнале «Даун Бит». Не то чтобы я стал зазнаваться — просто мне стало понятно, что я в музыке не последний человек. И то, что Птица не платил нам, было несправедливо. Он нас совершенно не уважал, и я не собирался с этим мириться.

Помню, как-то оркестр поехал на выступления из Чикаго в Индианаполис. Мы с Максом жили в одном номере и всюду ходили вместе. По пути мы остановились перекусить в небольшом заведении где-то в Индиане. Сидим мы там и едим, никого не трогаем, как вдруг ввалились четыре белых парня и уселись против нас. Они пили пиво и постепенно пьянели, смеясь и разговаривая громче других, как настоящие деревенщины. Я-то ведь из Сент-Луиса, мне сразу было видно, что за фрукты перед нами, но Макс из Бруклина, и он не понимал, что к чему. Я знал, что перед нами невежественные дураки. А пиво совсем им мозги затуманило. Ну, в общем, один из них наклоняется к нам и говорит: «И чем же это вы, ребята, занимаетесь?»

Макс, вообще-то умный парень, совершенно не просек ситуацию, поворачивается к нему, улыбается и говорит: «Мы — музыканты». Видишь ли, Макс не понимал, что они к нам просто цеплялись. Он в Бруклине с такими вещами не встречался. В общем, этот белый говорит: «Ну, что ж вы нам не сыграете, раз вы такие мастера?» Когда он это сказал, я сразу понял, что за этим последует, схватил скатерть со всем, что на ней стояло, и набросил ее на этих мерзавцев, до того как они успеют что-то сказать или сделать. Макс в штаны наложил со страху и стал кричать. А те белые от неожиданности впали в ступор и так и остались сидеть с разинутыми ртами, не говоря ни слова. Когда мы ушли, я сказал Макс: «В следующий раз молчи в таких случаях. Ты не в Бруклине».

**139**

Злой как черт, добрался я в тот вечер до Индианаполиса на концерт. А тут Птица, после того как мы закончили, говорит нам, что у него нет денег и что нам придется подождать до следующего раза, так как хозяин ему не заплатил. Все эту байку схавали, а мы с Максом пошли в номер Птицы. Там была его жена Дорис, и, когда мы входили, я увидел, что Птица прячет пачку денег в подушку. И тогда он заблеял: «У меня совсем нет денег. Это мне нужно совсем для другого. Я заплачу вам, когда вернемся в Нью-Йорк».

Макс говорит: «О'кей, Птица, как скажешь».

Я сказал: «Да ты что, Макс, он же опять прикарманил наши деньги. Он же мошенничает».

Макс ничего на это не сказал, только плечами пожал. Знаешь, он всегда был на стороне Птицы, неважно, что Птица вытворял. Ну а я говорю: «Птица, мне нужны мои гребаные деньги».

Птица, который называл меня Младший, говорит: «Не получишь ни цента, Младший, ничего, никаких денег».

Макс говорит: «Да ладно, Птица, мне все равно, я могу подождать. Да, я могу потерпеть и на этот раз. Я могу потерпеть, Майлс, потому что Птица — наш учитель».

Тогда я поднял бутылку из-под пива, разбил ее и, держа разбитую бутылку в руке, сказал Птице: «Слушай, гад, отдай мои деньги, или я тебя сейчас уокошу». И схватил его за воротник.

Он тут же полез под подушку, достал деньги, отдал их мне и сказал с мерзкой улыбочкой на своей поганой морде: «Ну ты что, с ума, что ли, сошел? Ты это видел, Макс? Майлс на меня накинулся — и это после всего, что я для него сделал!»

Макс взял его сторону и сказал: «Майлс, Птица просто проверял тебя. Он ничего плохого не имел в виду».

Тогда я серьезно начал подумывать об уходе из оркестра. Птица все время на героине, денег не платит, а я должен вкалывать как папа Карло — проводить репетиции и руководить оркестром. Он совсем обнаглел. К тому же я был не такого низкого о себе мнения, чтобы позволять ему так на-

**140**

гло со мной обращаться. А его жена Дорис смотрела на меня ну точь-в-точь как солдат на вошь. А я ненавижу, когда со мной разговаривают на повышенных тонах. Особенно когда приказывают белые, разыгрывая из себя боссов. А Дорис вела себя именно так. Вообще-то она была ничего баба и предана Птице, но любила покомандовать, особенно чернокожими. Когда мы уезжали на гастроли, Птица посылал Дорис к поезду с билетами. И вот эта прилизанная белая сучка стоит посреди вокзала Пени и по-хозяйски выдает билеты классным музыкантам, будто она нам мама и папа в одном лице. Я не выношу, когда эти уродки ведут себя так, будто я их собственность. А Дорис обожала собирать вокруг себя классных черных парней. Была от этого на седьмом небе. А Птица в это время дома кайф ловил или, может, только начинал накачиваться героином. Он вообще был бесчувственным животным.

Пятьдесят вторая улица быстро приходила в упадок, и джаз стал перебираться на 47-ю и Бродвей. Одно такое заведение называлось «Королевский петух», хозяином его был парень по имени Ральф Уоткинс. Сначала это был ресторанчик, специализирующийся на курятине. Но в 1948-м Монти Кей уговорил Ральфа разрешить Симфони Сиду выступить там с концертом. Монти Кей — молодой белый, тусовавшийся с джазовыми музыкантами. В то время он выдавал себя за очень светлого черного. Но, наварив приличную сумму, опять превратился в белого. Он заработал миллионы, продюсируя черных музыкантов. Сейчас он миллионер и живет в Беверли-Хиллз. Ну так вот, Сид выбрал вторник и выступил там с концертом, в котором участвовали я, Птица, Тэд Дамерон, Фэтс Наварро и Декстер Гордон. У них в клубе был отдел для непьющих, куда могли прийти молодые люди, посидеть и послушать музыку за 90 центов. Потом такое же было и в «Бердленде».

В это время я подружился с Декстером Гордоном. Декстер приехал на Восточное побережье в 1948 году (или около этого), и мы с ним и со Стэном Леви начали вместе проводить

**141**

время. Познакомились мы с ним в Лос-Анджелесе. Декстер молодец, играл отлично, мы часто ходили с ним на джем-сешн. А со Стэном мы некоторое время в 1945 году жили в одной квартире и были хорошими друзьями. И Стэн, и Декстер кололись, но я в то время был еще чистым. Мы с ними любили прогуливаться по 52-й улице. Декстер был страшным франтом и носил модные тогда костюмы с огромными плечами. Я носил костюмы-тройки от Brooks Brothers, которые тоже казались мне последним писком. Ну, ты знаешь, в сент-луисском стиле. Нигеры из Сент-Луиса славились своими прикидами — что касается одежды, они были на высоте. Так что никто не мог ко мне придраться.

Но Декстеру мой стиль вовсе не казался шикарным. Он часто говорил мне:

— Джим (так музыканты в то время называли друг друга), ты с нами не ходи, ты жутко выглядишь и жутко одеваешься. Почему бы тебе, Джим, не надеть что-нибудь другое? Купи себе новые шмотки. Сходи в F&M.

— Зачем, Декстер, у меня такие шикарные костюмы. Я отдал за них уйму денег.

— Майлс, ты одет в старомодное дерьмо. Понимаешь, деньги тут ни при чем. Здесь важен стиль, Джим, а то барахло, что ты на себя напяливаешь, стилем и не пахнет. Тебе нужны костюмы с широкими плечами и рубашки от Mr. В, тогда будешь модным, Майлс.

Тогда, страшно задетый и обиженный, я говорил ему:

— Но, Декс, у меня же шикарные костюмы.

— Я знаю — ты думаешь, у тебя хипповый прикид, Майлс, но это совсем не так. Мне неприятно, что меня видят с таким типом, как ты, в такой жлобской одежде. И ты еще играешь в оркестре Птицы? В самом крутом оркестре мира? Ну ты даешь!

Я был страшно оскорблен. Я всегда уважал Декстера, он казался мне сверхкрутым — самым классным и стильным молодым музыкантом в музыкальной тусовке. А потом он мне говорит:

**142**

— Почему бы тебе не отрастить усы, Джим? Или бороду?

— Да как же, Декстер! У меня волосы только на голове и растут, да еще немного под мышками и вокруг члена. Во мне индейская кровь, а у нигеров и индейцев бороды не растут, вообще на лице волос нет. У меня грудь гладкая, как помидор, Декстер.

— Знаешь, Джим, тебе надо что-то с собой делать. Ты не можешь ходить с нами в таком виде, ты нас компрометируешь. Почему бы тебе не купить настоящие крутые шмотки, коли волосы на роже отрастить слабо?

Ну, я сэкономил сорок семь долларов, пошел в «F&M» и купил себе серый, с огромными плечами костюм, который был мне как будто великоват. Я в нем на всех фотографиях с оркестром Птицы в



1948 году и даже на моем рекламном снимке, где я с выпрямленными волосами. Когда я надел тот костюм из «F&M», Декстер подошел ко мне, улыбаясь, навис надо мной и похлопал по плечу: «Йе-е, Джим, вот сейчас ты выглядишь клево, сейчас ты что надо. Можешь с нами везде показываться». Это было нечто, этот Декстер.

Все чаще я оказывался в ситуации, когда мне приходилось реально руководить оркестром Птицы — просто потому, что его никогда с нами не было: он являлся только на выступления и за деньгами. Я показывал Дюку аккорды каждый день, надеясь, что он наконец-то поймет, что к чему, но он меня не слушал. Мы с ним вообще не ладили. Птица его не увольнял, а я не мог этого сделать, не мой ведь это был оркестр. Я все время просил Птицу его уволить. Мы с Максом хотели, чтобы вместо него пришел Бад Пауэлл. Но Птица Дюка не сдавал.

С Бадом тоже все было не так просто. Несколько лет назад он попал в ужасную историю. Пошел как-то вечером в гарлемский танцзал «Савой» — во всем черном, по своему обыкновению. С ним были его кореша из Бронкса, которые, как он всегда хвалился, «никому спуска не дадут». Так вот, идет он в «Савой» — без гроша в кармане, а вышибала,

**143**

который его узнал, говорит ему, что без денег его не пустит. И кому он имел наглость так сказать — величайшему в мире молодому пианисту, и Бад это прекрасно знает. Так что он просто спокойно проходит мимо этого дерьма. Ну а вышибала сделал то, за что ему, вышибале, платили. Он проломил Баду башку, хватив его пистолетом по черепу.

После того случая Бад начал колотиться как безумный, а уж кому-кому, а ему совсем не надо было этого делать, у него от героина совсем крыша ехала. До этого он вообще не мог пить, а тут и напиваться взялся как свинья. Потом совсем в психа превратился, устраивал истерики и неделями ни с кем не разговаривал, даже с матерью и самыми близкими друзьями. В конце концов мать направила его в психиатрическую клинику Бельвю в Нью-Йорке, это было в 1946 году. Его там лечили шоковой терапией. Тоже решили, что он настоящий сумасшедший.

Вот такие были дела. После электрошоков Бад так никогда по-настоящему и не пришел в себя — ни как музыкант, ни как личность. До Бельвю во всем, что он играл, была изюминка, в его исполнении всегда было что-то свежее, необыкновенное. Но после того как ему проломил башку, а потом лечили электрошоком... Уж лучше бы ему руки обрубили, а не его творческую силу. Иногда я думаю, что, может, все эти белые доктора специально применяли электрошок, чтобы разрушить его «я», как они пытались это сделать с Птицей. Но Птица и Бад — совершенно разные. Птица — выносливый черт, а Бад — человек пассивный. Птица пережил шоковую терапию, а Бад нет.

До того, как все это случилось, Бад Пауэлл был потрясающим музыкантом. Нам его не хватало, он был тем недостающим звеном, без которого наш оркестр так и не стал величайшим в истории бибоба. Макс заряжал бы Птицу, Птица заряжал бы Бада, а я бы парил над их великолепной музыкой... Даже думать сейчас об этом больно. Пианист Эл Хейг, который был в группе Птицы в 1948 году, достаточно хорошо играл. Нормально. И Джон Льюис, который тоже с

**144**

нами играл, был хорошим пианистом. Но Дюк Джордан только место занимал. А Томми Портер так вцеплялся в контрабас, будто хотел кого-то придушить. Мы всегда ему говорили: «Томми, оставь ты эту бабу в покое!» Хотя ритм Томми неплохо держал. Но если бы с нами был Бад... Да что говорить, этого не случилось, хотя и могло бы случиться.

Мать Бада почему-то доверяла мне и относилась с симпатией. Но в те времена многие относились ко мне с симпатией, причем самые разные люди. Иногда я думаю, мне помогло то, что когда-то в Ист-Сент-Луисе я был разносчиком газет. Если у тебя газетный маршрут, поневоле учишься разговаривать с самыми разными людьми. Вот и матери Бада я нравился потому, что всякий раз, когда ее видел, я с ней разговаривал. Когда у Бада поехала крыша, она отпускала его со мной. Она знала, что я почти не пил и не злоупотреблял наркотиками, не то что другие ребята, которые крутились вокруг него.

Заходя к нему, я тайком передавал ему бутылочку пива — больше ему было нельзя, голове вредило. Он молча сидел и потягивал пиво около фортепиано в своей квартире на улице Сент-Николас в Гарлеме. Я просил его сыграть мне «Cherokee», и он играл — блестяще. Даже больной, он сидел за фортепиано, как породистая лошадь. И все время пытался играть, несмотря на болезнь, не верил, что не сможет играть. И все же, хоть «Cherokee» и все такое он классно играл, это уже было совсем не то, что раньше. Но чтобы плохо играть, господи, да Бад не знал, что это вообще

такое, во всяком случае, в его голове это не укладывалось. Птица был таким же. На самом деле из всех музыкантов, что я знал, только Птица и Бад были такими.

Когда я жил в Гарлеме, Бад иногда приходил ко мне на 147-ю улицу — и молчал. Однажды он заладил ходить так каждый день — целых две недели. Никому ни слова не говорил, ни мне, ни Айрин, ни детям. Просто сидел, улыбался и пялился в потолок.

**145**

Уже гораздо позже, в 1959-м, мы были в турне — я, Лестер Янг (в тот год Лестер умер) и Бад. Бад по своему обыкновению ни с кем не разговаривал, сидел и улыбался. Он любил наблюдать за одним из музыкантов — Чарли Карпентером. Однажды сидел Бад вот так и улыбался Чарли. Ну Чарли и говорит ему: «Бад, что ты все время улыбаешься?» Бад, не меняя выражения лица, отвечает: «Тебе улыбаюсь». Лестер Янг чуть не поперхнулся со смеху — нашел кому улыбаться, Чарли-то был страшным занудой.

До этого, выйдя из психушки, Бад сразу пришел в нижний Манхэттен послушать оркестр Птицы — как всегда, в черном костюме, с черным зонтиком, в белой рубашке с черным галстуком, черных ботинках, черных носках и черной шляпе. Во время антракта мы вышли на улицу — он тоже стоял там, совершенно трезвый и с ясным взглядом. Понимаешь, Птица не хотел брать Бада к себе вовсе не потому, что ему не нравилось, как тот играл. Как он сказал нам с Максом, Бад слишком сильно накачивается. Надо же, уж чья бы корова мычала... «Слишком сильно накачивается» — это что, так же сильно, как он сам?

Но в тот раз мы с Максом сказали Баду: «Бад, подожди здесь, мы сейчас вернемся. Никуда не уходи». Он ухмыльнулся и промолчал. Мы побежали в клуб, сыграли свою часть и говорим Птице: «Там на улице Бад, причем совершенно трезвый».

Птица говорит: «Правда? Я вам не верю».

Мы говорим: «Пошли, Птица, увидишь». Так мы с Максом вытянули Птицу на улицу к машине, возле которой оставили Бада. Он стоял как зомби, потом посмотрел на Птицу выпученными глазами. А потом начал медленно оседать на мостовую рядом с машиной. «Бад, ты где был?» — спросил я. Он невнятно пробормотал, что за углом, в ресторанчике «Белая роза». В ноль секунд опьянел.

Потом, когда он совсем увяз в алкоголе и наркотиках, он вообще перестал разговаривать. Жалко. Он был одним из величайших пианистов века.

**146**

А в оркестре дела шли из рук вон плохо. Птица то и дело закладывал свой саксофон. Он все время оставался без инструмента и брал саксофоны у других. Дошло до того, что либо уборщик, либо вышибала из «Трех двоек» каждый день перед выступлением ходили в ломбард выкупать Птицев сакс, а после выступления снова его закладывали.

К тому времени мы с Максом поняли, что уже и сами сможем продержаться, — глупые детские выходки Птицы встали нам поперек горла. Нам только одного хотелось — играть классную музыку, а Птица вел себя как последний идиот, как гребаный клоун. Нас он держал за ничтожества, за пигмеев, но мы себя таковыми не считали.

Однажды Птица, который и так опоздал на выступление в «Трех двойках», зашел за кулисы и открыл там сардины и крекеры. Хозяин попытался поторопить его и загнать на сцену, а Птица сидел, жрал и беззаботно ухмылялся, как последний дурак, ну, понимаешь? Хозяин умолял его начать играть, а Птица предложил ему крекеры. Господи, это была смешная картина. Я ржал как лошадь. Наконец он вышел на сцену и стал играть. Но к тому моменту он успел хозяина выставить полным дураком, и тот ему этого не простил. Пришлось оркестру перебираться в клуб «Королевский петух», и больше мы никогда в «Трех двойках» не играли.

С сентября 1948-го по декабрь мы, кажется, играли в «Королевском петухе». Там было хорошо — Симфони Сид вел оттуда радиопередачи, так что мы вышли на более широкую аудиторию. В это же время я начал играть и с другими группами, и со своим собственным оркестром. Музыка у нас была той же, что я исполнял с Птицей и с другими группами, но я добавил кое-что из моих собственных композиций, которые сильно отличались от всего остального. Я искал свой собственный голос, меня это тогда больше всего интересовало.

Как раз в это время оркестр Птицы в первый раз в 1948-м записал пластинку, кажется, это было в сентябре. Я заставил Птицу заменить для этой записи Дюка Джоном Льюисом.

**147**

Дюк страшно обозлился, но мне было наплевать на него, меня интересовала только музыка. В этой записи также участвовал Керли Рассел.

Позже Эл Хейг присоединился к группе как постоянная замена Дюка. Это случилось в декабре 1948 года. Я не был в восторге от Эла, которого взял в оркестр Птица. Я ничего не имел против него лично, но считал, что Джон Льюис и Тэд Дамерон нам больше подходят. Мне кажется, Птица таким решением хотел подчеркнуть, что не я, а он держит все под контролем. Все знали, кого я хочу пригласить в группу, так что для Птицы это могло стать делом принципа. Я точно не знаю. Мы с Птицей вообще никогда долго не разговаривали, не больше пятнадцати минут зараз за все время, что были знакомы. А в 1948-м мы разговаривали и того меньше. Когда в оркестр пришел Эл Хейг, Птица заменил Томми Портера Керли Расселом. А потом передумал и снова поменял их. Вскоре я привел в клуб «Королевский петух» свою группу, нонет. У меня были Макс Роуч, Джон Льюис, Ли Кониц, Джерри Маллиган, Эл Маккиббон на контрабасе и вокалист Кении Хэгуд. И еще Майкл Зверин на тромбоне, Джуниор Коллинз на валторне и Билл Барбер на тубе. Незадолго перед этим я начал работать с Гилом Эвансом, и он сделал для нас аранжировки.

Летом 1948 года Гил перестал работать на Клода Торнхилла. Он надеялся писать и делать аранжировки для Птицы. Но у Птицы никогда не находилось времени прослушать его композиции, ведь для Птицы Гил был просто удобным парнем — у него можно было поесть и выпить, и все это рядом с 52-й улицей: Гил жил на 55-й. Когда в конце концов Птица удосужился послушать музыку Гила, он остался доволен. Но тут уж Гил сам расхотел связываться с Птицей.

К тому времени он начал сотрудничать со мной, и все у нас складывалось удачно. Я искал такую форму исполнения, которая позволяла бы мне играть соло в своем стиле,

**148**

как я его слышал. Я играл медленнее и не так интенсивно, как Птица. А наши беседы с Гилом об экспериментах с более тонким звучанием и всем таким ужасно волновали меня. Джерри Маллиган, Гил и я планировали создать свою группу. Мы решили, что девять музыкантов в оркестре будут как раз нужным числом. Гил и Джерри обдумывали, какие инструменты должны туда входить, еще до того, как я по-настоящему включился в эти переговоры. Но вопросы теории, музыкальной интерпретации и репертуар оставались в моем ведении.

Я арендовал залы для репетиций, назначал встречи, в общем, взял на себя всю организацию. Мы с Гилом и Джерри занимались всем этим помимо нашей основной работы начиная с лета 1948-го и до записи дисков в январе и апреле 1949-го, а потом еще в марте 1950-го. Я находил для нас кое-какую работу и договорился с «Кэпитол Рекордз» о записи. Но главным было то, что общение с Гилом по-настоящему втянуло меня в сочинение музыки. Я показывал ему свои композиции у него дома на пианино.

Помню, когда мы еще только начали обсуждать создание нонета, мне хотелось, чтобы на альт-саксофоне у нас играл Сонни Ститт. Сонни звучал почти как Птица, так что мне сразу захотелось взять его к себе. Но Джерри Маллиган был за Ли Коница — у того, в отличие от жесткого бибоба, было мягкое звучание. Он считал, что именно такое качество звука будет отличать наш оркестр и наши записи. Джерри был уверен, что, собрав в одном оркестре меня, Эла Маккиббона, Макса Роуча и Джона Льюиса — всех бибоповцев, — мы не создадим ничего нового. Я согласился с ним и пригласил Ли Коница.

Макс часто бывал со мной и Джерри у Гила, да и Джон Льюис тоже, так что они знали о наших планах. И Эл Маккиббон. Еще мы хотели пригласить Джей-Джей Джонсона, но он был в турне с бэндом Иллинойса Джекетта, и я подумал о Теде Келли, который играл на тромбоне у Диззи. Тед был занят и не смог принять наше предложение. Тогда мы

**149**

остановились на белом парне, Майкле Зверине, который был моложе меня. Я познакомился с ним в клубе «Минтон» на джем-сешн и спросил его, не смог бы он завтра прийти к нам на репетицию в студию «Нола». Он понравился нам и был принят в оркестр.

Видишь, все это началось как эксперимент, наш совместный эксперимент. А потом на меня стали наезжать многие черные джазмены, говоря, что у них нет работы, а я, видишь ли, белых нанимаю. Ну, на это я им ответил, что если парень играет на таком уровне, как Ли Кониц — а из-за него они больше всего злились, потому что именно среди черных альт-саксофонистов было много безработных, — то я обязательно найму его, и мне все равно, пусть хоть изумрудный будет с красным паром изо рта. Мне важно качество игры, а не цвет кожи. Когда я им это сказал, многие из них от меня отвязались. Но остальные продолжали злиться.

Потом Монти Кей ангажировал нас для «Королевского петуха» на две недели. В день премьеры клуб по моему настоянию вывесил на улице афишу: «Нонет Майлса Дэвиса; аранжировка Джерри Маллигана, Гила Эванса и Джона Льюиса». За эту афишу я долго бился с хозяином «Петуха»

Ральфом Уоткинсом. Он страшно не хотел ее вывешивать, потому что считал, что это уж слишком — он и так платил целым девяти лабухам, когда с него было достаточно и пяти. Но Монти Кей уговорил его. Мне не особенно нравился Уоткинс, но я уважал его — все-таки он рисковал. Так что в «Королевском петухе» мы отыграли две недели в конце августа и сентябре 1948-го и по гонорарам уступили лишь оркестру Каунта Бейси.

Многим наша музыка казалась странной. Помню, Барри Уланов из «Метронома» был в полном недоумении. Каунт Бейси слушал нас каждый вечер — мы играли напротив него через улицу, — и ему понравилось. Он сказал мне, что наша музыка «медленная и странная, но хорошая, очень хорошая». Многим другим музыкантам, которые приходили послушать нас, тоже нравилось, включая Птицу. Но

**150**

больше всего мы понравились Питу Руголо из «Кэпитол Рекордз», и он предложил мне записаться у них, когда отменят запрет.

Потом уже, в сентябре, я привел в «Петух» другую группу — с Ли Коницем, Элом Маккиббоном, Джоном Льюисом, Кении Хэгудом и Максом Роучем. Симфони Сид передал это выступление по радио и записал его на пластинку, так что у нас осталась запись нашей игры. Становилось ясно, что группа — высокого класса. Сыграв тогда в том составе, мы достигли своей цели. Особенно отличился Макс, он играл на отрыв.

Но примерно в это время у Гила начался творческий спад. Чтобы написать восемь тактов, ему требовалась неделя. Потом он переборол себя и написал тему «Moon Dreams» и некоторые мелодии для «Woplicity», которые вошли в альбом «Birth of the Cool». Этот альбом сложился из нескольких джемов, на которых мы старались звучать, как оркестр Клода Торнхилла. Мы хотели добиться такого же звучания, но с той разницей, что нас было гораздо меньше. Я сказал, что это должен быть квартет: сопрано, альт, баритон и контрабас. У нас должны были быть тенор, полуальт и полу-бас. Я был голосом сопрано, Ли Кониц — альтом. Еще у нас был один голос валторны и баритон, который воплощался в бас-тубе. Наверху у нас шли альт и сопрано — я и Ли Кониц. Еще мы использовали валторну для альтового голоса и баритон-саксофон для баритонных тонов, а туба у нас была для басовых тонов. Я смотрел на наш ансамбль как на хор, хор-квартет. Многие располагают баритон-саксофон внизу, но это не низовой инструмент, как туба. Вот туба — настоящий басовый инструмент. Мне хотелось, чтобы инструменты звучали как человеческие голоса, и это удалось.

Джерри Маллиган играл то дуэтом с Ли, то со мной и с Биллом Барбером, который всегда оставался внизу, играя на басовой тубе. Иногда он поднимался вверх по регистру, а иногда мы вынуждали его повысить звук. И все это работало.

**151**

Однажды у нас была сессия в студии с нонетом, кажется, в январе 1949 года. Кей Уайндинг заменил Майкла Зверина, который вернулся в колледж, Эл Хейг заменил Джона Льюиса на фортепиано, а Джо Шульман занял место Эла Маккиббона. На этой первой сессии, кажется, мы записали «Jeri», «Move», «Godchild» и «Budo». Мы в тот день не пользовались аранжировками Гила, потому что Пит Руголо хотел сначала записать более быстрые темы и темы со средним темпом. Та первая наша сессия прошла почти без помех. Все играли хорошо, Макс задавал тон. Мне понравилось, как все в тот день играли. «Кэпитол Рекордз» так понравилась музыка, что они выпустили «Move» и «Budo» на пластинках с 78 оборотами примерно через месяц после записи, а «Jeri» и «Godchild» в апреле. Позже у нас было еще две студийные сессии — одна в марте или апреле 1949 года, а вторая в 1950-м. К тому времени у нас произошли дальнейшие изменения в оркестре: Джей-Джей Джонсон заменил Кея Уайндинга на тромбоне, Сэнди Зигельштейн заменил Джуниора Коллинза на валторне, а потом его сменил Гюнтер Шулер; Эл Хейг заменил Джона Льюиса на фортепиано; Джо Шульман был заменен Нельсоном Бондом на контрабасе, а тот был потом заменен Элом Маккиббоном; Макс Роуч был заменен Кении Кларком на ударных, а потом Кении был снова заменен Максом; а в последней сессии участвовал вокалист Кении Хэгуд. Только я, Джерри Маллиган, Ли Кониц и Билл Барбер постоянно оставались в оркестре во время этих трех сессий.

Мы с Гилом написали «Woplicity», но автором этой композиции я записал свою мать, Клео Хенри, потому что хотел, чтобы она была издана не в том музыкальном издательстве, с которым у меня был контракт. Так что я просто поставил имя своей матери под этой темой.

Альбом «Birth of the Cool» разошелся в момент, потому что он был обратной реакцией на музыку Птицы и Диззи. Птица и Диз играли страшно модные, «горячие», скоростные вещи, и без «быстрого» уха невозможно было уловить

**152**

в них ни юмор, ни чувства. Их звучание не ласкало слух, там не было гармонических линий, которые можно было бы напеть на улице своей девушке перед поцелуем. В бибопе не было человечности Дюка Эллингтона. Эта музыка трудно запоминалась. Птица и Диз были великими, блестящими музыкантами-новаторами, но слушать их было нелегко. А «Birth of the Cool» отличался тем, что там все можно было понять, да к тому же напеть.

В этом альбоме негритянские корни. Это направление пришло от Дюка Эллингтона. Мы старались звучать, как Клод Торнхилл, но он-то взял все от Дюка Эллингтона и Флетчера Хендерсона. Сам Гил Эванс был страстным поклонником Дюка и Билли Стрейхорна, а ведь Гил был аранжировщиком нашего альбома. Дюк и Билли использовали прием дублирования в аккордах — как и мы. Дюк постоянно прибегал к этому приему, у него играли ребята, которых всегда можно было узнать по качеству звука. Если кто-то в оркестре Дюка играл соло, то по звуку всегда можно было определить, кто именно. Если его музыканты играли в составе секции, то даже в этом случае можно было по музыкальным голосам определить, кто играет. На некоторых аккордах стояли их личные печати.

Мы в «Birth of the Cool» добивались того же самого. И именно поэтому у нас был такой успех. Белым в то время нравилась музыка, которую они понимали и могли слушать без напряжения. Бибоп вышел не из их среды, поэтому для многих из них он был недоступен. Он целиком принадлежал чернокожим. Но «Birth of the Cool» белые приветствовали не только потому, что оттуда можно было мелодии напевать — там вдобавок ко всему участвовали белые музыканты, причем не на последних ролях. И белым критикам это пришлось по вкусу. Им нравилось сознавать и свою кажущуюся причастность к тому, что происходит. Как будто кто-то чуть крепче пожал тебе руку. Мы обращались с ушами слушателей помягче, чем Птица или Диз, мы как бы возвращали музыку в мейнстрим. Отсюда и успех.

**153**

К концу 1948 года я был на грани разрыва с Птицей, но все же оставался в его оркестре, надеясь, что все как-то изменится к лучшему, потому что я очень любил играть с ним — когда он не валял дурака. Но, становясь все более знаменитым, он предпочитал играть соло и совсем забывал про оркестр. Я знаю, что так он грабастал больше денег, но все же мы были одним ансамблем и многим жертвовали ради него. Он почти никогда не представлял нас публике — закончив соло, просто уходил со сцены, даже не взглянув в нашу сторону. И никогда не отсчитывал нужный темп, так что мы не представляли, что он собирается играть.

И всего-то от него требовалось — появиться на сцене и играть. Но Птица и тут ухитрялся нагадить. Однажды в «Трех двойках» Птица посмотрел на меня страшно раздраженно и зло — обычно он так смотрел, если был чем-то недоволен — из-за чего угодно: из-за тебя, из-за того, что не пришел торговец наркотиками, из-за того, что его баба плохо ему отсосала, или из-за хозяина клуба, из-за кого-то из публики, но ты никогда не знал, из-за чего. Потому что Птица всегда был в маске и скрывал свои чувства, и это ему удавалось, как никому. В общем, он посмотрел на меня, пригнулся и сказал, что я слишком громко играю. Но я ведь и так в тот момент еле слышно играл! Мне показалось, что Птица совсем спятил, говоря мне такую чушь. Я ничего тогда ему не ответил, а что, твою мать, я мог ему ответить? В конце концов, это был его оркестр.

Птица всегда говорил, что ненавидит, когда его считают простым эстрадником, но на самом деле, как я уже говорил, он стал выглядеть на сцене шутком гороховым. Мне не нравилось, что белые заходят в клуб, где мы играли, только для того, чтобы посмотреть, как Птица выставляет себя дураком, надеясь на его очередную глупую выходку — им лишь бы поржать. Когда я только познакомился с Птицей, он вел себя иногда довольно нелепо, но все же никогда не выглядел таким круглым идиотом, как сейчас. Помню, однажды он объявил тему, которую мы должны были играть,

**154**

как «Suck Your Mama's Pussy»<sup>8</sup>. Люди даже не поверили своим ушам, подумали, что просто не расслышали. И всем стало ужасно неловко. Не для того я ехал в Нью-Йорк, чтобы работать с клоуном.

Но когда он взялся прерывать выступления музыкантов, просто так, не из-за чего (и это после того, как я провел столько репетиций в его отсутствие!), просто чтобы услышать, как белые

смеются — им это казалось забавным, — это стало переходить все границы. Я свирепел, я терял все свое уважение к нему. Я любил Чарли Паркера как музыканта — хотя не как конкретного человека, — я любил его как творческую личность, новатора, художника своего дела. Но на моих глазах он постепенно превращался в долбаного комедианта.

В моей жизни происходили и другие события. Даже сам великий маэстро, Дюк Эллингтон, оценил мою работу — ему нравилось то, что я играл в 1948 году, и он даже прислал ко мне агента. Я тогда даже не был с Дюком знаком. Видел его только на сцене, но переслушал все его записи. Им я просто восхищался — его музыкой, его отношением к жизни, его стилем. Так что я был очень польщен, когда ко мне пришел от него парень договориться о встрече с Дюком в его офисе. Помоему, парня того звали Джо, и он сказал мне, что я нравлюсь Дюку — что он одобряет то, как я одеваюсь и как держусь на сцене. Услышать такое было для меня, молодого человека двадцати двух лет, огромным счастьем, ведь это было мнение обо мне одного из моих кумиров. Господи, у меня от этих слов башка от радости закружилась, а мое «я» раздулось до невероятных размеров. Джо дал мне адрес офиса Дюка, который находился в старом Брил-билдинге на углу Бродвея и 49-й улицы.

Пошел я к Дюку страшно разряженный, поднимаюсь по лестнице в его офис, стучу в дверь и... вижу Дюка — в шортах, с какой-то женщиной на коленях. Я был в шоке. Ну, бля, вот человек — по моему представлению самый крутой, самый

<sup>8</sup> «Полижи п... у своей мамы» (англ.).

**155**

элегантный и самый утонченный во всем музыкальном бизнесе. И что я вижу — его в шортах, с бабой на коленях, с широченной улыбкой на лице. Знаешь, меня это как-то выбило из колеи. Он сообщил мне, что я в его планах на осень — в музыкальном смысле, — то есть что он хочет взять меня в свой оркестр. Это был настоящий нокдаун. Я был страшно рад, ужасно польщен. Я хочу сказать, что сам этот факт — мой кумир пригласил меня в свой оркестр, лучший биг-бэнд на то время, — ошеломил меня. Одно то, что он вспомнил обо мне, что он вообще что-то слышал обо мне, уже было чудом, а тут ему еще нравится, как я играю, — все это по-настоящему сбило меня с ног.

И все же мне пришлось сказать ему, что я не смогу работать у него, потому что заканчиваю запись альбома «Birth of the Cool». И это было сущей правдой, но настоящей причиной, почему я не хотел — не мог — присоединиться к Дюку, было мое нежелание оказаться запертым в музыкальной шкатулке, играть одну и ту же музыку многие и многие вечера. У меня для себя был совершенно другой план. Я хотел идти в другом направлении, не в том, каким шел он, хотя я бесконечно любил и уважал Дюка. Конечно, я не мог ему этого объяснить. Я просто сказал ему, что мне нужно заканчивать работу над альбомом, и он меня понял. Еще я ему сказал, что он один из моих кумиров и что я страшно горжусь тем, что он вспомнил обо мне, и что, надеюсь, он не обидится за то, что мы не смогли договориться. Он ответил, что все в порядке, что мне нужно идти тем путем, который я для себя выбрал.

Когда я вышел из офиса Дюка, Джо спросил, о чем мы договорились, и я сказал ему, что после опыта работы в биг-бэнде Билли Экстайна я больше не могу этим заниматься. Я сказал, что восхищаюсь Дюком настолько, что не хочу у него работать. Больше мне ни разу не приходилось оказываться один на один с Дюком, и я никогда больше с ним не говорил. Иногда я спрашиваю самого себя: что бы случилось, если бы я пошел в его оркестр. Одно ясно: я никогда уже об этом не узнаю.

**156**

Все это время я часто заходил к Гилу Эвансу, слушал его рассуждения о музыке. Мы с Гилом сразу нашли общий язык. Мне были понятны его музыкальные идеи, а ему — мои. Мы с Гилом никогда не обсуждали расовые вопросы. Разговаривали исключительно о музыке. Ему было все равно, какой у тебя цвет кожи. Он был один из немногих белых, которых я знал, кто занимал такую позицию. Вообще-то он был канадцем, и, может быть, это повлияло на его мировоззрение.

За время работы над «Birth of the Cool» мы с Гилом стали настоящими друзьями. Мне было хорошо в его компании. Он видел такие вещи, которые обычно никто не замечает. Он любил живопись, и многое из того, что он мне показывал, я без него никогда бы не узнал. Или, например, он прослушает оркестровку и скажет: «Майлс, прислушайся к этой виолончели. Как ты думаешь, можно сыграть этот кусок как-то иначе?» Он все время заставлял меня думать. Влезал в самое нутро музыки и такое оттуда доставал, что нормальный человек никогда бы не услышал. Потом он мог позвонить мне в три ночи и сказать: «Если когда-нибудь впадешь в депрессию, Майлс, просто

послушай "Springsville"» (это прекрасная тема, которую мы включили в альбом «Miles Ahead»). А потом положит трубку. Гил был мыслителем, и я сразу полюбил его за это.

Мы с ним познакомились, когда он приходил послушать Птицу, в чьем оркестре я играл. Он приходил с целым пакетом «хрена» — так мы называли редиску — и ел ее с солью. Высоченный, худющий белый канадец — круче не бывает. Я хочу сказать, что до этого я не знал таких белых. Я привык, что чернокожие в Ист-Сент-Луисе повсюду ходили с пакетами, набитыми сэндвичами со свиным барбекю, которые они вынимали и тут же на месте съедали. Но приносить пакеты с хреном в ночные клубы, доставать их и есть с солью — и оставаться при этом белым мальчиком? Но именно таким был Гил на бойкой 52-й улице, где сновали супермодные черные музыканты в брюках-дудочках и пиджаках до колен. А он назло всем — в кепке. Да, он был нечто.

**157**

Квартира Гила находилась в подвале на 55-й улице, и там собиралось много музыкантов. У него была там такая темень, что мы не различали, день это или ночь. Макс, Диз, Птица, Джерри Маллиган, Джордж Рассел, Блоссом Дири, Джон Льюис, Ли Кониц и Джонни Каризи все время торчали у Гила. У него была огромная, занимавшая много места кровать и странный подонок-кот, который всюду свой нос совал. Мы часто собирались — обсуждали музыку или спорили о чем-нибудь. Помню, Джерри Маллиган ходил все время взвинченный, по разным причинам. Я тоже часто бывал в раздражении, и иногда мы начинали цапаться. Ничего серьезного, просто подкалывали друг друга. Но Гил возился с нами, как наседка с цыплятами. Он всех успокаивал, потому что сам был очень спокойным. Он был прекрасным человеком и любил общество музыкантов. А мы любили его общество, потому что многому у него учились — и поведению с людьми, и музыке, особенно что касается аранжировки. Мне кажется, Птица у него какое-то время жил. Гил мог даже к Птице приноровиться, с которым никому не удавалось поладить.

В общем, я постепенно двигался в своем направлении, уходил от Птицы. Поэтому, когда к нам в декабре 1948 года пришел успех, он мне не особенно вскружил голову, у меня уже было ясное представление, чего я хочу и что собираюсь делать дальше. К тому моменту, когда я собрался уходить из оркестра, настроение среди музыкантов было неважное. Мы с Птицей едва разговаривали, и среди других ребят тоже была напряженка. Последней каплей стал случай перед Рождеством. Мы с Птицей опять поругались в «Трех двойках» из-за денег. Сидит он, значит, в клубе, жрет двадцатого цыпленка, пьет и кайфует от героина, как последний отморозок, а я уже несколько недель сижу без денег. При этом Птица ухмыляется, как жирный Чеширский кот, ну вылитый Будда. Я его спрашиваю о деньгах, а он продолжает разжевывать цыпленка, как будто меня вообще нет. Будто я ему вроде лакея. Тогда я схватил скотину за воротник

**158**

и сказал что-то вроде: «Отдавай деньги, гад, или я тебя тут же на месте прикончу, и я не шучу, нигер». Он быстренько поднялся и принес мне мои деньги — не все, правда, но около половины.

Неделю спустя перед Рождеством мы играли в «Королевском петухе». Перед выходом мы с Птицей опять поскандалили из-за тех денег, что он мне остался должен. Ну а на сцене Птица опять начал изгаляться — то делал вид, что целится из ружья в Эла Хейга, то сдувал воздушный шарик прямо в микрофон. Народ смеялся, и он тоже, ему все казалось смешным. Тогда я просто поднялся и ушел со сцены. Макс тоже в тот вечер ушел из оркестра, но он все же вернулся и играл, пока на его место не пришел Джо Харрис. Я тоже на какое-то время вернулся, пока мой старый друг Кении Дорэм не занял мое место.

Когда я уволился из оркестра, многие писали, что я просто ушел со сцены и больше никогда не возвращался. Но это не так. Я не мог просто так уйти и подвести Птицу в работе. Я бы не стал так делать, это непрофессионально, а я всегда верил в профессионализм. Но этим я намекнул Птице, что сыт по горло его выходками, дал ему понять, что хочу уйти, и в конце концов ушел.

Вскоре после этого к нам с Максом обратился Норман Гранц и предложил за пятьдесят долларов выступить с Птицей в оркестре «Джаз в Филармонии». Я сразу отказался. Когда он стал говорить об этом с Максом, тому захотелось дать Норману по морде. Но я тогда сказал: «Макс, просто скажи "нет", нечего кулаками размахивать». Он так и поступил. Макс рвал и метал, потому что Норман не любил и не принимал всерьез ту музыку, которую мы обычно играли, да и деньги были совсем не те. Но Норман хотел в свою программу заполучить Птицу, и ему было нужно, чтобы Птица комфортно себя чувствовал с музыкантами, которых знает. Им требовался ударник, пианист и контрабасист, а трубачом Птица рекомендовал меня. Норман уже нанял Эррола Гарднера на фортепиано, но Птица мог играть с кем

**159**

угодно, ему было неважно, кто пианист, лишь бы на клавиши нажимал. Эррол хорошо играл, так что это было положительным моментом. Но я не мог исполнять то, чего хотели от меня Норман и Птица, поэтому я отказался. Мне было неприятно говорить «нет» Птице, но все-таки пришлось. Я думаю, тот отказ помог мне позже сложиться как личности, помог мне узнать самого себя.

Перестав работать у Птицы, я просто перешел на другую сторону улицы и стал играть в клубе «Оникс». Собрал состав из Сонни Роллинза на тенор-саксофоне, Роя Хейнса на ударных, Перси Хита на контрабасе и Уолтера Бишопа на фортепиано. И старался не оглядываться назад.

Потом мы с Птицей еще пару раз сыграли вместе и записали несколько дисков. Я на него зла не держал, не такой я человек. Просто надоело плавать в его дерьме. Кажется, в 1950-м Ред Родни стал играть у Птицы вместо Кении Дорэма, и Птица рассказывал ему, как он жалел, что так обращался с нами. Кении мне то же самое говорил, и даже сам Птица раза два сказал нам об этом. Но это совершенно не мешало ему проделывать такие же штуки с другими музыкантами после нас.

В январе 1949 года «Метроном» решил собрать группу из «Всех звезд», чтобы сразу, как только будет снят запрет на звукозапись, записать пластинку — и это произошло в первый рабочий день 1949 года. В общем, я у них играл на трубе вместе с Диззи и Фэтсом Наварро; Джей-Джей Джонсон и Кей Уайндинг на тромбоне, Бадди Де Франко на кларнете, Птица на альте, Ленни Тристано на фортепиано, а Шелли Манн на ударных. Были и некоторые другие музыканты. Пит Руголо дирижировал. Запись была сделана на RCA и называлась «Metronome All Stars».

Птица на этой сессии страшно хитрил. Постоянно требовал все заново переписывать, потому что, видите ли, не понимает аранжировки. Но все он прекрасно понимал. Просто делал вид, чтобы побольше заработать. По новым законам в контракте со студией был заложен трехчасовой ли-

**160**

мит, одобренный профсоюзом, а все остальное время считалось сверхурочным. Так что Птица, с его вторыми и третьими дублями, попросту растягивал сеанс записи часа на три сверх лимита, и все получали больше денег. Потом мы из-за Птицы называли эту тему «Свехурочная».

Пластинка получилась паршивая, если не считать, что я, Фэтс и Диззи хорошо сыграли. Нас всех ограничивали, потому что солистов много, а скорость записи — 78 оборотов. Но наша трубная секция сыграла превосходно. Мы с Фэтсом шли за Диззи как за лидером и играли в его стиле, а не в своем. Настолько близко к нему, что он даже не очень осознавал, когда он заканчивал, а мы вступали. Господи, наши трубы божественно импровизировали. Это было нечто. После этого многие музыканты поняли, что я могу играть и в стиле Диззи, и в своем собственном. Они — поклонники Диззи — после этой записи стали относиться ко мне с большим уважением.

После «Оникса» я начал выступать в «Королевском петухе» с оркестром Тэда Дамерона. Тэд был прекрасным аранжировщиком и композитором и вдобавок очень хорошим пианистом. Я был у него в штате, и после моего ухода от Птицы это было очень кстати, так как мне было нужно кормить семью. Фэтс Наварро регулярно играл у Тэда, но к тому времени он превратился в конченого наркомана, даже исхудал. Он постоянно болел и пропускал концерты. Тэд писал много тем для Толстухи, но в январе 1949-го Толстуха не мог больше играть, и поэтому его сменил я. Он все еще иногда заходил и играл, но уже был совсем не тем музыкантом, что раньше.

Отыграв ангажемент с Тэдом в «Королевском петухе», я перешел в оркестр Оскара Петтифорда, и мы с тромбонистом Кеем Уайндингом начали играть в «Трех двойках». В январе 1949 года владельцы «Трех двоек» Сэмми Кей и Ирвинг Александер открыли на Бродвее новый клуб, который назывался «Клик». Они надеялись привлечь туда джазовую публику, переместившуюся с 52-й на Бродвей, но

**161**

через полгода им пришлось закрыться. Потом это помещение сняли новые хозяева и летом 1949 года открыли там клуб «Бердленд».

В оркестре Оскара Петтифорда играли великолепные музыканты — Лаки Томпсон, Фэтс Наварро, Бад Пауэлл и я. Но там не было музыкального братства. Все исполняли длинные соло и все такое, стараясь перешеголять друг друга. И получалось дерьмо — жаль, могли бы играть потрясающе.

В начале 1949-го мы с Тэдом поехали со своей группой на гастроли в Париж во Францию и играли там напротив Птицы, прямо как в «Королевском петухе». Это была моя первая поездка за границу, и она навсегда изменила мое отношение к жизни. Мне было очень хорошо в Париже, особенно мне нравилось, как ко мне там все относились. Я набрал туда с собой новых костюмов и знал — выгляжу что надо.



В составе оркестра были я, Тэд, Кении Кларк, Джеймс Муди и французский контрабасист Пьер Мишло. Мы на Парижском фестивале джаза произвели фурор, наравне с Сиднеем Беше. Там я познакомился с Жаном Полем Сартром, Пабло Пикассо и Жюльетт Греко. Никогда в жизни мне не было так хорошо. Только, может быть, когда я впервые услышал Птицу и Диза в оркестре Би и еще один раз, когда в Бронксе играл в биг-бэнде Диззи. Но то были просто музыкальные ощущения. А сейчас все было иначе. Сейчас это касалось самой жизни. Мы с Жюльетт Греко полюбили друг друга. Я прекрасно относился к Айрин, но никогда в жизни еще не испытывал таких чувств, как в Париже.

С Жюльетт мы познакомились на одной из репетиций. Она просто приходила, садилась и слушала музыку. Я не знал, что она известная певица, ничего про нее не знал. Она сидела такая красивая — длинные черные волосы, прекрасное лицо. Миниатюрная, стильная, она сильно отличалась от женщин, которых я знал. Она и выглядела иначе, и держалась совершенно по-другому. Ну, я спросил одного парня, кто это такая.

**162**

— А что тебе от нее надо? — спросил он в ответ.

— Что значит «что тебе от нее надо»? Я хочу ее видеть. Тогда он сказал:

— Знаешь, она ведь из этих... экзистенциалистов. На это я ему:

— Ладно, пошел ты... Мне все равно, кто она. Эта девушка красивая, и я хочу с ней познакомиться.

Я устал ждать, пока кто-нибудь представит меня ей, и когда она в очередной раз пришла на репетицию, я просто поманил ее указательным пальцем — как бы прося ее подойти ко мне. И она подошла. Когда мы наконец начали с ней разговаривать, она сказала, что не любит мужчин, но что я ей нравлюсь. После этого мы с ней не расставались.

Никогда в жизни я не был так счастлив. Это была упоительная свобода — находиться во Франции, где с тобой обращались как с человеком, как с кем-то значительным. Даже наш оркестр и наша музыка звучали там лучше. И запахи там были другие. Я привык к запаху одеколона в Париже, вообще-то запах Парижа был для меня вроде запаха кофе. Потом уже я обнаружил, что точно такой же запах на Французской Ривьере утром. Больше никогда я не ощущал таких запахов. Как кокосовый орех и лимон в роме — все смешано. Почти тропический. Во всяком случае, у меня тогда в Париже душа перевернулась. Я даже песни объявлял на французском.

Мы с Жюльетт, взявшись за руки, бродили вдоль набережной Сены и целовались, глядя друг другу в глаза, потом еще целовались и сжимали пальцы друг друга. Это было как в сказке, как будто меня кто-то загипнотизировал, я был в каком-то трансе. Со мной никогда раньше такого не было. Я всегда был настолько поглощен музыкой, что у меня совсем не оставалось времени на романтику. Музыка была всей моей жизнью, пока я не встретил Жюльетт Греко, которая научила меня любить не только музыку.

Жюльетт, возможно, была первой женщиной, которую я полюбил как равное мне человеческое существо. У нее прекрасная душа. Нам приходилось общаться междометиями

**163**

и жестами. Она не говорила по-английски, а я не знал французского. Мы разговаривали глазами и жестами. Когда так общаешься, точно знаешь, что другой человек не обманывает тебя. Мы жили чувствами. В Париже был апрель. И я был сильно влюблен.

Кении Кларк сразу решил остаться во Франции и сказал, что я буду дураком, если вернусь в Штаты. Мне было грустно: каждый вечер я ходил в клубы с Сартром, мы пили вино, ужинали и разговаривали. Жюльетт просила меня остаться. Даже Сартр сказал: «Почему бы вам с Жюльетт не пожениться?» Но я не остался. Я пробыл в Париже одну или две недели, влюбился в Жюльетт и в Париж — и уехал.

Когда я уезжал, в аэропорту было много грустных лиц, включая мое собственное. Кении пришел попрощаться. Господи, я чувствовал себя таким несчастным в самолете, что не мог и слова вымолвить. Я и не подозревал, что все это так сильно на меня подействует. Когда я вернулся, на меня навалилась жуткая депрессия, и я оглянуться не успел, как крепко подсел на иглу, и потом целых четыре года выбирался из ада. Впервые в жизни я перестал контролировать себя и стремительно падал в пропасть.

## Глава 6

Когда я летом 1949 года вернулся в Америку, то убедился в правоте Кении Кларка — здесь ничего не изменилось. Уж и не знаю, с чего это я вдруг решил, что все должно быть по-другому;

наверное, из-за пережитого мной в Париже. Я все еще находился под впечатлением своей тамошней иллюзорной жизни. В глубине души я, конечно, понимал, что в Соединенных Штатах все по-прежнему. Меня и не было-то всего лишь пару недель. Но мне все мерещилось, а вдруг произойдет чудо.

В Париже я понял, что белые бывают разными: некоторые из них — мешки с предрассудками, а некоторые нет. До меня это уже постепенно доходило после знакомства с Гилом Эвансом и другими белыми ребятами, но реально я это осознал в Париже. После этого важного для меня открытия я даже заинтересовался политикой. Некоторые вопросы,

**165**

мимо которых я раньше проходил, стали меня волновать, и особенно положение чернокожих. Нельзя сказать, что мне совсем ничего не было известно об этом, — я ведь был сыном своего отца и рос рядом с ним. Но меня настолько увлекала музыка, что все остальное не задевало. Я начинал шевелиться, только когда мне прямо плевали в рожу.

В то время самыми влиятельными черными политиками были Адам Клейтон Пауэлл из Гарлема и Уильям Доусон из Чикаго. Адама я часто видел в Гарлеме — он был настоящим любителем джаза. Ральф Банч только что получил Нобелевскую премию. Джо Луис долго оставался чемпионом мира по тяжелой атлетике и был героем каждого чернокожего, да и многих белых тоже. «Шугар» Рей Робинсон не уступал ему в популярности. И оба они часто появлялись в Гарлеме. Рей держал клуб на Седьмой авеню. Джеки Робинсон и Ларри Доуби играли в бейсбол в высших лигах. Чернокожие начинали что-то значить в своей стране.

Я никогда особо не ударялся в политику, но мне прекрасно известно, как здесь белые относятся к черным, и мне тяжело было снова вернуться в то дерьмо, куда они нас загнали. И очень хреново было сознавать свое бессилие.

В Париже — черт... — как бы мы ни играли, хорошо ли, плохо ли, нас принимали тепло. Это тоже не очень хорошо, но так это было, а вернувшись на родину, мы даже работу не могли найти. Звезды мирового масштаба — без работы. А белые лохи, копировавшие мой «Birth of the Cool», работу получали. Меня это просто до бешенства доводило. Мы перебивались редкими ангажементами и, кажется, в то лето репетировали в оркестре из восемнадцати человек, но это было и все. В 1949-м мне было всего двадцать три года, и я ждал от жизни большего. Я стал терять чувство ответственности, мне было трудно контролировать себя — я поплыл по течению. И не то чтобы я не понимал, что происходит. Мне все было ясно, но при этом было и все равно. Я был настолько самоуверен, что, постепенно теряя контроль над собой, считал себя хозяином ситуации. Но разум может сыграть

**166**

с человеком плохую шутку. Когда я начал так опускаться, я думаю, многие удивились: все считали, что я человек волевой. Я сам был удивлен, как быстро в итоге я покатился вниз.

Помню, вернувшись из Парижа, я начал подолгу ошиваться в Гарлеме. Музыкальная жизнь тогда сильно подпитывалась наркотиками, и многие музыканты были конченными наркоманами, особенно те, кто сидел на игле. В некоторых кругах считалось даже шиком колоться. Некоторые ребята помоложе — Декстер Гордон, Тэд Дамерон, Арт Блейки, Джей-Джей Джонсон, Сонни Роллинз, Джеки Маклин и я — все мы — крепко подсели на иглу примерно в одно время. А ведь знали, что Фредди Уэбстер недавно погиб из-за какого-то ядовитого фуфла. Кроме того, и Птица, и Сонни Ститт, и Бад Пауэлл, и Фэтс Наварро с Джинном Аммонсом — все они употребляли героин, не говоря уж о Джо Гае и Билли Холидей. Эти постоянно были в откате. Многие из белых — Стэн Гетц, Джерри Маллиган, Ред Родни и Чет Бейкер — тоже плотно присели. Но пресса в то время пыталась представить дело так, будто этим занимались только черные.

Я-то никогда не верил в чепуху о том, что под кайфом сможешь играть, как Птица. Но я знал многих музыкантов, которые на это надеялись, и Джин Аммонс был одним из них. Меня не это заставило подсесть. Меня подвела депрессия, в которую я впал, вернувшись в Америку. Депрессия и тоска по Жюльетт.

И еще мы баловались кокаином, страшно популярным тогда среди латиноамериканцев. Такие ребята, как Чано Позо, сильно нюхтарили. Чано, черный кубинец, был перкуSSIONИСТОМ у Диззи и лучше всех тогда играл на барабане «конга». Но он был бандитом. Наркоту у торговцев просто отнимал и ничего за нее не платил. Народ его боялся — в уличных драках он был мастак и разделялся с противником в ноль секунд. Этот огромный злобный детина повсюду таскал с собой большой нож. Всех в Гарлеме терроризировал. Его убили в 1948-м, когда он в кафе «Рио» на Ленокс-авеню около 112-й и 113-й улиц ударил по роже

одного латиноса, сбывчика кокаина в Гарлеме. Парень потребовал у Чано деньги, которые тот ему задолжал, но в ответ получил в морду. Тогда он вытащил свой пистолет и пристрелил Чано. Господи, то, как он подох, потрясло всех. Это случилось еще до моей поездки в Париж, но это был яркий пример того, что тогда вообще в клубах творилось.

Мне тоже приходилось постоянно добывать дозу, и я все больше отдалялся от семьи. Я перевез их в квартиру в район Ямайки в Квинсе, а потом в Сент-Олбанс. Так я и катался туда-сюда в своем «додже» с откидным верхом 1948 года — Сонни Роллинз называл его «Синим демоном».

В любом случае нормальной семейной жизни у нас с Айрин не было. Денег нам не хватало, чтобы жить в свое удовольствие, — у нас ведь было двое детей, да и самим приходилось питаться, и всякое такое. Мы вообще никуда не ходили. Иногда дома я мог уставиться в одну точку в стене и оставаться в таком положении два часа, думая о музыке. А Айрин воображала, что я думаю о другой женщине. Она находила волосы на моем пиджаке или пальто и кричала, что я с кем-то трахаюсь. А все из-за того, что я покупал шмотки у Коулмена Хокинса, который был известным бабником, и на его одежде всегда были разного цвета волосы. Но я в то время женщинами не увлекался. Так что все скандалы возникали на пустом месте. Но меня это сильно доставало. Мне очень нравилась Айрин и все такое. У нее был хороший характер, она была приятной женщиной, но не для меня. Она была красивая, классная леди. Но мне нужно было что-то другое. Это я, а не она начал трахаться направо и налево. Познакомившись с Жюльетт Греко, я понял, что мне нужно от женщины. И если Жюльетт была далеко, то мне было необходимо найти какую-то другую женщину — с тем же взглядом на мир, как у Жюльетт, и со стилем Жюльетт — как в постели, так и в обычной жизни. Она должна была быть независимой, свободно мыслить — вот что мне нравилось.

Я бросил Айрин, сидевшую с детьми дома, в основном из-за того, что больше не мог бывать там. Я перестал при-

ходить домой — мне было плохо, я не мог смотреть им в глаза. Айрин ведь во всем полагалась на меня, верила в меня безгранично. Грегори и Черил были еще слишком малы и не понимали, что происходит. Но Айрин все поняла. Это легко читалось по ее глазам.

Я оставил ее на попечение певицы Бетти Картер. Если бы не Бетти, не знаю, что могла бы натворить Айрин. Из-за той истории с Айрин, мне кажется, Бетти Картер даже сейчас меня недолюбливает. И я не могу на нее обижаться — как кормилец семьи я был в то время самым настоящим говнюком. Я не хотел оставлять Айрин совсем на мели, как это в конце концов вышло, просто у меня поехала крыша из-за героина и из-за моих фантазий о женщине, которую я желал. Я мог думать только об этом.

Когда все время колешься, влечение к женщине пропадает, во всяком случае, так было со мной. Правда, есть люди вроде Птицы, которые постоянно хотят секса, неважно, соскочили они с иглы или колются каждый день. Для них это не имеет значения. Мне нравилось спать с Айрин — так же, как нравился секс с Жюльетт. Но, втянувшись в наркотики, я вообще позабыл о сексе, он мне не доставлял никакого удовольствия, даже если и случался. Единственное, о чем я тогда думал, — это как раздобыть очередную дозу.

Я тогда еще не сел на иглу, но нюхтарил по полной программе. Однажды стою на перекрестке в Квинсе, а у меня из носа течет и все такое. Мне показалось, что у меня температура и простуда. Тут подходит ко мне знакомый барыга, который сам себя называл Матинэ, и спрашивает, как дела. Я говорю — нюхаю героин и кокаин, причем каждый день, только сегодня не пошел на Манхэттен, где обычно достаю дозу. Матинэ посмотрел на меня, как на дурака, и говорит: «Да у тебя же привыкание». — «Какое к черту привыкание?» — спросил я.

Матинэ говорит: «Смотри, ты жалуешься на насморк, озноб, слабость. У тебя самая настоящая зависимость, нигер». Потом он купил мне немного героина в Квинсе. Я никогда

не покупал героин в Квинсе. Понюхав дури, которую принес мне Матинэ, я сразу почувствовал себя отлично. Озноб улетучился, насморк прекратился, исчезла слабость. Я так и продолжал потом нюхать, но когда снова увидел Матинэ, он мне сказал: «Майлс, не трать денег на марафет, тебе так и так плохо будет. Пристраивайся на иглу, это гораздо лучше». Так начался фильм ужасов, который продолжался целых четыре года.

Через некоторое время доза превратилась для меня в жизненную необходимость, я знал, что если не всажу ее, то начну помирать. Как будто у тебя тяжелейший грипп: из носа течет, ужасно болят

суставы, и, если вовремя не вколешь героин, очень скоро начинаешь блевать. А это просто ужасно. Так что я из всех сил старался не доводить себя до такого состояния.

Пристрастившись к героину, я колол его себе сам. А потом мы начали кучковаться: я, чечеточник Лерой и парень, которого мы звали Лаффи — и добывать наркотики на 110-й, 111-й и 116-й улицах в Гарлеме. Мы ошивались в барах — «Рио», «Даймонд», «Стерлингс», около бассейна «Лавант», в общем, в самых злачных местах. Нюхали кокаин и героин целыми днями. Если не с Лероем, то с Сонни Роллинзом или Уолтером Бишопом, а немного позже с Джеки Маклином или с Филли Джо Джонсом, они в тех же местах крутились.

За три доллара мы брали ампулы с героином и кололи его себе в вены. По четыре-пять ампул в день, в зависимости от наших наличных. Потом шли в номер Толстухи в отеле «Кембридж» на 110-й улице между Седьмой авеню и Ленокс; иногда шли домой к Уолтеру Бишопу и кололись там. К Уолтеру заходили, чтобы взять свои «инструменты» — иглы и всякие другие причиндалы, чтобы «оттопыриться» и «раскумариться» — нужно ведь было так перевязать руку, чтобы вена вздулась и была видна. Иногда мы так «оттопыривались», что оставляли «инструменты» у Бишопы. Потом шли к клубу «Минтон» и смотрели, как там соревнуются чечеточники.

**170**

Я любил и смотреть на чечеточников, и слушать их. Звук степа очень близок к музыке. Они почти как барабанщики, и у них многому можно поучиться, просто слушая ритм, который они отстукивают. Днем чечеточники собирались около «Минтона» и рядом с отелем «Сесил» и устраивали конкурсы прямо на тротуаре. Особенно мне запомнились дуэли между танцорами Бейби Лоренсом и очень высоким, худым парнем по прозвищу Сурок. Бейби с Сурком были конченными наркоманами и много танцевали у «Минтона» за наркотики перед барыгами, которым нравилось на них смотреть. Потом, если они славно танцевали, им доставались наркотики бесплатно. Вокруг собиралась толпа народу, и они плясали на отрыв. Господи, Бейби Лоренс был до того хорош, что трудно описать. Но и Сурок не особенно Бейби уступал, нет. Он был невозможно крут, наряжался, как кобель, собравшийся на случку, шмотки у него были шикарные, и все такое. Еще там был Барни Бигс, тоже отличный чечеточник, и еще один парень, его звали Л. Д., и Фред, и Следж, и Братья Степ. Почти все эти ребята крепко сидели на игле, хотя насчет Братьев Степ я не уверен. В любом случае, если ты не вращался в той среде, ты вообще ничего не узнал бы о чечетке у «Минтона». Те чечеточники отзывались о Фреде Астере и обо всех этих белых танцорах как о ничтожествах, да они и были ничтожествами по сравнению с ними. Но эти парни были чернокожими и вообще не надеялись, что за свои танцы когда-нибудь обретут деньги и славу.

К тому времени я становился знаменитым, и многие музыканты стали лизать мне задницу, будто я важная птица. Меня страшно волновало, как я должен стоять, как держать трубу во время игры. Должен ли я делать то или это, разговаривать с публикой, отбивать ритм правой или левой ногой. Или, может быть, нужно отбивать ритм ногой внутри ботинка, чтобы никто не видел, как я это делаю? Вот такие вопросы начали меня занимать в двадцать четыре. К тому же в Париже я обнаружил, что не такой уж я плохой

**171**

музыкант, как говорили многие старомодные гады-критики. Мое «я» выросло после этой поездки. Я очень изменился — перестал быть застенчивым и стал верить в себя.

В 1950 году я снова переехал на Манхэттен и жил в отеле «Америка» на 48-й улице. Там останавливались многие музыканты, например Кларк Терри, который окончательно обосновался в Нью-Йорке. Кажется, Кларк играл тогда в оркестре Каунта Бейси и много ездил в турне. Бейби Лоренс тоже часто околачивался в этом отеле. Там жило много наркошей.

Я постоянно сидел на дозе и еще начал тусоваться с Сонни Роллинзом и его гарлемскими друзьями из Шугар-Хилл. В состав этой группы входили, кроме Сонни, пианист Гил Коггинс, Джеки Маклин, Уолтер Бишоп, Арт Блейки (он из Питтсбурга, но много ошивался в Гарлеме), Арт Тейлор и Макс Роуч из Бруклина. И еще в это же время я познакомился с Джоном Колтрейном, он тогда играл в одном из оркестров Диззи. Мне кажется, я впервые услышал его игру в одном из клубов Гарлема.

Во всяком случае, у Сонни была отличная репутация среди музыкальной молодежи Гарлема. Тамошний народ любил Сонни, впрочем, его везде любили. Он был ходячей легендой, почти богом для молодых музыкантов. Некоторые считали, что он не уступал Птице на саксофоне. Я знаю только одно — что он к Птице приближался. Он был напористым, энергичным музыкантом-новатором, у него всегда под рукой были свежие музыкальные идеи. Я любил его тогда как

музыканта, но и сочинял он прекрасно. (Правда, потом на него повлиял Колтрейн, и он изменил свой стиль. Если бы он продолжал делать то, что делал, когда я впервые услышал его, мне кажется, он достиг бы еще больших высот в музыке — хотя он и так бесподобный музыкант.)

Сонни только вернулся из гастрольной поездки в Чикаго. Он знал Птицу, а тот просто обожал Сонни, или Ньюка, как мы его звали, потому что он и нападающий бейсбольной команды «Бруклинские Доджеры» Дон Ньюкомб были похожи как две капли воды. Однажды мы с Сонни, купив доз-

172

няк, возвращались домой в такси, и вдруг белый таксист оборачивается к нам, смотрит на Сонни и говорит: «Черт, да ведь ты Дон Ньюкомб!» Господи, этот парень готов был описаться от восторга. Я был поражен, ведь мне это раньше никогда в голову не приходило. И мы этого таксиста жестоко разыграли. Сонни начал рассказывать, какими бросками он собирается в тот вечер озадачить Стэна Мюзиаала, великолепного игрока сент-луисских «Кардиналов». Сонни совсем разошелся и сказал таксисту, что оставит у входа билеты на его имя. И таксист смотрел на нас, как на богов.

У меня была работа в танцзале «Одюобон», и я предложил Сонни присоединиться к нашему оркестру, что он и сделал. В этом оркестре был и Колтрейн, и Арт Блейки на ударных. Все они — Сонни, Арт и Колтрейн — крепко сидели на игле в то время, и, проводя с ними много времени, я все больше и больше привыкал к наркотикам.

К тому времени Толстуха Наварро совершенно опустился, стал совсем жалким. Его жена Лина сильно из-за него переживала. Она была белой. У них была маленькая дочка Линда. Толстуха был коренастым весельчаком — до того, как наркотики сделали свое черное дело. Теперь он был кожа да кости, его мучил жуткий кашель, сотрясавший все его тело. Было грустно видеть, до чего он докатился. Вообще-то он был славным парнем и отличным трубачом. Я его по-настоящему любил. Иногда мы с ним бродили по улицам, иногда вместе кололись. С Толстухой и еще с Беном Харрисом, другим трубачом. Толстуха его ненавидел. Я это знал, но мне Бенни нравился. Поймав кайф, мы сидели и разговаривали о музыке, о старых добрых временах в клубе «Минтоп», когда Толстуха звуком своей трубы сбивал с ног всех входивших. Я ему показывал много технических приемов на трубе, потому что, пойми, Толстуха был музыкантом от Бога, он был природным талантом, так что мне приходилось показывать ему всякие тонкости игры. Например, ему не давались баллады. Я советовал ему играть мягче, или менять последовательность аккордов. Он звал меня

173

Майли. И часто рассуждал о том, что нужно менять образ жизни, соскакать с наркотиков, но ничего не предпринимал. Так ему это и не удалось.

В мае 1950-го Толстуха записал со мной свою последнюю пластинку. Через несколько месяцев после того ангажемента его не стало. Ему было всего двадцать семь. Ужасно было слышать его в тот последний раз, ему с трудом давались ноты, которые он обычно брал запросто. Кажется, та пластинка называлась «Birdland All Stars», потому что это выступление было записано в клубе «Бердленд». Мы играли с Джей-Джей Джонсоном, Тэдом Дамероном, Керли Расселом, Артом Блейки и саксофонистом по имени Брю Мур. Позже я записал пластинку с Сарой Воэн в оркестре Джимми Джонса. В это же время, кажется, я играл еще в одном оркестре «Всех Звезд», с Толстухой. Это, наверное, и был тот последний раз, когда мы играли вместе. Я не уверен, но, по-моему, это опять был оркестр «Всех звезд» «Бердленда» с Диззи, Редом Родни, Толстухой и Кении Дорэмом на трубе; Джей-Джеем, Каем Уайндингом и Бенни Грином на тромбоне; Джерри Маллиганом, Ли Коницем на саксе; Артом Блейки на барабанах, Элом Маккиббоном на контрабасе и Билли Тейлором на фортепиано.

Помню, каждый из нас великолепно сыграл соло, а когда мы заиграли ансамблем, то все напрочь испортили. По-моему, никто не знал аранжировки, взятой из партитур биг-бэнда Диззи. Еще я припоминаю, что хозяева «Бердленда» хотели назвать нас «Оркестр-мечта Диззи Гиллесли», но Диззи не согласился, потому что не хотел никому наступать на мозоли. Потом они решили назвать оркестр «Оркестр-мечта Симфони Сиды». Вот уж где был самый настоящий белый расизм! Но даже сам Сид на это не пошел, не захотел портить свой имидж крутого и модного музыканта. Так что в конце концов они назвали нас «Оркестр-мечта "Бердленд"». По-моему, есть записанный диск этого оркестра.

Потом я, кажется, играл в клубе «Черная орхидея», который раньше назывался «Ониксом». Там со мной играли Бад Пауэлл, Сонни Ститт и Уорделл Грей и еще, по-моему,

174

Арт Блейки на ударных, но вообще-то я не совсем уверен, кто там был барабанщиком. Кажется, это был июнь 1950-го. А Толстуха, я помню, умер в июле.

Позже в то лето 52-ю улицу закрыли, Диззи распустил свой биг-бэнд, и музыкальная жизнь дышала на ладан. Я был уверен, что все это произошло не случайно, хотя и не знал настоящей причины. Понимаешь, у меня сильно развита интуиция. Я всегда мог предсказывать события. Правда, никакая интуиция не помогла, когда дело коснулось моего пристрастия к наркотикам. Я номер шесть по нумерологии, совершенное число шесть, а это — число дьявола. Мне кажется, во мне много от дьявола. Когда я это осознал, мне стало понятно, что я просто не могу хорошо относиться к большинству людей — даже к женщинам — более шести лет. Не знаю, что это такое, можешь считать меня суеверным. Но лично я верю, что все эти штуки — правда.

К 1950 году я в общей сложности жил в Нью-Йорке уже шесть лет, так что, как подсказывал мне мой внутренний голос, неспроста на меня свалилось столько дерьма. Я хотел слезть с наркотиков почти сразу, как осознал, что у меня от них зависимость. Мне не хотелось заканчивать жизнь, как Фредди Уэбстер или Толстуха. Но мне это не удавалось.

Привыкнув к героину, я сильно изменился — раньше был мягким, спокойным, честным, заботливым, а превратился во что-то совершенно противоположное. Таким меня сделала зависимость. Я был готов на все, лишь бы не чувствовать себя больным, а это значило добывать героин и колоться все время — днями и ночами.

Чтобы утолить свою страсть, я начал брать деньги у проституток — состоял при них сутенером, и даже поначалу не понимал, как опустился. Превратился, как я это называл, в «профессионального наркошу». Только для этого и жил. Даже работу выбирал по принципу, будет ли мне легко доставать наркотики. И стал одним из лучших добытчиков, потому что мне героин нужен был каждый день, независимо от того, чем я тогда занимался.

**175**

Я даже как-то из Кларка Терри выбил деньги. Сидел на обочине тротуара рядом с отелем «Америка», где Кларк тоже жил, и раздумывал, как бы раздобыть денег на кайф, и вдруг идет Кларк. А у меня из носа течет, глаза красные. Он купил мне чего-то поесть, а потом привел к себе в номер и уложил немного поспать. Сам он уезжал в турне с Каунтом Бейси, и ему уже было пора выходить из гостиницы. Он сказал, что я могу оставаться сколько захочу, но если почувствую себя лучше и соберусь уходить, то чтобы просто закрыл за собой дверь номера. Вот какой у меня был друг! Он знал, что я наркоман, но считал, что я никогда не смогу подложить ему свинью, правильно? А вот и неправильно!

Как только Кларк пошел к своему автобусу, я стал рыться во всех его ящиках и шкафах и забрал все, что только мог унести. Взял трубу, кучу шмоток и прямиком отнес в ломбард, а то, чего там не взяли, продал за гроши. Я даже продал Филли Джо Джонсу рубашку, которую потом Кларк видел на нем. Потом уже я узнал, что Кларк так и не сел в автобус. Он ждал его, но тот все не приходил. Кларк вернулся в гостиницу посмотреть, как я там, и увидел настежь раскрытую дверь своего номера. Тогда Кларк позвонил домой в Сент-Луис и попросил свою жену Полину, которая еще жила там, сообщить моему отцу, что я в жутком состоянии. А отец на нее накинулся.

«Самое плохое для Майлса — это то, что он якшается с этими проклятыми музыкантами, вроде твоего мужа», — сказал он ей. Отец верил в меня, ему трудно было принять то, что я в большой беде, и он во всем обвинил Кларка. Отец считал, что именно из-за него я вообще увлекся музыкой. Кларк, зная моего отца и всю его подноготную, вопреки всему простил меня. Он знал, что, если бы не болезнь, я никогда бы так не поступил. Но я долго потом избегал те места, где мог бы оказаться Кларк. Когда мы наконец с ним встретились, я извинился, и мы продолжали общаться как ни в чем не бывало. Вот это настоящий друг. Долго потом всякий раз когда он заставал меня у стойки бара со сдачей,

**176**

то забирал ее у меня в счет того, что я когда-то у него украл. Господи, это было ужасно смешно. Мы с Айрин задолжали за номер в «Америке». Я много своих вещей заложил в ломбард, включая трубу, и арендовал трубу у Арта Фармера — десять долларов за вечер. Один раз, когда ему нужно было играть, а я тоже хотел взять ее, он мне отказал, и я ужасно расстроился. И когда он давал мне свою трубу, то всегда приходил в клуб, где я играл, и забирал ее у меня. Не доверял ее мне даже на ночь. Я был должен и за машину. Дельцы, что продали мне «Синего демона», требовали его обратно, так что мне все время приходилось ломать голову, в какие секретные места его припарковать. В общем, все мои дела летели к черту.

В 1950 году мы с Айрин, взяв детей, поехали в «Синем демоне» в Ист-Сент-Луис. Решили передохнуть от Нью-Йорка и, может быть, поправить наши с ней отношения. Хотя в глубине души я понимал, что у нас с ней все кончено. Не знаю, что думала тогда Айрин, но уверен, что и она была сыта по горло моим идиотским поведением.

Только мы прибыли в Ист-Сент-Луис и я припарковал «Синего демона» у дома отца, как финансовая компания тут же забрала его прямо с улицы. Все вокруг несколько прибалдели, увидев все это, но ничего не сказали. Дома уже ходили слухи, что я наркоман, хотя в открытую это еще не обсуждалось. Знаешь, народ в Ист-Сент-Луисе особенно с наркоманами не сталкивался, не знал, как они выглядят и как себя ведут. Для них я оставался просто Майлсом, странным сыном доктора Дэвиса, музыкантом, который жил в Нью-Йорке с такими же чудаками музыкантами. Во всяком случае, я думал, что они так думают.

Один мой друг сказал мне, что Айрин ждет ребенка от другого мужчины. На этот раз ребенок и точно не мог быть моим, я же с ней совсем не спал. Этот друг сказал мне, что видел, как она выходила из отеля в Нью-Йорке с мужчиной. Но так как мы никогда с ней не были в официальном

177

браке, нам и разводиться не нужно было. Под конец мы даже и не ругались и не ссорились — и так было ясно, что все кончено.

Понимаешь, Айрин приехала ко мне в Нью-Йорк, а потом все время следила за мной — когда я, например, заходил к своему дяде Фердинанду (брату отца) в ринвич-Виллидж. Дядя Ферд был пьяницей. Я любил с ним сидеть и еще с парой его друзей, черных журналистов. Эти парни сильно напивались, и мне не особенно нравилось, что она видела, как они валяются, особенно дядя. Однажды мать спросила, чем я в Нью-Йорке занимаюсь. Когда я ей рассказал про дядю Ферда, она сказала: «Ну и парочка, слепой слепого ведет». Ну, моя мать пыталась мне втолковать, что у нас с дядей одинаковые характеры — мы оба подвержены пагубным пристрастиям. Но тогда еще она считала, что моим самым главным пристрастием была музыка. Позже ее заменил героин, и тогда-то я по-настоящему понял, от чего она хотела меня оградить.

В общем, Айрин осталась жить в Ист-Сент-Луисе, и там в 1950 году родился Майлс IV. Я на некоторое время снова вернулся в Нью-Йорк, а потом получил работу в оркестре Билли Экстайна и поехал с ними на гастроли в Лос-Анджелес. Мне были необходимы стабильные деньги, и ничего лучшего мне не оставалось. Мне не нравилась музыка, которую играл Би, но в оркестре был Арт Блейки и некоторые другие музыканты, которых я уважал, так что я решил, что на время меня это устроит — пока не возьму себя в руки и не выправлюсь.

Лос-Анджелес был конечным пунктом нашего тяжелого турне с долгими переездами на автобусе из города в город. В дороге нам не очень удавалось доставать наркотики, и так как у меня не было хорошей дозы на регулярной основе, мне показалось, что я начал избавляться от своей зависимости. Декстер Гордон, Блейки и я (кажется, и Птица был тогда с нами) ехали как-то в аэропорт Бербэнк. Арт захотел остановиться в одном месте и купить наркотики у знакомого барыги. Мы так и сделали, но в аэропорту нас

178

застукала полиция. Они следовали за нами прямо от дома наркоторговца. Потом посадили нас в свою машину и сказали: «Ну так вот, мы знаем, кто вы и что вы делаете». Все они были белыми и дико праведными. Спросили наши имена. Я назвал себя, Птица себя и Декстер тоже, но когда дело дошло до Блейки, он сказал им, что его зовут Абдулла Ибн Бухайна, это было его мусульманское имя. Полицейский, который все это записывал, говорит: «Заткни хайло и скажи мне свое настоящее, американское, имя!» Тогда Блейки говорит ему, что он и так сказал ему свое настоящее имя. Коп взбесился, стал что-то записывать и регистрировать и упек нас в тюрьму. Я думаю, он отпустил бы нас, если бы Блейки назвал ему свое настоящее имя. Ну, короче, очутились мы в тюрьме, и пришлось мне звонить отцу, чтобы тот помог мне оттуда выбраться. Отец позвонил доктору Куперу, своему другу-дантисту, с которым они вместе учились и который жил в Лос-Анджелесе. Доктор Купер связался с юристом Лео Брэнтоном, тот приехал и вызволил меня.

У меня на руке были многочисленные следы от уколов, которые полиция заметила, но на самом деле я в то время совсем не кололся. Я рассказал об этом Лео Брэнтону, а он ошарашил меня своей новостью. Он сказал, что Арт сообщил полиции, что я наркоман, чтобы с ним самим обошлись мягче. Я не поверил своим ушам, но потом один из копов сказал, что так и было. Я ничего не сказал об этом Арту и сейчас говорю об этом открыто в первый раз.

Меня тогда в первый раз арестовали, в первый раз я угодил в тюрьму, и вся эта история показалась мне крайне дерьмовой. Они делают из тебя там недочеловека, чувствуешь себя там таким

беспомощным за всеми этими гребаными решетками — ведь твоя жизнь находится в руках тех, кому на тебя абсолютно наплевать. Некоторые из белых охранников настоящие расисты — так и норовят ударить тебя или даже убить, как какую-нибудь муху или таракана. Так что тюрьма на многое открыла мне глаза, это было настоящее откровение.

**179**

Выйдя из тюрьмы, я некоторое время жил с Декстером в Лос-Анджелесе. Мы немного работали, но в основном нет. Декстер много кололся, и ему нравилось быть дома, где он мог доставать качественные наркотики. Ну и я снова втянулся.

С Артом Фармером я познакомился еще в свой первый приезд в Лос-Анджелес, а вернувшись туда в 1950 году, я узнал его намного лучше. Пожив некоторое время с Декстером, я снял номер в отеле «Уоткинс» на Вест-Адамс около Западной авеню. Мы встречались с Артом и беседовали о музыке. По-моему, я первый рассказал ему о Клиффорде Брауне, которого я где-то слышал. Я считал его хорошим музыкантом и советовал Арту его послушать. Клиффорд тогда еще не был известен, но многие музыканты из Филадельфии уже говорили о нем. Арт был и есть очень хороший парень, очень спокойный, но трубач он дьявольски темпераментный.

Под конец года в журнале «Даун Бит» была опубликована статья о том, как героин и другие наркотики губят музыкантов и как нас с Артом Блейки арестовали в Лос-Анджелесе. В общем, после этой статьи все вылезло наружу, и мне перестали давать музыкальную работу. Хозяева клубов отовсюду меня выкуривали.

Вскоре мне надоело сидеть в Лос-Анджелесе, и я двинул на Восточное побережье. Совсем на чуть-чуть остановился дома, а потом поехал в Нью-Йорк. Но и там меня совершенно игнорировали, и мне оставалось только ширяться с Сонни Роллинзом и ребятами из Шугар-Хилл. И никаких выступлений, никаких ангажементов.

Ждать суда в Лос-Анджелесе было тяжело — никто не верил, что я невиновен. Где-то к Рождеству у меня появилась работа с Билли Холидей в «Хай Ноут» в Чикаго. Мы выступали две или три недели, и я прекрасно провел время.

Для меня это была великолепная практика. На тех выступлениях я близко познакомился с Билли и Анитой О'Дей, белой джазовой певицей. Билли оказалась очень приятной

**180**

и к тому же яркой творческой личностью. У нее был очень чувственный рот, и она всегда носила белую гардению в волосах. Я ее считал не только красивой, но и сексуальной. Но она была больна — из-за огромного количества наркотиков, что она в себя всаживала, и мне это было очень понятно, я и сам был болен. И все же она оставалась теплым человеком, рядом с ней было хорошо. Через несколько лет, когда ей стало совсем плохо, я приезжал к ней в Лонг-Айленд и делал для нее все, что мог. Я брал с собой сына Грегори, которого она любила, и мы сидели и часами разговаривали, опустошая одну за другой рюмки с джином.

Тем временем один молодой белый парень по имени Боб Уайнсток организовал новую джазовую студию грамзаписи, которая называлась «Престиж», и ему захотелось меня записать. Ему все не удавалось найти меня, а потом он поехал в Сент-Луис по делам. Так как он знал, что я из тех »[ест, он стал звонить всем подряд Дэвисам в Ист-Сент-Луисе и Сент-Луисе по телефонному справочнику и так дозвонился до моего отца, который сказал ему, что я работаю в Чикаго. И вот сразу после Рождества в 1950 году он застал меня в «Хай Ноут», где я играл с Билли. Мы подписали контракт на один год, начиная с января, когда я вернусь в Нью-Йорк. Деньги были не особенно большие — что-то около 750 долларов, — но это дало мне возможность организовать свой оркестр, сыграть кое-какую музыку, которую мне хотелось записать, да и отложить денег в карман. Все оставшееся в Чикаго время я размышлял, кого взять в свой оркестр.

В январе 1951 года меня оправдали, и с меня свалился тяжкий груз. Но моральный ущерб уже был нанесен. Оправдательный приговор, в отличие от обвинения, не стал сенсацией, и хозяева клубов продолжали считать меня отпетым наркоманом.

Я подумал, что записи нонета будут полезны для моей карьеры, и так оно и стало, но только до некоторой степени. «Кэпитол Рекордз», записавшая сессии нонета, не получила

**181**

тех денег, на которые рассчитывала, и поэтому не была заинтересована в дальнейшей работе. А так как у меня с ними не было эксклюзивного контракта, я был свободен для «Престижа» и начал записываться с ними. Я так и не получил того признания, которого, как мне казалось, заслуживал. К концу 1950 года читатели «Метронома» включили меня в свой звездный оркестр. Но, кроме меня и Макса, там были одни белые. Даже Птицу не выбрали — его обставил Ли Кониц; Кей



Уайндинг обошел Джей-Джей Джонсона, а Стэн Гетц обставил всех великих черных тенор-саксофонистов. Мне было странно, что меня выбрали, а Диззи нет. К тому же многие белые музыканты, такие как Стэн Гетц, Чет Бейкер и Дейв Брубек, — находившиеся под влиянием моих записей — всюду записывались. И теперь музыку, которую они играли, называли «прохладным джазом». Я думаю, это было нечто вроде альтернативы бибопу, или черной музыке, или «горячему» джазу, который в головах белых означал «черный джаз». Но это была все та же старая история — опять белые перерабатывали черное дерьмо. В 1950 году Птица разошелся с этой белой ханжой Дорис Сиднор и стал жить с Чен Ричардсон. Чен была лучше Дорис — по крайней мере, на нее было приятно смотреть и она понимала толк в музыке и музыкантах. А Дорис ни черта в них не смыслила. Птица был не в лучшей своей форме — как и я. Он сильно поправился и казался намного старше. Нездоровый образ жизни стал на нем сказываться. Зато он переехал в центр на Восточную 11-ю улицу и планов у него было много. Он заключил контракт с крупной фирмой грамзаписи «Верв» и попросил меня записаться с ним в январе 1951 года. Я согласился и с нетерпением ждал этой работы. Я вообще возлагал на новый год большие надежды — думал, что моя жизнь поправится, что у меня будет моя музыка, да и контракт с «Престижем» тоже грел мне душу. 1950-й был худшим годом в моей жизни. Я думал, что дальше падать некуда и что теперь все начнет складываться к лучшему. Я и так был на самом дне.

182

## Глава 7

В Нью-Йорк я вернулся полный надежд. Мне было негде жить, и я остановился у барабанщика Стэна Леви — пока сам не встану на ноги. Потом, в середине января 1951 года, по-моему, семнадцатого числа, я играл на трех сессиях грамзаписи: с Птицей для студии «Верв», на моей сессии для «Престижа» и потом с Сонни Роллинзом. В записи с Птицей, по-моему, участвовали Птица, я, Уолтер Бишоп на фортепиано, парень по имени Тедди Котик на контрабасе и Макс Роуч на барабанах. Птица был в ударе и играл великолепно. Да и все мы прекрасно играли. Музыка была на латиноамериканской основе, интересная. Это была одна из самых организованных сессий, настоящая удача Птицы. Все прошло очень гладко, хотя, как обычно, репетиций было мало. Помню, я еще подумал, что у Птицы все хорошо. Он казался счастливым, и это был добрый знак.

183

Закончив сессию с Птицей, я записал для «Престижа» свое первое выступление как лидер группы. Я нанял тогда Сонни Роллинза, Бенни Грина, Джона Льюиса, Перси Хита и Роя Хейнса. Продюсер Боб Уайнсток возражал против Сонни, считал, что тому не справиться, но я его уговорил и даже убедил в том, что необходимо организовать специальную сессию для Сонни, что Боб и сделал в тот же день.

Я не очень хорошо играл на той сессии, потому что устал за время записи с Птицей. Помню, была холодная и какая-то неопределенная погода — снег никак не мог решить, стоит ли ему идти настоящему. В общем, был какой-то испорченный, сырой день. Я снова взялся за героин, так что мое тело и в особенности челюсти были не в лучшей форме. Но мне кажется, что остальные играли хорошо — особенно Сонни на паре треков. Боб Уайнсток знал, что я наркоман, и все-таки не побоялся рискнуть — надеялся, что я образумлюсь.

Когда мы стали делать запись Сонни, Джон Льюис уехал, и мне пришлось играть на фортепиано. Все остальные ребята были те же, что и у меня. Когда мы закончили, все стали подтрунивать надо мной — мол, у них на фортепиано я играл лучше, чем на трубе на своей сессии. Кажется, Сонни записал в тот раз одну тему, а я четыре, на том и остановились. Помню, под конец у меня было хорошее настроение. Я снова в Нью-Йорке, снова играю, и у меня контракт еще на две записи. И помню, я думал — когда мы с Сонни брели по слякоти к Гарлему за героином: «Если бы только мне избавиться от этой напасти, тогда все пойдет нормально». Но мне было еще очень далеко до избавления, я сидел на дне глубокой ямы и прекрасно это понимал.

Чтобы свести концы с концами и иметь возможность покупать наркотики, я начал переключать музыку с пластинок на ноты для популярных изданий, первые восемь тактов мелодии — за двадцать пять или тридцать долларов. Это была легкая работа, я укладывался в пару часов. Получал деньги, тащился в Гарлем и там кайфовал. Но вскоре

184

даже этого стало недостаточно — так ненасытен был мой порок. Здоровье пошатнулось, ангажементов было совсем мало, так что играть регулярно не получалось, и мой амбушюр<sup>9</sup> был в скверной форме. Труба очень требовательный инструмент. Чтобы хорошо играть, необходимо

поддерживать хорошую физическую форму. И еще: если раньше я следил за модой, то сейчас напяливал на себя что попало, лишь бы зад прикрыть. Только-только я возомнил себя совсем крутым — и на тебе, эта чертова зависимость. Моя обычная прическа — выпрямленные волосы до плеч. Черт, я всегда выглядел шикарно. Но когда меня стал губить героин, вся моя крутость полетела к чертям собачьим, особенно мое отношение к самому себе — даже перестал выпрямляющую химию себе на волосах делать, денег не хватало. Через некоторое время голова у меня стала просто непотребной — волосы страшно закурчавились, торчали клоками. Я выглядел как дикобраз, причем стукнутый дикобраз. Те пять долларов, что обычно шли на прическу, кормили теперь этого страшного монстра — мою пагубную привычку. Я колол героин в вены, чтобы монстр внутри меня не проголодался и не сделал меня больным. Но в 1951 году я еще не был готов признать, что серьезно болен, так что продолжал катиться вниз по длинной, темной, скользкой ледяной дорожке ко все более унижительному наркотическому рабству.

Через несколько дней после сессии для «Престижа» я вернулся в студию для записи со «Всеми звездами» — журнала «Метроном» на лейбле «Кэпитол Рекордз», — которая оказалась совершенно непримечательной. Все звучали вполне профессионально, но только и всего — без особых откровений. Помню, они толкали на первый план Ленни Тристано и еще мы записали некоторые темы Джорджа Ширинга. Всего-навсего несколько минут звучания —

<sup>9</sup> Амбюшур - способ складывания губ и языка для извлечения звуков при игре на духовых музыкальных инструментах.

**185**

с жесткой структурой и аранжировкой. В такой атмосфере ничего и не могло получиться. Это была самая настоящая рекламная чепуха, просто-напросто они пытались с помощью меня и Макса протолкнуть белых музыкантов: мы с ним были единственные черномазые среди одиннадцати музыкантов, и нас использовали как символ. На самом деле это не имело особого значения, за исключением того, что белым досталось больше денег. Все понимали, кто делает настоящее дело: черные музыканты. Я забрал свои деньги и пошел в Гарлем добывать наркотики.

Примерно через месяц я привел в «Бердленд» свой оркестр. Со мной были Сонни Роллинз, Кении Дрю, Арт Блейки, Перси Хит и Джеки Маклин. Бад Пауэлл посоветовал мне взять Джеки, потому что он его знал и был о нем высокого мнения. Вообще-то я был знаком с Джеки, он ведь был из Шугар-Хилл в Гарлеме и отлично знал Сонни Роллинза, так как они были из одного района, около Эджкомб-авеню. Джеки не было еще и двадцати, когда он стал выступать с нами в «Бердленде». Но он мог играть на отрыв. В свой первый вечер он так испугался (к тому же был сильно накачан), что, отыграв семь или восемь тактов своего соло, вдруг бросился со сцены и выбежал в заднюю дверь. Представляешь, ритм-группа продолжает играть, а публика сидит с раскрытыми ртами, не понимая, что происходит. Я сошел со сцены и пошел за кулисы посмотреть, что случилось с Джеки, хотя в глубине души и подозревал, что наверняка ему просто плохо от героина, я уже знал, что Джеки его употреблял. Оскар Гудстайн, хозяин «Бердленда», тоже вышел со мной. И вот мы увидели Джеки, которого чуть ли не мозгами рвало в мусорный ящик, вся его рожа была измазана в блевотине. Я спросил, все ли с ним в порядке, и он кивнул головой, что да, в порядке. Я приказал ему вытереть трубу и идти на сцену. Мы слышали, что ритм-группа все еще продолжала играть. Оскар смотрел на все это с отвращением и сказал Джеки, когда тот проходил мимо: «На, парень, вытри лицо», бросил ему полотенце,

**186**

отвернулся и пошел в клуб впереди нас. Джеки вернулся на сцену и играл на отрыв. Да, именно, я хочу сказать, что он великолепно играл в тот вечер.

После того концерта я поехал в Лонг-Айленд, где жил в то время у Стэна Леви, и думал там о Джеки. На следующий день я позвонил ему и попросил отрепетировать со мной кое-какие темы, и он пришел. После этого я пригласил его в оркестр, который тогда набирал, — с Артом Блейки, Сонни Роллинзом, Перси Хитом и Уолтером Бишопом, — а потом мы стали с ним вместе время от времени — два или три года — снимать комнату.

Мы с Джеки всюду вместе шатались — ширялись и ходили в кино на 42-й улице. Уехав от Стэна Леви, я в основном останавливался в отелях с проститутками, которые давали мне деньги на наркотики. Я жил в отеле «Университет» на 20-й улице и в отеле «Америка» на 48-й. Мы с Джеки, одурманенные, ездили на метро и смеялись над уродливой обувью и одеждой пассажиров. Просто смотрели на кого-нибудь и, если этот человек казался нам смешным, заливались смехом. Джеки был смешливым парнем и любил разные розыгрыши. Иногда, приняв слишком сильную дозу и будучи не в состоянии двигаться, я оставался ночевать у него и его подруги, на 21-й улице. Мы

вместе ходили в спортзал Стилмена и смотрели, как тренируются боксеры, мы с ним были не разлей вода, покупали героин и вместе кололись. Когда я подружился с Джеки, мне было двадцать четыре, шел двадцать пятый, и у меня за плечами был большой опыт. Ему было всего девятнадцать, и он был никем. У меня уже сложилась музыкальная репутация, так что он смотрел на меня снизу вверх и относился ко мне с уважением, как к старшему.

С Сонни Роллинзом мы тоже регулярно проводили время. Помню, околачивались в одном заведении, которое называлось «Беллз» (тему «Sipping at Bell's» я написал о нем). Это был первоклассный бар на Бродвее на 140-х, и посетители там были приличные. Или же мы встречались на

**187**

квартире у Сонни на Эджкомб. Наширяемся и любимемся из окна великолепным видом на парк напротив его дома. Оттуда был виден и стадион «Янки».

Если мы не торчали дома у Сонни или Уолтера Бишопа, то шли к родителям Джеки (мне нравились его отец и мать) или сидели на маленькой площади на пересечении Сент-Николаас-авеню и 149-й или 150-й улиц — особенно хорошо там было летом. Мы — то есть я, Джеки, Сонни, Кении Дрю, Уолтер Бишоп и Арт Тейлор.

Я любил Гарлем — мне нравилось торчать в клубах, в парке на 155-й и Сент-Николаас, ходить с Максом в бассейн «Колониал» в Брэдхерсте около 145-й улицы. Мы все врубались в кайф, а там было столько мест для этого — даже дома у Арта Тейлора. Его мать, очень приятная женщина, она мне очень нравилась, целый день была на работе, так что квартира была в нашем распоряжении.

Поймав кайф, мы отправлялись к Баду Пауэллу послушать, как он играет. Он всегда был дома, молчал, зато все время тихо улыбался. А могли и завалиться в ночной клуб Шугара Рея Робинсона. Это тоже было шикарное место, не говоря уж о «Маленьком рае», клубе «Лаки» и всех остальных хипповых клубах. Так что я подолгу ошивался в Гарлеме, гоняясь за героином. Героин был моей подружкой.

Закончив ангажемент в «Бердленде», я, кажется, записался с Ли Коницем для «Престижа» как сайдмен. Макс Роуч тоже с нами играл, и Джордж Рассел, и другие ребята, забыл, кто именно. Мы исполняли некоторые сочинения и аранжировки Джорджа — он всегда был очень интересным композитором. Играли мы, насколько я помню, хорошо, но без блеска. Для меня это была просто очередная работа за деньги. Хозяева клубов занесли меня в черный список, и только Оскар Гудстайн в «Бердленде» давал мне работу несколько раз.

Мы играли в «Бердленде» в июне с Джей-Джей Джонсоном, Сонни Роллинзом, Кении Дрю, Томми Портером и Ар-том Блейки. По-моему, наш субботний концерт был записан

**188**

для регулярной радиопередачи «В субботу вечером». Все играли хорошо в тот раз, но я-то знал, что мои челюсти все еще не в форме. Потом в сентябре мы с Эдди Локью Дэвисом собрали оркестр для выступлений в «Бердленде», пригласив Чарли Мингуса, Арта Блейки, Билли Тейлора и тенор-саксофониста по имени Джордж «Большой Ник» Николаас. Музыка была хорошая. Я играл лучше, чем обычно.

Я всегда любил игру Локью, с того самого раза, когда впервые услышал его в клубе «Минтон». У него был такой энергичный стиль. Если ты планировал играть с Локью не один раз, лучше было не пытаться блефовать, потому что он моментально оконфузил бы тебя, так же как и Большой Ник. У Ника никогда не было солидной репутации, но вся музыкальная тусовка в то время знала, что он может играть на отрыв, и мне всегда было непонятно, почему Ник не известен в более широких кругах. С такой энергией, бушующей вокруг меня, я, наверно, на этих выступлениях старался больше, чем обычно, за последнее, уже довольно долгое, время. Понимаешь, Локью был старейшиной на музыкальной сцене. И Большой Ник тоже — он играл с Диззи и возглавлял большой штатный оркестр в Гарлеме в клубе «Маленький рай». Он там регулярно играл с Монком и Птицей. Так что с этими ребятами невозможно было схалтурить — они вышвырнули бы тебя со сцены в два счета. Хоть у меня и была дурь в голове, я все же понимал, что, если играешь с музыкантами такого класса, нужно помнить о своей репутации. То выступление оказалось для меня хорошей практикой — я играл усердно: как мог.

Было здорово снова играть с Мингусом. Он околачивался в Нью-Йорке и бездельничал — с тех самых пор, как ушел из трио Реда Норво, потому что там его затирали. Временами ему перепадала кое-какая работа, и я подумал, что ангажемент в «Бердленде» мог бы помочь ему собраться, взять себя в руки. Он был великолепным басистом. Но с ним было очень трудно ладить, особенно на почве музыки — у него всегда были свои собственные идеи о том, что хорошо

и что плохо, и он не особенно церемонился с людьми и выкладывал им все, что у него было на уме. В этом отношении мы с ним даже похожи. Правда, наши музыкальные пристрастия не всегда совпадали. Но я был рад снова играть с ним, потому что он всегда был изобретательным, требовательным, творческим музыкантом.

Моя вторая в 1951 году запись с «Престижем» была назначена на октябрь, и мне хотелось сделать ее более качественной, чем первую. К тому же «Престиж» планировал использовать новую технологию, которую они называли «долгоиграющей». Боб Уайнсток сказал мне, что теперь я смогу выйти за рамки трех минут, которые отводились нам на пластинках с 78 оборотами. Мы могли теперь растягивать свои соло, как в живых выступлениях в клубах. Мне предстояло стать одним из первых джазменов, записавших пластинки с 33  $\frac{1}{3}$  оборота, которые до этого использовались исключительно для живых выступлений, и меня волновала та свобода, которую эта новая технология могла мне дать. Я устал от лимита в три минуты, куда загоняли музыкантов пластинки с 78 оборотами. У нас не было пространства, чтобы по-настоящему развернуться с импровизацией, нужно было по-быстрому заканчивать со своим соло и убираться. Боб сказал, что Айра Гитлер будет продюсером этого альбома. На этой сессии со мной играли Сонни Роллинз, Арт Блейки, Томми Портер, Уолтер Бишоп и Джеки Маклин; для Джеки эта запись была дебютной.

Это была моя лучшая работа за долгое время. Я практиковался и проводил репетиции с оркестром, поэтому все музыканты были знакомы с материалом и аранжировкой. Сонни в этом альбоме играл на отрыв, да и Джеки Маклин тоже. Он назывался «Все звезды Майлса Дэвиса», иногда его называли просто «Диг». Мы записали там «My Old Flame», «It's Only a Paper Moon», «Out of the Blue» и «Conception». Мингус пришел со мной в студию со своим контрабасом. Он сыграл несколько раз как фоновое сопровождение в «Conception». Его имени на пластинке нет, потому что у него тогда был

#### 190

эксклюзивный контракт с лейблом «Верв». Чарли Паркер пришел и уселся в инженерной будке. Так как Джеки Маклин записывался в первый раз, он сильно нервничал, а когда Птицу увидел, то совсем засиховал. Птица был его кумиром, и Джеки постоянно подходил к нему и спрашивал, что он тут делает, а Птица отвечал, что, мол, просто так пришел, послушать. Господи, Джеки приставал к Птице с этим вопросом тысячу раз. Птица все понял, но не подавал вида. Джеки хотел, чтобы Птица ушел, тогда он мог бы расслабиться. Но Птица все время говорил ему, какой хороший у него звук, и подбадривал его. Через некоторое время Джеки сумел-таки расслабиться и играл на отрыв.

Мне понравилось, как я сделал «Диг», мое звучание начинало становиться по-настоящему моим. Я больше никому не подражал, и ко мне постепенно возвращалась моя интонация, особенно в «My Old Flame», в этой вещи требовался только мелодический подход. И еще я помню, что был доволен собой в «It's Only a Paper Moon» и «Blueing». Новый долгоиграющий формат был как на заказ для моей манеры игры. Но когда мы вышли из студии, я оказался все в том же дерьме, поджидавшем меня за дверью.

Я жил как в густом тумане, по большей части в отключке, и всю оставшуюся часть 1951 года и начало 1952-го вымогал у баб деньги на героин. Одно время я держал целую конюшню шлюх, которых я выставял на улице. И перебирался из отеля в отель. Но все-таки это было не так мерзко, как всем тогда представлялось, — этим женщинам тоже нужен был кто-то рядом, и им нравилось быть со мной. Я водил их на обеды и все такое. Сексом мы с ними тоже занимались, но не очень много, героин у меня столько сил отнимал, что было не до секса. Я относился к проституткам как к любым другим людям. Я их уважал, а они мне за это давали деньги. Женщины считали меня красивым, и первый раз в жизни я тоже начал так думать. Мы с ними были как одна семья. Но даже тех денег, что они мне давали, мне не хватало. Я был в постоянной нужде.

#### 191

К 1952 году я понял, что надо что-то делать, чтобы избавиться от страшной привычки. Я всегда любил бокс и подумал, может, мне это поможет. Начну тренироваться каждый день — и наверняка смогу избавиться от своего пристрастия. Я уже был знаком с Бобби Маккилленом, тренером в зале Глисона в центре Манхэттена. Когда я приходил туда, мы с ним сидели и разговаривали о боксе. Он был ведущим боксером второго полусреднего веса, пока не угробил одного парня на ринге и не бросил бокс, став тренером. Однажды — по-моему, в начале 1952 года — я попросил его потренировать меня. Он сказал, что подумает. Я пришел посмотреть бой на

Мэдисон-Сквер-гарден, а потом зашел в спортивную раздевалку к Бобби узнать, будет он меня тренировать или нет. Бобби посмотрел на меня с отвращением и сказал, что никогда не станет тренировать наркомана. Тогда я сказал ему, что никакой я не наркоман — а сам, господи, был как черт обкайфованный, почти носом клевал. Он сказал, что мне не удастся обмануть его и чтобы я возвращался в Сент-Луис лечиться. И потом выгнал меня из раздевалки домой размышлять над своей судьбой.

Никто со мной до этого так не говорил, особенно о моем пристрастии к наркотикам. Господи, Бобби заставил меня почувствовать себя пигмеем. Я всегда находился в компании музыкантов, которые либо употребляли наркотики, либо нет, но никто никогда не делал никому замечаний. Поэтому услышать такое было для меня настоящим ударом.

Слова Бобби стали для меня как бы моментом истины, я позвонил отцу и попросил его забрать меня из Нью-Йорка. Но потом повесил телефонную трубку и стал колоться.

Однажды я выступал в клубе «Даунбит». Со мной играли Джеки Маклин на альт-саксофоне, Джимми Хит на теноре, его брат Перси Хит на контрабасе, Гил Коггинс на пианино и Арт Блейки на барабанах. Я посмотрел в публику и увидел там отца — он стоял, в плаще, и смотрел на меня. Я знал, что представляю собой жалкое зрелище, — я был весь

**192**

в долгах и играл на арендованной трубе. Кажется, в тот вечер я одолжил трубу у Арта Фармера. У хозяина клуба было много ломбардных квитанций, которые я отдавал ему в залог в обмен на деньги. Я был в плохой форме и знал это. Отец тоже сразу это понял. Он смотрел на меня с таким негодованием, что я почувствовал себя куском говна. Я подошел к Джеки и сказал: «Господи, вон там мой отец. Закончи тему, а я пойду поговорю с ним». Джеки согласился и с любопытством взглянул на меня. Наверно, у меня был немного ошалелый вид.

Я спустился со сцены, и отец прошел со мной за кулисы. Хозяин клуба тоже подошел. Отец посмотрел мне в глаза и сказал, что я ужасно выгляжу и что он забирает меня в Сент-Луис сегодня же. Тогда хозяин заметил ему, что я должен закончить недельный ангажемент, но отец сказал, что ничего я не буду заканчивать и пусть они ищут взамен кого-то другого. Мы с хозяином договорились, что хорошая кандидатура — Джей-Джей Джонсон, которому я тут же позвонил и который согласился заменить меня на тромбоне.

Потом хозяин поднял вопрос ломбардных квитанций, и отец выписал ему чек, повернулся ко мне и приказал собирать вещи. Я сказал: «О'кей», но попросил его дать мне время, чтобы вернуться в оркестр и рассказать, что произошло. Он сказал, что подождет меня.

Когда выступление закончилось, я отвел Джеки Маклина в сторону и сказал ему, что Джей-Джей заменит меня и будет играть с ними всю неделю. «Я позвоню тебе, когда вернусь, мой старик приехал забрать меня, и мне ничего не остается, как ехать с ним». Джеки пожелал мне удачи, и мы с отцом сели на поезд в Ист-Сент-Луис. Я чувствовал себя маленьким мальчиком, который опять едет куда-то с папой. Никогда прежде я не чувствовал себя так — и, возможно, никогда и не буду.

По дороге домой я сказал ему, что хочу покончить с наркотиками и что все, что мне нужно, — это немного отдохнуть и побыть дома, где поблизости нет этой дури. Отец жил

**193**

в Милстадте, в штате Иллинойс, у него там была ферма, и еще он купил новый дом в Сент-Луисе. Некоторое время я пробыл на ферме, катался на лошадях и все такое, просто пытаюсь расслабиться. Но вскоре мне такая жизнь наскучила, к тому же я себя скверно чувствовал, потому что мой монстр начал меня снова одолевать. Пришлось мне связаться с кое-какими людьми, которые знали, где достать героин. Не успел я опомниться, как опять начал колоться и при этом занимал у отца деньги — по двадцать — тридцать долларов зараз.

Примерно тогда же я завязал тесное знакомство с Джимми Форрестом, отличным тенор-саксофонистом из Сент-Луиса. Он тоже был отпетым наркоманом и знал, где достать качественный кайф. Мы с Джимми много играли в клубе «Баррелхаус» на Делмар-стрит в Сент-Луисе. В этот клуб в основном заходили белые, и там я встретил молодую, красивую и богатую белую девушку, ее родители владели обувной компанией. Я ей очень нравился, и у нее было много денег.

Однажды я почувствовал себя плохо и пошел к отцу в офис просить деньги. Он сказал, что больше ничего не собирается мне давать, что Дороти сказала ему, что ничего толкового я с деньгами не делаю, а просто трачу их на наркотики. Сначала отец отказывался верить, что я продолжаю колоться: я ведь сказал ему, что прекратил. Но когда Дороти доложила ему, что я вру, он заявил, что больше денег не даст.

Когда отец сказал мне это, я просто сломался, господи, и начал проклинать его, обзывая последними словами и все такое. Это было в первый раз в моей жизни — такой поступок. И хотя мой внутренний голос останавливал меня, желание достать героин оказалось сильнее, чем страх оскорбить отца. А он просто позволил мне ругать его, ничего не стал ни делать, ни говорить. Народ в офисе сидел в шоке — у всех челюсти отвисли. Я так гнусно и громко ругался, что не заметил, как он куда-то позвонил. Не успел я опомниться, как два огромных черных мерзавца вошли, схватили

**194**

меня и повезли в тюрьму Бельвилль в Иллинойсе, где я пробыл неделю, в бешенстве и больной, как последний мудака, — меня все время рвало. Мне казалось тогда, что я умираю. Но я не умер, и, по моему, тогда я в первый раз подумал, что, может, все-таки смогу преодолеть свою привычку одним махом, методом «холодной индейки»: от меня требовалась только решимость.

Так как мой отец был шерифом Ист-Сент-Луиса, он договорился, чтобы мой арест не был официальным, и это не отразилось ни в каких бумагах. Зато я многому научился у всех этих преступников, которые сидели там со мной, — как воровать, особенно из карманов. Я даже подрался с одним парнем, который все время задирает меня. Просто дал ему в зубы, и после этого меня зауважали. Но потом, когда они узнали, что я Майлс Дэвис (а многие из них знали мою музыку), они стали относиться ко мне с еще большим уважением. И уже не пытались поддеть меня. А потом меня выпустили. Первое, что я сделал после освобождения, — это побежал и накачался. Но отец решил, что с моей проблемой надо предпринимать что-то кардинальное, и надумал поместить меня на лечение в федеральную тюрьму для наркоманов. Как я проклинал его! Но он только еще больше убедился, что я совсем спятил и мне необходима медицинская помощь. И в тот момент я согласился с ним.

Мы двинули в Лексингтон, штат Кентукки, в новом «кадиллаке» отца. С нами поехала его вторая жена Джозефина (ее девичья фамилия Хейнс). Я сказал отцу, что буду участвовать в программе реабилитации, потому что понимаю, что совсем опустился, и еще потому, что не хочу разочаровывать его, я считал, что и так сильно его разочаровал. Я решил, что, может быть, это будет шанс избавиться от зависимости, которая меня уже вконец достала, и сделать приятное отцу. Мне действительно к тому времени героин опостылел. Выйдя из тюрьмы, я употребил его всего один раз, так что сейчас, я чувствовал, наступило время попытаться одолеть монстра.

**195**

Когда мы добрались до Лексингтона, я вдруг узнал, что мне придется добровольно попросить их, чтобы они меня туда взяли, так как никаких уголовных преступлений за мной не числилось. Но это было свыше моих сил — ну не мог я этого сделать, не мог и не стал я записываться ни в какую тюрьму, реабилитационную или какую другую; черт, да как же можно было лезть туда добровольно! Еще одна тюрьма меня никак не привлекала, к тому же я не употреблял наркотиков вот уже почти две недели, мне даже казалось, что я выздоровел. (Некоторые музыканты, которые прошли через Лексингтон, позже рассказывали, что они узнали через особую тюремную сигнальную систему, что я пришел туда записываться, и кое-кто из них даже спустился, чтобы поприветствовать меня, — до того, пока не узнали, что я вовсе туда не собираюсь.) Я сказал себе, что сейчас я это делаю только из-за спокойствия отца, а не для себя. И тогда я убедил его, что со мной все в порядке, он даже дал мне немного денег. И не стал пенять мне за то, что я поносил его последними словами, — по крайней мере, он ничего про это не сказал, — потому что знал, что я болен. Я понимал, что он беспокоится из-за того, что я не пошел в Лексингтон, — хотя опять же он не стал ничего говорить, — но когда мы прощались, у него было встревоженное лицо. Пожелав мне удачи, он с женой уехал в Луисвилль к ее отцу. А я вернулся в Нью-Йорк.

По пути я позвонил Джеки Маклину и сообщил, что еду. До этого я переговорил с Оскаром Гудстайном из «Бердленда», и он назначил мне дату выступления, так что мне нужно было собирать оркестр. Я хотел пригласить Джеки и Сонни Роллинза, но Джеки сказал, что Сонни в тюрьме, его туда засадили за наркотики или за что-то в этом роде. Тогда я сказал Джеки, что возьму Конни Кея на ударных, но что мне еще требуются пианист и контрабасист. Джеки привел на то выступление Гила Коггинса и Конни Хенри. Джеки сказал, что я могу остановиться у него, и, как только я приехал в Нью-Йорк, я снова взялся за наркотики — не

**196**

сразу, постепенно, но все равно, и оглянуться не успел, как снова очутился в том же дерьме. Я просто обманывал себя, думая, что уже избавился от своей привычки и что совсем чуть-чуть дури мне не повредит. Потом я страшно злился на себя за то, что не остался в Лексингтоне. И все же

было здорово снова оказаться в Нью-Йорке, потому что в глубине души я знал, что у меня два пути — либо избавиться от монстра, либо подохнуть, но так как подышать я еще не был готов, то считал, что рано или поздно я одолею его, хотя и не знал, когда именно. То, что я сумел методом «холодной индейки» обойтись без наркотиков в тюрьме, дало мне уверенность, что если я по-настоящему решусь, то всегда успею это сделать. Но вот именно решиться-то и оказалось куда большей проблемой, чем это мне казалось.

В Нью-Йорке Симфони Сид набирал людей для концертного турне и спросил, не присоединюсь ли и я. Мне позарез нужны были деньги, и я согласился. Еще у меня в мае была премьера в «Бердленде» с группой, которую мне помог собрать Джеки Маклин, в ее составе были я, Джеки, Конни Кей на ударных, Конни Хенри на контрабасе, Гил Коггинс на пианино и парень по имени Дон Элиот на меллофоне.

Времени на репетиции у нас не было, так как я только что вернулся, и, кажется, это сказалось на нашей игре. Помню, одним вечером в зале сидел Птица и аплодировал всему, что выдавал Джеки, даже когда тот ошибался, хоть это было и не часто — Джеки весь этот ангажемент проиграл на отрыв. Один раз, когда мы закончили сет, Птица даже подбежал и поцеловал Джеки в шею или в щеку. Но за все это время Птица не сказал мне ни слова, и, наверное, я из-за этого огорчился, хотя не думаю. Мне это показалось немного странным, никогда раньше я не видел, чтобы Птица так себя вел. Я даже подумал, может, он занаркоченный или что-то в этом роде, потому что только он один и хлопал Джеки так неистово. Джеки хорошо играл, но не до такой же степени. Я все удивлялся, зачем Птице все это надо, может, он хочет этим меня задеть — чтобы я выглядел дураком: от

**197**

Джеки он в восторге, а меня игнорирует. Но его бурные аплодисменты заставили многих критиков обратить большее внимание на Джеки. Именно в тот вечер имя Джеки было по-настоящему занесено в музыкальный атлас.

Хоть Джеки на сцене и выкладывался, с дисциплиной у него было не в порядке, да и некоторые темы ему не давались. Вскоре после того выступления в «Бердленде» у нас произошла настоящая ссора в студии, из-за того что он неправильно играл «Yesterdays» или «Wouldn't You». Джеки очень способный от природы, но в то время — страшно ленивый мерзавец. Например, прошу я его сыграть какую-нибудь тему, а он мне отвечает, что, видите ли, ее не знает.

— Что значит не знаешь? Ну так выучи, — говорил ему я. Тогда он начинал нести пургу про то, что некоторые

темы относятся совсем к другому периоду времени, что он «молодой парень» и не понимает, к чему разучивать это старое дерьмо.

— Слушай, — говорил я, — в музыке нет «других» периодов времени, музыка, она и есть музыка. Мне нравится эта тема, это мой оркестр, ты в моем оркестре, я играю эту тему, так что выучи ее и вообще учи все мои темы, нравится тебе это или нет. Просто учи их.

Как-то раз, это было в 1952-м, я впервые записывался для лейбла «Блю Ноут» Алфреда Лайона (мой контракт с «Престижем» не был эксклюзивным). Гил Коггинс играл во время той сессии на пианино, Джей-Джей Джонсон на тромбоне, Оскар Петтифорд на контрабасе, Кении Кларк — он приехал из Парижа — на ударных, а Джеки на альт-саксофоне. Я считаю, что ребята отлично сыграли для того альбома, кажется, и я хорошо сыграл. По-моему, мы записали «Woody'n'You», «Donna» Джеки (которую мы назвали «Dig» в другом альбоме и авторство которой приписали мне), «Dear Old Stockholm», «Chance It», «Yesterdays» и «How Deep Is the Ocean». Во время записи «Yesterdays» Джеки пристал ко мне со своими обычными жалобами. Я расвирепел и нещадно обложил Джеки, он чуть не рас-

**198**

плакался. Ему никогда не давалась эта тема, и я приказал ему заткнуться, когда ее будут играть. Поэтому его имени и нет под той мелодией в том альбоме. Мне кажется, это был единственный альбом, записанный мною в 1952 году.

Однажды мы были в Филадельфии и играли там в одном клубе: я, Джеки, Арт Блейки, Перси Хит и, кажется, Хэнк Джонс на пианино. И вдруг в зал входят Дюк Эллингтон, Пол Квиничетт, Джонни Ходжес и еще кто-то из оркестрантов Дюка. Я сказал себе: «Господи, надо им показать». И стал объявлять «Yesterdays». Мы с Джеки начали тему, потом я сыграл соло и махнул ему, чтобы он играл свое соло. Вообще-то обычно я не давал Джеки играть соло в «Yesterdays», но он опять пообещал мне, что выучит эту тему. Я решил проверить, сдержал ли он слово.

Он начал играть и опять все перевернул. Когда мы закончили выступление, я начал представлять музыкантов в микрофон — в те давние добрые времена я всегда так делал, — но когда пришла очередь Джеки, я сказал: «Леди и джентльмены, перед вами Джеки Маклин, и я не понимаю, как ему выдали профсоюзный билет, ведь он никак не может выучить тему "Yesterdays"». Ну, публика не поняла, шутка это или нет и стоит ли аплодировать Джеки или же шикнуть на мерзавца. После концерта Джеки нашел меня на аллее за клубом, где мы с Артом поймали кайф, и говорит: «Майлс, гад, как ты мог так опозорить меня перед Дюком — это мой музыкальный кумир, черт тебя побери!» И он заплакал!

Тогда я сказал ему: «Да пошел ты, Джеки, и утри свои сопли! Все время орешь, что ты молодой и не можешь играть старую музыку. Лучше выучи то, что тебе положено, а не то проваливай из моего оркестра, слышишь меня? Учи ту музыку, которая от тебя требуется. Ты вот говоришь, что в зале сидел сам Дюк и что я тебя опозорил, когда сказал о тебе такие слова. Но запомни, мерзавец, — ты сам себя опозорил, когда фальшивил в "Yesterdays". Ты что, совсем дурак и думаешь, Дюк не знает эту тему? Совсем ты спятил? Я тебя не позорил, ты сам себя, гнида, опозорил! Утри сопли, мы идем в отель».

**199**

Джеки понемногу успокоился, и я рассказал ему, как поначалу в оркестре Би мне приходилось быть у него мальчиком на побегушках, пока он прохладился с какой-нибудь красоткой. Рассказал Джеки, как Би кричал: «Где Майлс?» — и заставлял меня приносить ему костюмы или проверять, хорошо ли начищены его ботинки, как он посылал меня за сигаретами, как заставлял сидеть на коробке из-под кока-колы, когда я впервые пришел в секцию духовиков. И все потому, что он был руководителем оркестра, а я был там самым младшим, юнцом, вот мне и приходилось платить за это: он был начальником и мог так обращаться со мной. Я сказал Джеки: «Так что нечего мне указывать, что я могу говорить тебе или о тебе, потому что от тебя еще нет никакой отдачи. Ты просто избалованная скотина, но все-таки тебе придется выучить эту музыку — или катись на все четыре стороны».

Он был ошеломлен, но смолчал. Я думаю, если бы Джеки сказал мне что-нибудь тогда, я бы дал ему в морду — я ведь говорил ему такие вещи, которые впоследствии помогли бы ему избежать многих неприятностей.

Позже, уже когда Джеки ушел из оркестра, каждый раз, когда я бывал на его выступлениях, он играл пару старых тем, и особенно часто «Yesterdays». Потом обычно подходил ко мне и спрашивал, как у него получилось. Но к тому времени он уже стал настоящим мастером и мог великолепно сыграть что угодно! Поэтому я говорил ему: «Для "молодого человека" ты справился хорошо», и он страшно веселился. Через некоторое время, когда его спрашивали, где он учился музыке, он говорил: «В университете Майлса Дэвиса». Думаю, этим все сказано.

Однажды в том же году я заменил Джеки Джоном Колтрейном. Мне захотелось использовать два тенор-саксофона и альт, но я не мог позволить себе трех духовиков. Поэтому Сонни Роллинз и Колтрейн играли как теноры на выступлении в танцзале «Одубон» (где позже убили Малкольма Икс). Помню, как Джеки занервничал, когда я ска-

**200**

зал ему, что хочу, чтобы вместо него играл Трейн: он решил, что я его увольняю. Но мне просто не по карману были три духовика, и когда я ему объяснил, что это только на один вечер, он успокоился. Но Сонни трясся в тот вечер как овечий хвост, так он боготворил Трейна, так же как и Трейн через несколько лет боготворил Сонни.

После всех этих случаев наши отношения с Джеки подпортились. То, что я так жестко поговорил с ним, наложило тень на нашу дружбу, и мы отдалились друг от друга. В конце концов он ушел из оркестра, хотя иногда мы и потом вместе играли.

Джеки свел меня со многими хорошими музыкантами, например с великолепным пианистом Гилом Коггинсом. Но Гила совсем не привлекал образ жизни музыкантов, да и деньги в то время поступали нерегулярно, и он решил заняться недвижимостью. Гил был очень хорошим парнем из среднего класса, и ему нужна была уверенность в завтрашнем дне. Но мне нравилась его манера игры, и если бы он остался музыкантом, то наверняка был бы одним из лучших пианистов. Когда Джеки впервые познакомил меня с ним, я его не сразу раскусил. А потом, аккомпанируя мне в «Yesterdays», он просто поразил меня. Мне кажется, мы познакомились с Гилом как раз после того, когда я вернулся из дома — в тот раз, когда отец чуть не упек меня в Лексингтон. Потом Джеки познакомил меня с басистом Полом Чамберсом и ударником Тони Уильямсом. Кажется, и с барабанщиком Артом Тейлором я познакомился через Джеки или Сонни Роллинза, нет, скорее



через Джеки. Я узнал многих музыкантов из района Шугар-Хилл в Гарлеме через Джеки и Сонни. Все они великолепно играли в те времена. Это были исполнители высшего класса.

Помимо редких и случайных выступлений, я в основном гонялся за наркотиками. Пятьдесят второй оказался еще одним скверным годом для меня, и вообще год от года дела мои шли все хуже после того рокового момента в 1949 году. Первый раз в жизни я засомневался в своих силах и способностях.

**201**

Первый раз в жизни я не был уверен, смогу ли добиться чего-то в музыке, есть ли у меня для этого внутренний стержень.

Многие белые критики продолжали долдонить обо всех этих белых джазовых музыкантах — наших имитаторах, — что все они гении и все такое. Они говорили о Стэне Гетце, Дейве Брубекке, Кее Уайндинге, Ли Конице, Ленни Тристано и Джерри Маллигане как о богах. А ведь некоторые из этих белых ребят были такими же наркоманами, как и мы, но о них, в отличие от нас, никто не писал правды. Критики вообще как будто не знали, что белые музыканты тоже колются, пока Стэна Гетца не арестовали за то, что он ворвался в аптеку, чтобы украсть там наркотики. Тогда эта история попала в заголовки газет, а потом опять все было забыто и обсуждали лишь то, что черные музыканты сплошь наркоманы.

Знаешь, я вовсе не хочу сказать, что эти ребята были плохими музыкантами. Джерри, Ли, Стэн, Дейв, Кей, Ленни — все они были очень хорошими музыкантами. Но они не стояли у истоков, и они это прекрасно знали — они не были лучшими в том, что тогда делалось. И что меня больше всего раздражало — многие критики начали говорить о Чете Бейкере из оркестра Джерри Маллигана как о втором пришествии Христа. А он звучал совершенно так же, как и я — и даже хуже меня, — и это в то время, когда я был опустившимся наркоманом! Иногда я задумываюсь, мог ли он действительно играть лучше меня, лучше Диззи, лучше Клиффорда Брауна, который тогда только появился на музыкальной сцене. И знаешь, я уверен, что среди молодых музыкантов Клиффорд был на голову выше остальных, во всяком случае, в моих глазах. Но Чет Бейкер? Господи, да ничего в нем не было. А со мной критики стали обращаться, как будто я принадлежал к старшему поколению, представляешь, как будто я уже одно воспоминание — а мне было всего 26 лет в 1952 году. Но иногда я и сам думал о себе как о «бывшем».

**202**

## Глава 8

Мы подписали гастрольный контракт с Симфони Сидом в начале лета, по-моему, в 1952 году и должны были объездить несколько городов. В оркестре Сида я играл на трубе, Джимми Хит — брат Перси — на теноре, Джей-Джей Джонсон на тромбоне, Милт Джексон на вибратоне, Перси Хит на басу и Кении Кларк на ударных. Зут Симс не смог с нами поехать, поэтому его заменили Джимми Хитом. Я познакомился с Джимми еще в оркестре Птицы, в 1948 году мы вместе выступали в клубе «Даунбит» в Филадельфии. Джимми давал Птице саксофон (свой ведь Птица закладывал), а потом ждал окончания его выступления, чтобы забрать инструмент, — он не доверял Птице, боялся, что тот заложит и его саксофон. Птица в то время обычно садился на поезд и уезжал в Нью-Йорк: в Филадельфии наркоманам было всегда неудобно, там их могли в ноль секунд арестовать.

**203**

У Джимми был маленький размер обуви, и он любил носить самые шикарные туфли. И одевался по последнему писку. Во всяком случае, таким я его знал, когда приезжал в старую добрую Филли, откуда он был родом. Его мать любила джазовых музыкантов. Кроме Перси и Джимми там был барабанщик Альберт, или Тути, как его звали все наши. Братья Хиты были музыкальной семьей, а их мать превосходно готовила, поэтому многие музыканты любили бывать у них. У Джимми был большой оркестр, оттуда вышел Колтрейн. Все они были отличные, классные ребята. К тому же Джимми крепко сидел на героине: по-моему, мы с ним одновременно начали колотиться еще до того, как он присоединился к турне Симфони Сида. Я знаю, что он колотился с Птицей. Думаю, что я рекомендовал Джимми оркестру, потому что мне нужен был рядом кто-то, у кого была бы такая же зависимость от героина, как у меня. К тому времени все, кто до этого был в этом оркестре, уволились. А когда ушел и Зут, я остался совсем один.

Мы понимали, что нужно было бы придумать еще какое-то название для оркестра, кроме «Все звезды Симфони Сида», но, сильно нуждаясь в деньгах, мы ничего не могли с этим поделать. Сид был знаменитостью благодаря своим живым радиопередачам из «Бердленда». У него было больше

славы, чем у нас, — он был голосом в ночи, который входил в дома к людям и знакомил их с великой музыкой, менявшей их жизнь. Он был очень знаменит, и все считали, что это он открыл многих из нас, что именно благодаря ему наша музыка вообще существовала. В общем, я готов признать, что белая публика приходила на шоу из-за того, что такой белый, как он, представлял нас. Но черная публика приходила только на нас, а большинство шоу устраивалось для черных. Он нам платил около 250—300 долларов в неделю, по тем временам совсем неплохие деньги. Но сам он зарабатывал на нас в два-три раза больше — всего лишь из-за своего имени и за то, что произносил несколько слов. Так что всех нас это тогда сильно раздражало.

**204**

Играли мы как-то в Атлантик-Сити. Я помню, что на одном из выступлений у нас не было пианиста, почему-то вместо него был Милт на вибрафоне, так что получилось довольно любопытно. Когда кому-то действительно хотелось, чтобы его соло сопровождало фортепиано, я или кто-то еще из ребят играли для него, так что это был хороший опыт для нас. Если же никому фортепиано не было нужно, то тот, кто играл, мог как бы «свободно прогуливаться», что означало играть как хочешь, а сопровождал тебя только барабан и контрабас — и тишина там, где обычно звучало пианино. Это как будто идешь по улице в ясную, солнечную погоду и никто и ничто не попадает на твоём пути. Вот что я имею в виду под «прогуливаться», и еще давать волю своему воображению. Отсутствие фортепиано освободило музыку. Я понял в этом турне, что иногда фортепиано мешает, оно не нужно, если хочешь получить более раскованное, более свободное звучание.

Потом мы играли в театре «Аполлон» на 125-й улице в Гарлеме, это было просто превосходное выступление. Господи, весь зал был забит чернокожими, которые были в восторге — повторяю, в восторге — от того, что мы делали, от нашей игры. Помню, в тот вечер я впервые превзошел сам себя — это случилось в первый раз за очень долгое время, и все потому, что у нас была отличная публика. Господи, до чего же мы были круты со своими химиями на головах, а я выкупил из ломбарда свои костюмы, так что никто не сможет сказать, что мы не добились потрясающего успеха, публика от нас с ума сходила. У меня была шикарная прическа, я ее сделал у Роджерса на Бродвее. Я не был под кайфом и играл на отрыв в театре «Аполлон» с первоклассными музыкантами. Я был на подъеме, мне должны были заплатить хорошие деньги, ну чего еще нигеру желать?

Потом началось настоящее, тяжелое турне, мы заезжали в такие места, как Кливленд, танцзал «Грейстоун» в Детройте и так далее, и вот тогда дела пошли гораздо хуже, ведь нам с Джимми было гораздо труднее налаживать героиновые

**205**

связи. И концерты были не совсем концерты, больше походили на танцы, а Сид вел эти шоу. Только всего и делал-то, зато собирал деньги и платил нам.

На Среднем Западе нам либо вообще приходилось обходиться без наркотиков, либо мы буквально из шкур вылезали, чтобы исхитриться достать их. Иногда из-за этого опаздывали на концерты и остальным ребятам приходилось начинать без нас. Такое случалось и во время антрактов. Мы с Джимми находили среди публики наркоторговца, потом бежали в отель уколоться и в итоге опаздывали. Через некоторое время другие ребята обозлились и стали призывать нас к порядку. Перси, брат Джимми, особенно нападал на него. А меня они все вместе костерили. Им до смерти надоело прикрывать нас с Джимми. Больше всего на меня злились Кении, Милт и Перси.

К тому же среди музыкантов зрело жуткое недовольство Симфони Сидом. В Буффало он вообще не появился, и мы разделили его 200 долларов между собой. Он поднял об этом вопрос в профсоюзе, но проиграл. А потом, когда мы играли в Чикаго, обнаружилось, что Сид продал ангажемент за 2000 долларов, а нам сказал, что за 700. Милт Джексон случайно услышал разговор об этом между Сидом и хозяином клуба. Смотри, Сид был нашим импресарио и получал за это деньги — тогда это составляло пять или десять процентов, плюс он получал за свою работу как конферансье — он, правда, воображал себя великой звездой. Ну, так вот, он получал за все за это и в придачу еще 1300 долларов, разницу между 2000 и 700! И все шло к нему в карман.

А мы получали 500 долларов за шоу и делили их на шесть рыл, при этом он получал 200 долларов только за то, что объявлял номер и расхаживал по сцене, как надутый вонючий индюк. Когда мы его на всем этом поймали, он взбесился, стал все отрицать и кричать, что мы неблагодарные твари. Ну это ли не типичное поведение белого? Когда мы вернулись в Нью-Йорк, все были сыты по горло дерьмом Сиды. Мы его не ненавидели, просто было противно рядом с ним находиться.

**206**

Когда турне закончилось в Нью-Йорке, Сид был должен Джей-Джею пятьдесят долларов, и Джей-Джей потребовал у него эти деньги. Сид его послал. Такой был высокомерный сукин сын. Тогда Джей-Джей дал Сиду в челюсть по фальшивым зубам. Они сцепились и покатались по полу. Я сам не видел, как это произошло, мне Милт рассказал, когда мы поздно вечером, уколовшись, возвращались домой. Ну, тогда Сид и призвал на помощь гангстеров — они пришли в клуб проучить Джей-Джея, может быть, даже убить. Мы все там стояли, когда они ввалились — точь-в-точь как в гангстерском боевике. В больших шляпах, с сигарами, в черных костюмах и все такое, выглядели так, будто могли нас всех как мух перебить. Они спросили меня, дружок ли я Джей-Джея, я им сказал, что если Джею что-то угрожает, то да, я его дружок. Все наши ребята сгрудились позади Джея. Но тут Сид, который первый и заварил-то эту кашу, всех вдруг успокоил и отдал Джею деньги, но вообще-то это была жутковатая история.

В это время у меня была белая подруга по имени Сьюзан Гарвин — блондинка, с большими красивыми сиськами, она была похожа на Ким Новак. Я потом написал для нее «Lazy Susan». Она хорошо ко мне относилась — давала мне деньги и вообще была доброй бабой. Она меня любила. Мне она тоже очень нравилась, но из-за моей зависимости секса у нас с ней было немного, хотя, если уж это случалось, мне было с ней хорошо. У меня были и другие девушки, снабжавшие меня деньгами, целый полк. Но большую часть времени я проводил со Сьюзан. И еще я встречался с той самой богатой белой, с которой я познакомился еще в Сент-Луисе, позже она разыскала меня в Нью-Йорке. Я буду называть ее Элис, потому что она жива и мне не хочется, чтобы у нее были из-за меня неприятности; к тому же она замужем. Обе они были настоящими красотками и обе давали мне деньги. Но мне больше нравилась Сьюзан, я часто брал ее с собой в клубы.

**207**

Кроме этого, ничего особенного в 1952-м не происходило. Я все еще пытался встать на правильный путь. Но, как рассказывал Сесил Тейлор, в это время якобы произошла одна история, я, правда, ничего такого не помню. Это история про Джо Гордона, отличного трубача из Бостона, Сесил Тейлор тоже оттуда. Так вот, Сесил говорил, что однажды Джо пришел в «Бердленд» поиграть со мной джем, и, когда он заиграл, я, мол, ушел со сцены — так он хорошо играл, — пока ко мне не подбежал Птица и не сказал: «Да ты же Майлс Дэвис, ты никому не должен уступать свое место!» Я якобы вернулся на сцену и просто стоял там, не играя. Кто-то из критиков даже написал, что тот парень смог утереть мне нос только потому, что у меня в 1952 году было «искаженное сознание». Я, правда, ничего подобного не помню. Может, это и было, но я не думаю. (Джо Гордон погиб при пожаре в 1963 году, и он ничего особенного не достиг — однажды сыграл с Телониусом Монком в одном из альбомов. Так что сам он не может подтвердить эту историю, а другой парень, Сесил Тейлор, всегда меня ненавидел, с того момента, как я сказал ему, что он не умеет играть, так что он мог что угодно наплести из мести.)

Тысяча девятьсот пятьдесят третий год начался для меня хорошо, я делал запись для «Престижа» с Сонни Роллинзом (который вышел из тюрьмы), Птицей (которого на обложке обозначили как Чарли Чен), Уолтером Бишопом, Перси Хитом и Филли Джо Джонсом на ударных (с ним мы были закадычными друзьями в то время). Птица был связан эксклюзивным контрактом с фирмой «Меркурий» (кажется, к тому времени он уже не работал для «Верв»), поэтому ему и пришлось записаться под псевдонимом. Птица завязал с героином: Реда Родни арестовали и снова отправили в тюрьму Лексингтон, и Птица боялся, что полиция следит и за ним. Вместо обычных убойных доз героина он вливал в себя огромное количество спиртного. Помню, однажды на репетиции он выжрал литр водки, так что к тому времени, когда инженер поставил пленку для записи, уже ничего не соображал.

**208**

На сессиях грамзаписи у нас было как бы два лидера. Птица обращался со мной, будто я его сын или будто это я в его оркестре. Но это была моя запись, и мне пришлось сказать ему об этом в лицо. Это было нелегко — он все время придирался ко мне то из-за одного, то из-за другого. Один раз я на него очень сильно разозлился, даже пришлось его отшить — я сказал ему, что никогда не поступал с ним так на его репетициях. Сказал ему, что всегда, когда играл для него, вел себя профессионально. И знаешь, что этот мерзавец ответил мне? «Ол райт, Лили Понс...<sup>10</sup> Чтобы создать прекрасное, нужно страдать — из устрицы получается жемчужина». И все это с дурацким британским акцентом. А потом эта сволочь заснула. Я просто рвал и метал, даже стал в игре ошибаться. Айра Гитлер, выпускавший эту пластинку для Боба Уайнстока, вышел из будки и сказал, что я дерьмово играю. Но к тому моменту я уже был сыт всем этим по горло, стал паковать трубу и собрался уходить, как вдруг Птица говорит: «Майлс, что ты делаешь?» Я передал ему

слова Айры, и Птица говорит: «Да ладно тебе, Майлс, давай еще сыграем». И мы начали играть — и сыграли на этот раз действительно хорошо.

Мне кажется, мы сделали эту запись в январе 1953 года. Точно помню, что через некоторое время после этого я записал еще одну пластинку для «Престижа» с Элом Коном и Зутом Симсом на тенор-саксофонах, с парнем по имени Сонни Труит на тромбоне, Джоном Льюисом на фортепиано, Леонардом Гаскином на контрабасе и Кении Кларком на ударных. Боб Уайнсток сильно огорчился из-за нашей с Птицей ссоры на последнем альбоме и решил собрать группу из более «респектабельных» музыкантов, хотя бы в студии, которые не валяют дурака под кайфом. Но мы-то с Зутом и сами были наркотой и таки приняли дозу до записи в тот день. Но в итоге все вышло удачно, все очень прилично играли. Почти никто не исполнял соло — по-моему,

<sup>10</sup> Оперная певица.

**209**

только я один раз и Джон Льюис один раз, а так там было много ансамблевой музыки. Я играл лучше, чем обычно в последнее время.

После этого альбома я через некоторое время сделал еще один для «Блю ноут» с Джей-Джеем, Джимми Хитом на теноре, Гилом Коггинсом на пианино, Перси Хитом на басу и Артом Блейки на ударных. Я запомнил день той записи, потому что помимо исполнения музыки мы с Джимми Хитом обдумывали, как бы нам купить героина у пианиста Элмо Хоупа, который жил на 46-й улице и приторговывал наркотиками. Мы записывались недалеко от его дома и хотели купить у него героина, чтобы выхватить кайф до записи. Джимми и я ужасно себя чувствовали: нам необходимо было подпитать сидящих внутри нас монстров. Мы сказали Альфреду Лайону, продюсеру и владельцу «Блю ноут», что Джимми нужны язычки для трубы. Потом я сказал Альфреду, что мне нужно пойти с Джимми, чтобы помочь ему донести коробку с этими язычками. О господи, ты же знаешь, что коробка с язычками не больше мыльницы, и понятно, что для того, чтобы донести ее, сил таких двух оглоедов, как мы, совершенно не требуется. Уж не знаю, поверил этому Альфред или просто махнул на нас рукой. В общем, мы на этой записи сильно торчали. Арт Блейки тоже был в кайфе, но после той истории в Лос-Анджелесе, когда нас с ним арестовали и он донес на меня, я ему уже больше не доверял.

Мы исполнили одну из тем Джимми Хита, которая называлась «СТА» — это инициалы одной красотки — наполовину китаянки, наполовину черной — по имени Конни Тереза Энн. Помню, однажды мы с Джимми и Филли играли в Филадельфии в «Рейнолдз-Холл» — со мной была Сюзан, белая красавица, с Джимми — Конни, а с Филли — очень красивая пуэрториканка. Они были до того хороши, что все на этих концертах были сражены наповал. Мы их называли «девушки Объединенных Наций».

У меня была еще одна запись в 1953 году, а потом еще одна — когда был записан концерт в «Бердленде», где я за-

**210**

мнил Диззи в его оркестре. Я два вечера выступал в «Бердленде», а между этими выступлениями записывался, так что мои челюсти к тому времени были в порядке — я регулярно играл. А записался я в составе квартета: я, Макс Роуч, Джон Льюис и Перси Хит, это было для «Престижа». У меня была возможность растянуть свою игру в этом альбоме, так как я был главным солистом. Плюс в одной теме Чарли Мингус играл на фортепиано — по-моему, в «Smooch». Все очень хорошо тогда сыграли.

Но вот выступления в «Бердленде» раздражали меня ужасно, и не из-за музыкантов, которые были великолепны, а из-за одного поганого певца по имени Джо Кэррол, постоянно паясничавшего. Я люблю Диззи, но ненавижу его клоунскую манеру на потеху белой публики. Но это было его делом, потому что это был его оркестр. Но когда мне пришлось целых два концерта видеть этого Джо Кэррола, господи, да меня от него замутило. Но мне были необходимы деньги, и я все, что угодно, мог сделать для Диззи. Но тогда я решил для себя раз и навсегда, что никогда не буду участвовать в таких унижительных представлениях. Если люди придут послушать меня, они будут слушать музыку — и только.

Я окончательно превратился в раба наркотиков. К этому времени полицейские привычно заставляли меня засучивать рукава и искали свежие следы уколов. Поэтому тогдашняя наркота приспособилась колоть героин в вены ног. Но когда полицейские стаскивали тебя со сцены и начинали проверку, это был ужасный позор. Особенно они гонялись за музыкантами в Лос-Анджелесе и Филадельфии — там для них слово «музыкант» означало «наркоман».

Сводить концы с концами мне помогали женщины; каждый раз, когда мне действительно что-то было необходимо, я шел к ним. Если бы не они, не знаю, удержался ли бы я от каждодневных краж — удела многих наркоманов. Но, даже несмотря на их помощь, я совершил некоторые поступки, о которых потом сожалел, — например, в случае с Кларком

**211**

Терри или когда я силой выбил из Декстера Гордона деньги на героин. Я постоянно все это проделывал. Закладывал все, что попало, иногда чужие вещи, а потом они пропадали — трубы, одежда, драгоценности, — денег на выкуп у меня не было. До воровства я, правда, не опускался и поэтому не рисковал попасть в тюрьму, хотя после публикации о нас с Артом Блейки в «Даун Бите» и после того, как Кэб Кэллоуэй порассказал всякого дерьма о нас, наркоманах, Алану Маршаллу и потом все это попало в журнал «Эбони», где наряду с другими было упомянуто и мое имя, мы могли очень легко залететь в тюрьму. А все потому, что никто не давал нам работы.

Нас и так недолюбливали из-за музыки, которую мы играли, а тут еще стало известно, что мы наркоманы... В общем, хуже некуда. На меня стали смотреть совсем по-другому — будто я грязный и что-то в этом роде. Люди смотрели на меня с жалостью и ужасом — раньше такого никогда не было. В той статье были помещены наши с Птицей фотографии. Я так и не простил Алану Маршаллу, да и Кэбу Кэллоуэю, того дерьма, что они вылили на нас в той статье. Мы тогда сильно пострадали. Многие, о ком он писал, так и не оправились после этого: он был в то время на гребне, и к его словам прислушивались.

Мне всегда казалось, что наркотики нужно легализовать, чтобы эта проблема не была уличной проблемой. Я не понимаю, почему такие люди, как Билли Холидей, должны умирать, пытаюсь перебороть свою зависимость от наркотиков, стараясь начать новую жизнь? Мне кажется, было бы лучше, если бы наркотики были ей доступны, может быть, через врача, и ей не нужно было бы преступать закон, чтобы доставать их. То же самое и с Птицей.

Однажды вечером в конце весны или летом 1953 года я стоял у клуба «Бердленд». Как раз после или, может быть, во время того, как я заменял там Диззи. Сейчас говорят, что это произошло в 1953 году в Калифорнии. Год правильный, но место неправильное. Это случилось в Нью-Йорке.

**212**

Стою я на улице у «Бердленда», веселый, клюю носом и все такое, на мне грязная одежда, и вдруг ко мне подходит Макс Роуч, оглядывает меня и говорит, что я «отлично» выгляжу. Потом кладет мне в карман пару новеньких сто долларовых купюр, понимаешь? Так вот он и появился передо мной — чистенький как стеклышко, преуспевающий — и все потому, что страшно следил за собой.

Ну а мы ведь с Максом почти как братья, понимаешь? Господи, мне тогда стало жутко стыдно, и, вместо того чтобы взять у него деньги, преспокойно купить героина и уколоться, как я это обычно делал, я позвонил отцу и сказал, что еду домой — пытаться еще раз избавиться от своей привычки. Отец всегда поддерживал меня, он и на этот раз предложил мне приехать, и я так и сделал — уехал со следующим автобусом в Сент-Луис.

Оказавшись в Сент-Луисе, я снова начал встречаться со своей подружкой Элис. Но, как обычно, очень скоро я от скуки готов был на стенку лезть и опять начал ширяться. Совсем немного, но меня это сильно огорчало. В конце августа или начале сентября 1953 года Макс Роуч позвонил мне из Нью-Йорка или из Чикаго и сказал, что едет с Чарли Мингусом на машине в Лос-Анджелес, чтобы заменить Шелли Манна в концерте «Все звезды клуба „Лайтхаус" Говарда Рэмзи». Он будет проезжать Ист-Сент-Луис и хотел бы остановиться и повидать меня. Я сказал ему, чтобы он приезжал и остановился на ночь у моего отца в Милстадте. Они были поражены огромным домом отца, тем, что у него горничная и кухарка и все такое, что у него коровы, лошади и свиньи-призерки. Я дал Макс с Мингусом шелковые пижамы. В любом случае было здорово повидаться с ними. Макс, как обычно, совершенно не употреблял, приехал на новеньком «олдсмобиле» — он тогда прорву зарабатывал. К тому же у него была подружка с кучей денег, которая щедро делилась с ним.

Всю ночь мы проговорили о музыке. Это был для меня настоящий праздник! И когда они вот так просто ко мне завалились, я понял, что страшно скучаю по нью-йоркским

**213**

ребятам и по нью-йоркской музыке. К тому времени у меня уже осталось мало общего со старыми друзьями из Ист-Сент-Луиса, хоть я и любил их как братьев. Все, больше я не мог киснуть в этом городишке, я был там не у дел — образ мыслей у меня стал нью-йоркским. Когда Макс с

Мингусом собрались уезжать на следующий день, я решил поехать с ними. Отец дал мне денег, и я двинул с ними в Калифорнию.

Это было нечто — эта наша поездка в Калифорнию. Мы с Мингусом всю дорогу ругались, а Макс примирял нас. Мы спорили из-за белых, и Мингус вошел в страшный раж. В то время Мингус ненавидел белых лютой ненавистью, на дух не переносил всю белую культуру, и особенно он не выносил белых мужиков. В сексуальном отношении он был не против белых женщин или восточных, но то, что ему могла понравиться белая девушка, не смягчало его ненависти к белым американским мужчинам, особенно к так называемым ВОСПам<sup>11</sup>. А потом мы все — Макс, Мингус и я — затеяли дискуссию о животных. После того как Мингус сказал, что все белые — животные. А потом заговорил о настоящих живых животных: «Если бы ты увидел животное, а ты бы вел свою новую машину и оно оказалось на дороге, ты бы свернул, чтобы не сбить его и разбил бы свою новую машину, или ты постарался бы остановиться или просто наехал бы на него? Что бы ты сделал?»

Макс говорит: «Ну, я бы задавил скотину, а что мне остается — остановиться и попасть в аварию, если за мной кто-то едет? Или что, разбить мою новую машину?»

Мингус разъярился: «Вот видишь, ты думаешь, как все белые. Именно так рассуждает белый мужик. Он тоже раздавил бы несчастное животное, ему все равно, убьет он его или нет. Я? Я лучше разобью машину, но не убью малень-

<sup>11</sup> WASP — White Anglo-Saxon Protestant — белый англосаксонский протестант.

#### 214

кое беззащитное животное». Вот так мы все время и беседовали по пути в Калифорнию.

Потом, когда мы заехали в настоящую задницу мира, кажется в Оклахому, у нас закончились цыплята, которые нам дала в дорогу кухарка отца, так пришлось остановиться, чтобы перекусить. Мы попросили Мингуса зайти в ресторан и принести чего-нибудь — у него была очень светлая кожа и он мог сойти за иностранца. Мы знали, что нам там запрещено было есть, и попросили его вынести каких-нибудь сэндвичей. Мингус вышел из машины и пошел к ресторану. Тогда я сказал Максиму, что, может, зря мы его послали, он ведь такой псих.

Неожиданно скоро возвращается Мингус, злой как черт.

— Эти проклятые белые не пустят нас там поесть. Эх, взорвать бы гадюшник!

Я говорю:

— Да сядь ты, успокойся. Да садись же, Мингус, и заткни свою поганую глотку. Если скажешь хоть слово, я тебе башку бутылкой разобью, нас из-за твоей пасти могут в тюрьму посадить.

Тогда он немного успокоился — ведь в те времена в тех местах черных стреляли как мух, не глядя. Причем все это сходило белым с рук, закон был на их стороне. Так вот мы и ехали в Калифорнию, на родину Мингуса.

Оказалось, я Мингуса не так хорошо знал, как думал. С Максом мы уже бывали вместе в турне, так что знали, чего ждать друг от друга. Но я еще ни разу никуда не ездил с Мингусом, так что не представлял себе, какой он не на сцене, хотя еще раньше, в Калифорнии, у нас с ним была уже одна размолвка из-за Птицы. Я в общем спокойный, не особенно разговорчивый, и Макс такой же. Но Мингус! Господи, да этот попугай не затыкался ни на секунду. Причем в основном он распространялся на страшно серьезные темы, но иногда нес полную чепуху. Через какое-то время его болтовня стала страшно действовать мне на нервы, именно тогда я и пригрозил, что дам ему по башке бутылкой, невозможно

#### 215

было его выносить. Но Мингус был крупный подлец, и не думаю, что он испугался меня, ничего подобного. Но все же он притих — на время, — потом, правда, снова принялся болтать.

До Калифорнии мы добрались совершенно разбитые и, высадив Мингуса, поехали с Максом в его гостиницу. Макс играл в «Лайтхаусе» в Хермоза-Бич, это всего один квартал от океана. И вот как-то раз Макс разрешил Мингусу воспользоваться его машиной, а у Мингуса отскочило колесо. Представляешь, как он уделал машину. Налетел на пожарный водоразборный кран, чтобы не задавить кошку. О господи, я чуть со смеху не подох — ведь о подобной ерунде он и твердил всю дорогу! Макс расвирепел ужасно, и они снова начали спорить.

В Калифорнии мне иногда везло. Я несколько раз сыграл джем с некоторыми музыкантами из «Лайтхауса», а они потом сделали пластинку. В то время Чет Бейкер считался самым-самым джазовым трубачом, а он был из Калифорнии. Он играл джем в «Лайтхаусе» в тот же вечер, когда и я. Тогда мы с ним в первый раз встретились, и ему было неловко от того, что он только что получил звание «лучшего трубача 1953 года» по опросу «Даун Бита». Мне кажется, он понимал,

что не заслуживает этого звания, — ведь Диззи и многих других музыкантов проигнорировали. Я лично против Чета ничего не имел, хоть меня и бесили те идиоты, что выбрали его. Чет — приятный, даже классный парень и хороший музыкант. Но мы оба знали, что многие вещи он копировал у меня. Поэтому потом он говорил, что в тот первый день, когда мы с ним встретились, он нервничал, зная, что я среди публики.

И еще одна моя крупная удача в том турне — я познакомился с Франсис Тейлор. Потом она стала моей женой — первой женщиной, на которой я официально женился. В Калифорнии я выглядел лучше, чем в Нью-Йорке: накопил себе красивой одежды и сделал химию. Однажды Бадди — художник-ювелир, с которым я тогда дружил, —

**216**

взял меня с собой отнести коробочку с драгоценностями клиентке — подарок на день рождения от богатого белого парня. Эта девушка танцевала в группе Кэтрин Данэм. Бадди сказал, что эту лисичку-танцовщицу зовут Франсис и что он хочет познакомить меня с ней.

Когда мы пришли на Сансет-бульвар, Франсис спустилась по ступенькам, и Бадди вручил ей коробочку. Беря у него эту коробочку, она посмотрела на меня и улыбнулась. Я был в очень модном прикиде. А она была такая красивая, что у меня даже дыхание сперло, и я вытащил из кармана листок бумаги, написал свое имя и номер телефона и отдал ей, но при этом сказал, что нечего ей на меня так лупиться. Она покраснела и, когда мы стали уходить, поднялась по лестнице и посмотрела мне вслед через плечо. Я сразу понял, что понравился ей. Весь обратный путь Бадди восхищался ею и сказал, что точно знает, что я ей понравился.

В то время у Макса была отличная чернокожая подружка по имени Салли Блэр, он по ней с ума сходил. Она была очень красивая, из Балтимора, выглядела как шоколадная Мэрилин Монро. У него с ней было много неприятностей. С Максом мне всегда приходилось следить за тем, что я говорю, он насчет некоторых вещей был очень чувствительным. И всегда очень прилично вел себя со своими подружками. Но Салли так допекла его своими выходками, что он начал подумывать о ком-нибудь другом.

Познакомившись с Джулией Робинсон (она сейчас замужем за Гарри Белафонте), он не на шутку влюбился. А мне сказал, что у Джулии есть подруга, с которой он хотел бы меня познакомить. И начал рассказывать, как хороша эта девушка. Я сказал: о'кей, отчего не познакомиться.

У меня тогда был такой настрой, что мне казалось — могу получить любую женщину, какую захочу. Мы поехали встретиться с девушками, и вдруг я вижу Франсис. Она посмотрела на меня и сказала: «Это ты приходил с Бадди в мой мотель, когда он принес мне украшения». Я говорю: «Правильно». И сразу же нам с Франсис показалось, что

**217**

мы всю жизнь знакомы. Макс был поражен. Он сказал, что это и есть та девушка, о которой он мне говорил. В первый раз я встретил ее по счастливой случайности. Но когда меня с ней снова познакомил Макс, я понял, что у нас обязательно что-то будет, — и она почувствовала то же самое.

В то наше первое свидание Макс с Джулией сидели на переднем сиденье машины Макса, а мы с Франсис и еще одна танцовщица, по имени Джеки Уолкотт, сидели сзади. Так все мы и ездили туда-сюда, как вдруг Джулия сказала, что ей хочется кричать. Тогда Макс говорит: «Ну что ж, раз хочется, так и кричи на здоровье». И Джулия начала вопить изо всех сил.

Я говорю Макс: «Ты что, с ума сошел? Не знаешь, где мы находимся? Мы в Беверли-Хиллз, причем мы с тобой черные, а она белая. Полиция нас на куски разорвет. Ты, давай заткнись». И она заткнулась. Но у нас в ту ночь был настоящий праздник. Мы поехали к Би, потусовались у него, послушали его бредни. Он выдавал примерно такое: «Дик, где ты нашел этих уродок? Ну и коровы!» Би вечно подкалывал. А нам было весело.

Вскоре я налазил постоянный контакт с одним сбытчиком героина и стал являться в «Лайтхаус» на Хермоза-Бич накачанный, и это страшно смущало Макса. У него самого в то время дела шли как нельзя лучше. А моя зависимость опять тащила меня вниз, хотя я никак не хотел это признать. В общем, были мы с Максом — по-моему, в его день рождения — в «Лайтхаусе». И вышли постоять на улицу. Дома в Ист-Сент-Луисе я занимался дзюдо, у меня был с собой нож, и я собирался показать Макс, что могу отобрать нож у любого, кто вздумает напасть на меня. Я дал ему нож и сказал, пусть притворится, что нападает на меня. Когда Макс это сделал, я перебросил его через плечо и отобрал у него нож, да? И он сказал: «Майлс, здорово у тебя получается». Я положил нож обратно в карман и позабыл про него.

Позже, когда мы стояли у бара и пили, Макс сказал: «Ты заплатишь». Я говорю, шутя: «Ты богатый, твой день рож-

**218**

дения, сам плати». Но бармен, подслушавший наш разговор и недолюбливавший меня, сказал мне, пока Макс поднимался на сцену: «Иди сюда, мне нужны мои деньги». Я ему говорю, что заплатит Макс — когда закончит выступление. Мы с барменом стали пререкаться, и наконец он говорит мне: «Я тебе задницу надеру после работы». А он белый, понятно? Макс вернулся и сказал этому дяде: «Зачем ты так говоришь? Он ведь ничего тебе не сделал». И Макс заплатил, но к этому моменту дядя совсем взбесился. Макс засмеялся и посмотрел на меня, будто хотел сказать: «А ты ведь у нас крутой. Интересно, как ты справишься с этим психом». Потом он снова пошел на сцену исполнять последний сет. А тот гад опять за свое — как он мне задницу надерет, ну я ему и говорю: «А чего тебе ждать конца рабочего дня, мерзавец, давай начинай, прямо сейчас и разберемся». И вот этот кретин выходит ко мне из-за стойки бара. Я заметил, что он левша, так что легко увернулся от его удара и ударил его прямо по голове, отбросив на стулья, где сидели посетители. Макс на сцене застыл от ужаса с глупой улыбкой на роже. Народ завопил и стал прятаться. Свора барменских приятелей схватила меня, кто-то вызвал полицию. И все это время Макс оставался на сцене. И не переставал играть.

Друзья бармена чуть не покалечили меня, но вышибала вовремя разнял нас. Приехала полиция. Так вот, все в клубе белые, кроме нас с Максом. Чернокожим в то время не позволялось даже близко подходить к «Лайтхаусу». Меня забрали в участок, и я сказал там, что бармен назвал меня черным вонючим нигером (и это чистая правда) и первый меня ударил. И вдруг я вспомнил про нож у меня в кармане. Тут я жутко перепугался: если бы его нашли у меня, я точно знаю, что сидеть моей заднице в тюрьме. Но меня не обыскали. Потом я вспомнил, что мой дядя Уильям Пикенс был шишкой в Национальной ассоциации содействию прогрессу цветного населения, я сказал об этом полицейским, и меня отпустили. К этому моменту в участок подъехал

**219**

Макс и увез меня домой. Я был злее черта и сказал: «Ты, гад, как ты допустил, что меня вот так забрали?» И это его страшно развеселило.

Вскоре мои дела опять пошли плохо, и даже Максу надоело возиться со мной. Я снова позвонил отцу и попросил его прислать денег на автобус. На этот раз я твердо решил покончить со своим монстром и ехал домой с одной этой мыслью.

Из Ист-Сент-Луиса я сразу поехал на ферму отца в Милстадт. Сестра приехала туда из Чикаго, и мы с ней и с отцом долго гуляли по окрестным полям. Наконец отец сказал: «Майлс, если бы тебя терзала женщина, я бы посоветовал тебе оставить ее и найти другую. Но наркотики... Я ничего не могу сделать для тебя, сынок, я могу только дать тебе любовь и поддержку. Всю основную работу ты должен проделать сам». После этих его слов они с сестрой ушли и оставили меня одного. У него был домик для гостей в две комнаты, где я и поселился. Я закрыл за собой дверь и не выходил, пока не избавился от наркотической зависимости — разом, методом «холодной индейки».

Мне было ужасно плохо. Я хотел кричать, но не мог, боялся, что отец придет ко мне из своего большого белого дома узнать, в чем дело. И приходилось всю боль загонять внутрь. Я слышал голос отца на улице, когда он шел мимо, останавливался и прислушивался к тому, что происходит. Когда он был близко, я молчал. Просто валялся в темноте, потая как тысяча чертей.

Мне было ужасно плохо, когда я изгонял из себя наркотического монстра. Все тело болело — шея, ноги, все суставы окоченели. Как при сильнейшем артрите или тяжелой форме гриппа, только еще хуже. Я не могу описать эти ощущения. Все суставы воспалены и неподвижны, дотронуться до них невозможно, начинаешь кричать от боли. Массаж был бы невыносим. Такую боль я потом испытывал после операции на бедре. И эта боль не проходит, ее ничем не остановить. Кажется, что умираешь, и если была бы гаран-

**220**

тия, что через две секунды умрешь, то с радостью согласился бы на это. Принял бы смерть как подарок, как избавление от пытки жизни. В какой-то момент я попытался выброситься из окна — квартира была на втором этаже, — чтобы удариться, потерять сознание и хоть немного поспать. Но потом подумал, что опять ведь не повезет, только переломать свои гребаные ноги и буду еще больше страдать.

Так прошли семь или восемь дней. Есть я не мог. Пришла моя девушка Элис, мы с ней потрахались, и, клянусь, мне стало еще хуже. Я ведь уже два или три года вообще не испытывал



оргазма. У меня страшно разболелись яйца и все тело ныло. Так продолжалось еще пару дней, потом я начал пить апельсиновый сок, но меня рвало.

И вдруг наступил день, когда мои страдания закончились — вот так сразу. Закончились. Полностью. Я почувствовал себя лучше — мне стало хорошо, я очистился. Я вышел и пошел, вдыхая чистый, свежий воздух, к дому отца. Когда он меня увидел, его лицо озарилось широкой улыбкой, мы обнялись и заплакали. Он знал, что я переборол свой недуг. Потом я уселся и начал есть все подряд, потому что оголодал как пес. Не помню, чтобы я когда-нибудь столько ел — ни до этого, ни после. А потом я сел и стал думать, как мне начать жизнь заново, — и это была нелегкая задача.

## Глава 9

Избавившись от зависимости, я отправился в Детройт. Ехать в Нью-Йорк, где наркотики были на каждом шагу, я не рискнул. Я подумал, что даже если чуть отступлю от своего решения, то героин, который можно достать в Детройте, все равно не такой убойный, как в Нью-Йорке. Я решил, что даже это может мне помочь, а, видит Бог, помощь мне была нужна в любой форме.

В Детройте я играл в местных клубах с ударником Эл-вином Джонсом и пианистом Томми Фланаганом. Иногда я кололся, но героин там был не чистый, и к тому же его было трудно достать. Я еще не полностью избавился от мыслей о наркотиках, но уже был близок к этому, и я это создавал.

В Детройте я пробыл около полугода. Понемногу занимался там сутенерством. У меня были две или три подружки.

**223**

Даже секс стал доставлять мне удовольствие. Одна из девушек была дизайнером, она пыталась помочь мне, как могла. Я не хочу называть ее имя, сейчас она очень важная персона. Это она тогда сводила меня в санаторий на беседу к одному кретину психиатру. Он спросил меня, занимался ли я когда-нибудь мастурбацией, и я ответил, что нет. А он все не верил. И потом сказал, что мне обязательно каждый день нужно заниматься мастурбацией, чтобы не колоться. Я подумал, что ему самому пора в психбольницу, если он только это и мог мне посоветовать. Заниматься онанизмом, чтобы избавиться от зависимости? Черт, я подумал, этот парень совсем спятил.

Побороть привычку к героину оказалось невыносимо трудно. Но в конце концов мне это удалось. Но, черт, какая же это была долгая история, казалось, что мне с этим никогда не покончить. Я то и дело отступал назад, потом опять вырывался вперед и убеждал себя, что вот сейчас я чист, а потом все начиналось по новой.

У меня появился ужасно непутевый друг по имени Фредди Фру, по крайней мере, мы так его звали. В общем, жил я в отеле, почти ничего не ел, и все такое. А Фредди сбывал мне в Детройте героин. Поднимался ко мне в номер и приносил мне дневную дозу. Из-за таких, как он, трудно было избавиться от дурного пристрастия, но, конечно, я и сам был виноват, сам был слаб. Опять мне пришлось серьезно обдумывать, как же мне справиться с самим собой. Я даже подумал, что, может, мне нужно жениться. Сделать предложение Айрин? Даже поехал в Сент-Луис и попросил отца поженить нас. Но потом снова передумал. Не стал делать этой глупости, сорвался с места и вернулся в Детройт.

Там я познакомился с одной милой молодой девушкой. Она была замечательная и очень красивая. Но и с ней я трахался на таких же условиях, что и с остальными женщинами в то время. Если у них не было денег, я ими не интересовался, потому что мой монстр все еще командовал мной.

**224**

Понемногу он ослаблял свою хватку, но никак не отпускал меня насовсем. И к жизни я все еще относился как профессиональный наркоман.

Еще у меня был в Детройте знакомый по имени Кларенс, он был сборщиком ставок. Он говорил мне: «Как ты можешь поступать так с этой девушкой? Она очень хорошая и заботится о тебе. Почему ты так плохо с ней обращаешься?» Я смотрел на него и говорил: «Какого черта ты ко мне привязался?»

Ну и вот, представляешь, а ведь этот мерзавец был гангстером, у него повсюду была братва. Оружие и все такое в кармане, а я с ним выясняю отношения. Но понимаешь, это не я нес всю эту чепуху, за меня говорили наркотики. Он посмотрел на меня как-то странно, будто решал, сразу меня пристрелить или немного погодя. Но все же он уважал меня — он любил музыку и любил слушать, как я играю. Он сказал: «Так я повторяю, почему ты так обращаешься с такой хорошей девушкой? Ты меня слышишь или нет?»

А у меня на уме одно: как достать дозу, так что я ему говорю: «Исчезни. То, что я делаю, тебя не касается».

Он посмотрел на меня, будто хотел на месте прикончить. Но потом в его холодных глазах засветилась жалость. Он поизучал меня секунду — разглядывал, как паршивого пса, заползшего к нему откуда-то с улицы. «Слушай, твою мать, да ты до того жалкий, несчастный и вонючий урод, что тебе вообще жить ни к чему. Поганый наркоман, жалкая сволочь. И если б хоть какая с того была польза, я так дал бы тебе под зад, что ты пролетел бы по всему Детройту. Но я тебе вот что скажу: если ты еще хоть раз трахнешься с этой леди, я тебе кровавую баню устрою!» Потом повернулся и ушел.

Господи, эта история здорово выбила меня из колеи, потому что все его слова были правдой. Под кайфом тебе все становится безразлично, потому что ты просто пытаешься избавиться от боли, от болезни. Но после того как Кларенс так меня обложил, я с новыми силами стал выбираться из своей ужасной ситуации.

**225**

Героин в Детройте был совсем низкого качества — Филли Джо так о нем отзывался: «Уж лучше сэкономить и шоколадку "Херши" купить», потому что это была ужасная бодяга. Такое зелье постепенно вообще перестает на тебя действовать. Когда я кололся этой дрянью, со мной вообще ничего не происходило — только лишние дырки на руках появлялись. Я и занимался-то этим только из-за того чувства, которое испытываешь, когда делаешь укол. Но потом мне вдруг надоели и эти дырки на руках, и я совсем перестал колотиться.

В Детройте были хорошие музыканты, и с некоторыми из них я играл. Это мне сильно помогло, к тому же большинство из них совсем не интересовались наркотиками. Многие из них смотрели на меня снизу вверх: я ведь к тому времени уже многого в музыке достиг. Так что это был еще один стимул для меня завязать — детройтские музыканты уважали меня, а так как сами они не кололись, мне тоже хотелось быть на высоте. Среди них был отличный трубач, которого, по моему, звали Клэр Рокамор. До чего же хорош был этот стервец. Один из лучших, кого я слышал. А потом мы с Элвином Джонсом неплохо сыгрались. Народ валом валил, когда мы выступали в маленьком клубе «Синяя птица».

Мне бы хотелось прояснить один слух о моем пребывании в Детройте, я имею в виду историю с Клиффордом Брауном и Максом Роучем в «Бейкерс Киборд Лаундже». Несколько месяцев я играл в «Синей птице» как солист — солирующий гость — с клубным оркестром Билли Митчелла. Там же играли Томми Фланаган на фортепиано и Элвин Джонс на ударных. Бетти Картер любила зайти и спеть с нами, заходили и Юсеф Латиф, Барри Харрис, Тэд Джонс, Кертис Фуллер и Дональд Берд. В смысле музыки Детройт был классным городом. И вот Макс, прибыв туда с Клиффордом и с их новой группой — пианистом Ричи Пауэллом (младшим братом Бада), тенором Хэролдом Лэндом и басистом Джорджем Морроу, — попросил меня выступить с ними в «Бейкерсе».

**226**

Эту историю постоянно перевирают: я, мол, вошел в клуб, спотыкаясь, вымокший под дождем, с трубой в бумажном пакете, поднялся на сцену и начал играть «My Funny Valentine». Говорят, что Брауни — так мы называли Клиффорда — позволил мне играть исключительно из жалости, и что он даже остановил оркестр, и что потом я опять, шатаясь, спустился со сцены и вышел на улицу под дождь. Что ж, это наверняка неплохая сцена для кино, но все это неправда, такого не было. Во-первых, никогда в жизни я не влез бы так запросто в ангажемент Макса и Брауни, не спросив прежде их разрешения. Во-вторых, никогда в жизни я не носил трубу в бумажном пакете под дождем, потому что я очень бережно отношусь к своему инструменту. Кроме того, если бы даже я и опустился бы до такой степени, чтобы носить трубу в бумажном пакете, я никогда не позволил бы Максу быть свидетелем этого. Я слишком гордый, чтобы допустить такое.

А в «Бейкерсе» произошло вот что: Макс попросил меня сыграть, потому что ему нравился мой стиль а-ля Фредди Уэбстер. Я мог играть, как Фредди, — жужжащим глухим звуком в низком регистре. Такое смодулированное гудящее звучание. Это и был один-единственный раз, когда я сыграл с этим оркестром. Не знаю, кто выдумал все остальное. Это просто легенда. Может, я и наркоман, но не такой опустившийся. На самом деле я был тогда на пути к выздоровлению.

Но вообще-то я покончил с героиновой зависимостью под влиянием Шугара Рея Робинсона. Я подумал: может же он быть таким дисциплинированным, почему я не могу? Мне всегда нравился бокс, я очень любил и уважал Шугара Рея Робинсона — первоклассного боксера, со стилем, а он был совершенно равнодушен к наркотикам. Он был красивым, его любили женщины — у него

было все. На самом деле, Шугар Рей был одним из немногих моих кумиров. На снимках в газетах — выходя из лимузина и ведя под руки красотку — он выглядел таким лощенным светским львом.

227

Но когда Шугар тренировался для матча, никаких женщин рядом с ним не было, и, выходя на ринг, он никогда не улыбался, как на тех фото в таблоидах. Выходя на ринг, он становился серьезным и деловым.

Я решил, что мне нужно брать пример с него — серьезно работать и собраться в кулак. Я решил, что пора ехать в Нью-Йорк начинать новую жизнь. Шугар Рей был для меня образцом, на который я постоянно равнялся. Именно он заставил меня поверить, что я не пропаду в Нью-Йорке. И именно его пример помог мне выстоять в трудные для меня времена.

Я вернулся в Нью-Йорк в феврале 1954 года после пяти месяцев в Детройте. У меня было хорошее настроение — впервые за долгое время. Мои челюсти были в порядке, так как последнее время я играл ежедневно, и я окончательно избавился от зависимости. Я чувствовал себя сильным — и в музыкальном отношении, и физически. И был готов ко всему. Снял номер в гостинице. Помню, позвонил Альфреду Лайону из «Блю Ноут Рекордз» и Бобу Уайнстоку из «Престижа» и сказал им, что вновь готов записываться. Сказал им, что завязал с героином и хочу сделать пару альбомов с квартетом — фортепиано, контрабас, ударные и труба, — и они были рады это слышать.

За мое отсутствие музыкальная жизнь в Нью-Йорке изменилась. Появился знаменитый «Современный джазовый квартет». Они играли что-то вроде «прохладного» джаза и набирали обороты. Публика все еще говорила о Чете Бейкере, Ленни Тристано и Джордже Ширинге — а ведь все они работали под влиянием альбома «Birth of the Cool». Диззи великолепно играл, как и раньше, а вот Птица сдал: толстый, усталый, он играл плохо, когда вообще соизволял что-нибудь играть. Даже менеджеры «Бердленда» прогнали его из клуба после того, как он устроил непотребную свару с одним из владельцев, а ведь «Бердленд» был назван в его честь.

Вернувшись в Нью-Йорк, я думал только о музыке и записях, мне нужно было наверстывать время. Мои пер-

228

вые два альбома того года — «Miles Davis, Vol. 2» для «Блю Ноут» и «Miles Davis Quartet» для «Престижа» — были для меня важными вехами. Контракт с «Престижем» еще не вступил в силу, поэтому я смог сделать запись с «Блю Ноут» с Альфредом Лайоном, которая была очень кстати: мне все еще не хватало денег. Мне показалось, что я сильно сыграл на этих пластинках. Со мной записывались Арт Блейки на ударных, Перси Хит из «Современного джазового квартета» на басу и молодой пианист Хорас Сильвер, который имел опыт игры с Лестером Янгом и Стэном Гетцем. По-моему, Хораса мне порекомендовал Арт Блейки, он его хорошо знал. Хорас жил в том же отеле, что и я, — в «Арлингтоне» на 25-й улице около Пятой авеню, — так что мы с ним близко познакомились. У Хораса в номере было пианино, я там играл и сочинял. Он был моложе меня, кажется, на три или четыре года. Я ему кое-что рассказывал и показывал некоторые тонкости на фортепиано. Мне нравилось, как он играл — в фанковой манере, которой я в то время очень увлекался. Он добавлял огня моей игре, а Арт на ударных нас всех подгонял. Приходилось подстраиваться и играть. Но я заставил Хораса играть в манере Монка в том первом альбоме, где была вещь «Well, You Needn't» и балладное сопровождение к «It Never Entered My Mind». И еще мы записали «Lazy Susan».

Я подписал трехгодичный контракт с Бобом Уайнстоком и «Престижем». Я был благодарен Бобу за все, что он для меня сделал, еще в те далекие времена, ведь он рискнул работать со мной, когда все фирмы грамзаписи считали меня ничтожеством, кроме Альфреда Лайона, который тоже поддержал меня. За первые «престижные» пластинки Боб заплатил мне немного — около 750 долларов за диск, плюс он хотел забрать все мои издательские права, которых я ему не отдал. Но на эти небольшие деньги в 1951 году можно было покупать героин, а работа над этими записями помогла мне потом стать лидером оркестра, помогла мне понять, как делаются пластинки — хорошие пластинки. Мы с Бобом

229

неплохо ладили, но он вечно пытался указывать мне, что надо делать, как работать над моими собственными пластинками, и я говорил ему: «Я — музыкант, ты — продюсер, давай решай технические вопросы, а творческое говно предоставь мне». Если он не отвязывался, я просто говорил: «Пошел на хрен, Боб, оставь нас в покое». Если бы я этого не делал, не было бы у нас ни Сонни Роллинза, ни Арта Блейки (а позже Трейна с Монком) — ведь они играли, как им было

нужно, а не так, как это было нужно Бобу, который на тех сессиях в «Престиже» хотел, чтобы они и играли, и записывались иначе.

Большинство белых продюсеров хотели, чтобы музыка звучала «белее», и, чтобы оставить ее «черной», нам приходилось бороться за каждую ноту. Боб хотел делать старомодные вещи, псевдобелое дерьмо. Но через некоторое время, надо отдать ему должное, он стал думать иначе. Он никогда не платил нам хороших денег, даже позже, когда создавал настоящие шедевры, и хотел, чтобы я отказался от своих принципов за его жалкие гроши. Вот так обращались с джазовыми музыкантами — особенно с черными — в те времена. Но и сейчас дело не лучше.

Каким-то образом я ухитрился потерять трубу и несколько раз одалживал инструмент у Арта Фармера. На его трубе я играл «Blue Haze» из альбома «Miles Davis Quartet» для «Престижа». Мы записывались на 31-й улице. Я это хорошо помню, потому что, когда играли «Blue Haze», решил погасить свет в студии, чтобы музыканты вошли в нужное настроение. Но когда я попросил убрать свет, кто-то сказал: «Без света мы Арта с Майлсом не увидим». Это было смешно. Ведь мы с Артом жутко темнокожие. Я помню, что Арт Фармер тоже был на этой записи и еще на следующей записи в апреле. Кажется, именно тогда Боб Уайнсток нанял Руди Ван Гельдера инженером записи. Руди жил в Хакенсаке, в штате Нью-Джерси, так что мы играли прямо у него дома в гостиной. Там мы сделали большинство записей «Престижа», пока Руди не построил большую студию.

**230**

А гостиная его была совсем тесная и маленькая. В общем, одалживал я трубу у Арта Фармера до того момента, пока она ему тоже не понадобилась в тот же вечер для концерта. И мы начали из-за его трубы спорить. Я ему платил за нее 10 долларов, так что считал, что имею эксклюзивные права — и на трубу, и даже на него в этом смысле. Потом я брал трубу у Жюля Коломби, пока не обзавелся своей собственной. Жюль работал в «Престиже» — закладывал пластинки в конверты-обложки и все такое. Он был музыкантом-любителем, а его брат Бобби Коломби играл в группе «Blood, Sweat and Tears».

Во время апрельского ангажемента для «Престижа» Кении Кларк сменил Арта Блейки на ударных, потому что мне захотелось мягких щеточных ударов. А в этом никто не мог превзойти Клука. Я играл в ту сессию с сурдиной, и мне был нужен мягкий аккомпанемент — мягкий, но в то же время быстрый.

Позже в том же месяце я записал «Walkin'» для «Престижа», и, видит Бог, этот альбом перевернул всю мою жизнь и карьеру. Я нанял Джей-Джея Джонсона и Лаки Томпсона, потому что мне было нужно сильное звучание, а каждый из них был в этом деле мастаком. Знаешь, Лаки нужен был для стиля Бена Уэбстера, ну и для бибоба тоже. У Джей-Джея был сильный звук и тон, и к тому же у нас были Перси Хит на басу, Арт на ударных и Хорас на фортепиано. Все музыкальные концепции обсуждались в наших с Хорасом номерах в «Арлингтоне». Многие идеи проверялись тут же на старом пианино. Закончив ту запись, мы были уверены, что сделали что-то выдающееся — даже Боб Уайнсток и Руди были в восторге, — но все-таки мы тогда еще до конца не понимали значения этого альбома, пока он не вышел позже в том же году. Эта пластинка оказалась великолепной: фанковое фоно Хораса и классные ритмы ударного сопровождения Арта. Это было нечто. Я хотел вернуться в этой музыке к огню и импровизациям бибоба, к тому, что начали Диз и Птица. Но при этом я хотел вести музыку

**231**

вперед, в более фанковый тип блюза — в направлении, указанном Хорасом. И так как в составе музыкантов были я, Джей-Джей и Лаки, это должно было превратиться во что-то необыкновенное, — так и вышло.

Тогда же фирма «Кэпитол Рекордз» выпустила остальные записи сессий «Birth of the Cool», над которыми мы работали в 1949—1950 годах. «Кэпитол» выпустила около восьми из двенадцати записей на одном долгоиграющем альбоме и назвала его «Birth of the Cool». Тогда эту музыку в первый раз назвали «прохладным» джазом. Но туда не включили «Budo», «Move» и «Boplicity», и я пришел из-за этого в ярость. Но из-за того, что пластинка вообще вышла, да еще с таким броским названием, много народу — особенно критики, белые критики — снова стали меня замечать. Я стал подумывать о постоянном гастролирующем оркестре. Мне хотелось, чтобы в его составе были Хорас Силвер на фортепиано, Сонни Роллинз на теноре, Перси Хит на басу и Кении Кларк на ударных. Но так как Сонни был наркоманом и его постоянно сажали в тюрьму, мне было трудно это осуществить. Но я был одержим этой идеей.

Летом 1954 года я снова записался для «Престижа», на этот раз с Сонни, Хорасом, Перси и Клуком на ударных. Мне показалось, что для того звучания, которого я в то время добивался, Клук мне подходит больше Арта. Я не хочу сказать, что он лучше Арта как барабанщик, просто меня тогда больше устраивала его манера игры.

Примерно в это же время вошел в моду очень мне нравившийся фортепианный стиль. Я заводился от игры и музыкальных концепций Ахмада Джамала — мне на него еще в 1953 году обратила внимание сестра Дороти. Она как-то позвонила из телефонной будки из «Персидского центра» в Чикаго: «Слушай, Младший (в семье меня не звали Майлсом — только гораздо позже, когда умер отец), здесь есть один пианист, я его прямо сейчас слушаю, его зовут Ахмад Джамаль, мне кажется, он бы тебе понравился». Оказавшись

232

в Чикаго, я пошел послушать его, и он просто ошеломил меня своим пониманием музыкального пространства, легкостью прикосновения к клавишам, сдержанностью исполнения и фразировкой звуков, аккордов и пассажей. К тому же мне понравились его темы: «Surrey with a Fringe on Top», «Just Squeeze Me», «My Funny Valentine», «I Don't Wanna Be Kissed», «Billy Boy», «A Girl in Calico», «Will You Still Be Mine», «But Not for Me» — в общем, стандарты, но мне нравились и его оригинальные вещи вроде «Ahmad Blues» и «New Rhumba». Я восхищался его лиризмом, его манерой игры и тем, как он использовал музыкальное пространство в ансамблевом звучании своих групп. Я всегда считал Ахмада Джамала великим пианистом, который так и не получил заслуженного признания.

Летом 1954-го его влияние на меня еще не было таким сильным, каким оно стало позже. Но оно было вполне достаточным — и я включил «But Not for Me» в альбом, который записывал тогда для «Престижа». Остальные темы для той сессии принес Сонни Роллинз. Сонни Роллинз вообще был нечто. Блестящий музыкант. Он интересовался Африкой и назвал одну тему «Airegin» — название «Нигерия» наоборот. Его другая мелодия называлась «Доху». Между прочим, он приносил темы и тут же прямо на месте, в студии, переписывал их заново. Вырывал из блокнота лист бумаги и записывал такт, или ноту, или аккорд, или переход гармонии. Мы приходили в студию, и я спрашивал Сонни: «Где тема?» А он говорил: «Я ее еще не написал» или «Я ее еще не закончил». Так что я играл то, что у него было, а потом он удалялся куда-нибудь в угол, записывал ноты на клочках бумаги, потом через некоторое время приходил и говорил: «О'кей, Майлс, готово». Так он записал «Oleo». Название этой темы идет от страшно популярного тогда олеомаргарина, дешевого заменителя масла. Я играл с сурдиной, и мы выбросили линию контрабаса; Хорас вступал на фортепиано, когда мы заканчивали. Это и сделало ту тему уникальной.

233

Мы свою тогдашнюю манеру игры называли «клеванием». Мы делили рифы, например чичи-риф, ломали их и то вставляли в ритмический рисунок, то убирали. Это только с отличным ударником можно сделать. Но у нас ведь был Кении Кларк — а кто лучше нашего Клука мог бы справиться с таким делом?

С иглы-то я слез, но все же время от времени нюхал кокаин — мне казалось, к нему невозможно привыкнуть и что я смогу его в любой момент бросить. Мне не становилось без него плохо. Особенно хорош он для творческой работы, когда нужно долго быть в студии. У нас на этой сессии был жидкий кокаин. Это была очень хорошая сессия, и моя уверенность в себе росла с каждым днем. Я был недоволен тем, что пока еще не мог обеспечить работой постоянный оркестр, а ведь из нашей студийной группы на тот момент могла бы получиться отличная группа. Кении работал в «Современном джазовом оркестре», а Перси, Арт и Хорас поговаривали о создании через год своей группы. Поэтому для заработка мы с Филли Джо Джонсом ездили по городам и играли там с местными музыкантами. Филли приезжал раньше и собирал ребят, а потом появлялся я, и мы играли концерты. Но по большей части мне эта хреновая ситуация действовала на нервы, потому что музыканты не знали аранжировок, а некоторые даже и тем не знали. Все это было не то, чего бы мне хотелось.

Но мы часто участвовали в джем-сешнз в «Бердленде». И в этих случаях кокаин лился рекой — все музыканты им баловались. Именно тогда, как трубач, употреблявший много кокаина, я понял, что мне требуется много жидкости, чтобы рот не пересыхал. Конечно, мой рот немел иногда, зато творческие идеи не иссякали. Они так и выпрыгивали из моей головы.

Когда я был тяжелым наркоманом, хозяева клубов относились ко мне как к мрази, и критики тоже. Сейчас, в 1954 году, почувствовав в себе силу и покончив с героином, я понял, что не хочу больше терпеть такого к себе отноше-

**234**

ния. Это чувство во мне глубоко засело, я даже не совсем осознавал его. Из-за всех моих мытарств за последние четыре года во мне накопилось много злости; я почти никому не доверял, и, конечно, это повлияло на мое отношение к людям. Во время концертов я был совершенно равнодушен к залу - платите, и я буду играть. Я не собирался лизать публике задницы и увеселять их гримасами. Я даже перестал объявлять названия мелодий, потому что считал, что не в названии дело, важна сама исполняемая музыка. Они же знают, на что пришли, зачем мне все эти объявления? Я совсем перестал общаться с публикой — они пришли слушать не мои слова, а мою музыку.

Многие считали меня высокомерным, и я с этим не спорю. Просто я не совсем понимал, кому доверять. Я был осторожен, и люди по большей части видели во мне именно эту черту — мою опаску сближаться с незнакомыми людьми. А из-за моего прошлого пристрастия к героину я старался оградить себя и поменьше общаться. Только мои старые друзья знали, что я совсем не такой, каким меня описывали газеты.

Я сумел убедить Бобби Маккиллена, что завязал с героином, и он взял меня в ученики по боксу. При всяком удобном случае я ходил в спортивный зал, и он учил меня боксировать. Бобби гонял меня безжалостно. Мы с ним подружились, но все же он оставался для меня тренером, уж очень я хотел научиться боксировать, как он.

Мы с ним ходили на боксерские матчи и тренировались в зале Глисона в центре или в зале Сильвермана в Гарлеме на 116-й улице и Восьмой авеню (сейчас она называется бульвар Фредерика Дугласа над 110-й улицей) на четвертом или пятом этаже углового здания. Там и Шугар Рей тренировался, и когда он приходил на тренировку, все прекращали заниматься и уступали ему место.

Бобби все знал про поворот, как я это называл, когда при ударе вращаешь бедрами и ногами. Это прибавляет удару силу. Бобби был как Блэкберн, тренер Джо Луиса, который

**235**

учил Джо при нанесении удара поворачиваться. Поэтому-то Джо и мог посылать противника в нокдаун одним ударом. Я думаю, что Бобби научился этому у Джо — они были знакомы и оба из Детройта. Джонни Бреттон тоже использовал этот прием. И Шугар Рей знал про поворот. Это было одно из движений, которые применяли в бою великие боксеры.

Этот прием нужно все время отрабатывать, пока полностью не овладеешь им — до рефлекса, инстинктивно. Как при игре на музыкальном инструменте — нужно снова и снова практиковаться. Многие говорят, что у меня менталитет боксера, что я размышляю как боксер, и, наверное, так оно и есть. Мне кажется, что я агрессивный человек, когда дело касается важных для меня вещей, например музыки или осуществления того, что мне хочется. Я моментально лез в драку, если мне казалось, что кто-то оскорбил меня. И всегда был таким.

Бокс — это наука, и я люблю наблюдать за поединками боксеров высокого класса. Когда, например, ты видишь, что боксер нанес удар по внешней стороне туловища противника. Если тот увернется и уйдет влево или вправо, тебе нужно угадать, в какую сторону он будет сейчас двигаться, и нанести следующий удар в тот момент, когда он повернет голову, чтобы этот удар соответствовал твоему предыдущему удару. Это настоящая точная наука, а не просто какая-то примитивная драка с увечьями, как думают некоторые.

Так что Бобби учил меня стилю Джонни Брэттона, потому что мне хотелось освоить именно этот стиль. В боксе, как и в музыке, есть стиль. У Джо Луиса был свой стиль, у Эззарда Чарльза свой, у Генри Армстронга свой. И у Шугара Рея Робинсона был свой собственный стиль — как и у Мохаммеда Али, Шугара Рея Леонарда, Великолепного Марвина Хэглера, Майкла Спинкса и позднее у Майка Тайсона. А стиль Арчи Мура — как будто он играет в прятки — это вообще нечто.

**236**

Но стиль необходим в любом деле — в литературе, музыке, живописи, моде, боксе, где угодно. Иногда стиль бывает легким, творческим, образным, новаторским, иногда нет. В стиле Шугара Рея Робинсона было все, что я перечислил, это один из самых четких боксеров, которых я знаю. Бобби Маккиллен однажды сказал мне, что в первых двух или трех раундах Шугар Рей Робинсон подставлял противнику по четыре или пять ловушек — просто чтобы увидеть реакцию противника. Рей подходит близко, но сам остается вне досягаемости и прикидывает, как послать

тебя в нокаут, и ты даже не понимаешь, что происходит, пока вдруг — БАМ! — не оказываешься на полу, считая звезды. Потом, в другой раз, он может сильно ударить противника в бок — БАМ! — вынудив его пропустить пару своих ударов. И все это он может сделать уже в первом раунде. А потом долбанет бедолагу по голове, после восьми-девяти сильных ударов по бокам. Может, четыре или пять раз сильно ударит по голове. Потом сильно бьет по ребрам, опять по голове. Так что к четвертому или пятому раунду несчастный уже не соображает, что Рей предпримет в следующую секунду. К тому же ребра и голова к тому времени у него уже сильно болят.

Таким штукам сам никогда не научишься. Все это тебе должны показать, точно так же, как кто-то должен правильно научить тебя играть на музыкальном инструменте. Если тебя научили играть как следует, ты можешь позволить себе играть, как захочешь — в соответствии с тем, как ты слышишь музыку и звуки и как ты хочешь играть. Но сначала нужно стать профессионалом, а потом смотреть, что из этого выйдет, — как в музыке, так и в боксе. Диззи и Птица научили меня этому в музыке; и Монк, и Ахмад Джамаль, и Бад Пауэлл.

Наблюдая, как тренируется Шугар Рей на 116-й улице, я всегда видел там одного старого чернокожего по кличке Солдат. Его настоящего имени я не знал. Солдат был единственным человеком, кроме тренера, к чьему совету прислушивался Рей. Когда он сходил с ринга, Солдат тут

**237**

же проскальзывал к нему и что-то шептал ему на ухо, а Рей согласно кивал. Никто не знал, что Солдат втолковывал Рею, но после этого он снова выходил на ринг и так уделявал несчастного противника, будто тот его жену обидел. Я любил смотреть на Рея, я его боготворил. Когда в то лето я ему сказал, что только из-за него я бросил наркотики, он был страшно доволен.

Помню, я часто околачивался в баре Шугара Рея на Седьмой авеню (сейчас она называется бульвар Адама Клейтона Пауэлла-младшего), около 122-й или 123-й улицы. Сам Рей всегда там бывал. Там вообще было много крутого народа и красивых женщин, боксеров и крупных воротил. Все они там собирались — болтали чепуху, строили из себя избранных и жутко выпендривались. Иногда кто-нибудь из боксеров вдруг начинал подкалываться к Рею, а тот посмотрит на него и скажет: «Ты что, не веришь, что я чемпион? Да-да, в этот момент, когда я разговариваю с тобой? Ты хочешь, чтобы я это тебе доказал, прямо сейчас, на месте, пока я с тобой разговариваю?» А сам стоит, расправив квадратные плечи, ноги расставлены в стороны, руки скрещены на груди, покачивается взад-вперед на пятках, чистенький, ухоженный, как конфетка, волосы зачесаны назад, и ухмыляется лукаво и хитро — он всегда так делал, когда хотел вывести кого-то из себя. Великие боксеры — народ раздражительный, так же как и великие артисты. Они ко всему придираются. Шугар Рей был местным королем, и он это знал.

Он любил подойти и объявить публике, что я великий музыкант, но хочу стать боксером, а потом разражался визгливым смехом. Рей любил крутиться с музыкантами, он и сам баловался на барабане. Иногда подходил ко мне, когда на ринге был Джонни Брэттон (а он знал, что я обожаю Джонни Брэттона), и спрашивал:

— Ну, что твой парень собирается делать? Я ему:

— В каком смысле?

**238**

— Как ты, Майлс, думаешь, он собирается действовать в этом матче? Мне кажется, его противник сильнее: у него же вес гораздо больше, Джонни-то второй полусредний.

Джонни дрался с боксером среднего веса из Канады, который сумел продержаться десять раундов с Реем. Так что Рей шаркал ногами, распрямлял плечи, переплетал и вытягивал руки и, холодно смотря мне прямо в глаза, улыбался. Потом спрашивал:

— Ну так и что же ты думаешь, Майлс? Ты стоишь тут и говоришь, что он может выиграть этот бой?

А суть в том, что он прекрасно знал, что я ни слова не скажу против Джонни, и поэтому, когда я мычал: «Йее, думаю, что Джонни все же выиграет», Шугар продолжал холодно улыбаться. Потом говорил:

— Ну что ж, Майлс, посмотрим, посмотрим. Поэтому, когда Джонни Брэттон в первом раунде послал канадского парня в нокаут, я сказал:

— Что ж, Рей, мне кажется, Джонни знал, что делал, не так ли?

— Да, наверное, знал. На этот раз. Но погоди, ему ведь придется и со мной драться. И тут уж удача его подведет.

И в самом деле, сильно побив Джонни Брэттона, он разыскал меня и в своей обычной стойке — покачиваясь взад-вперед на пятках — с кривой ухмылочкой спросил:

— Ну что, Майлс, что ты сейчас думаешь о своем дружке? И так залился визгливым смехом, что я подумал: сейчас задохнется.

Почему я так много рассказываю о Шугаре Рее? Просто в 1954 году он, помимо музыки, играл в моей жизни важную роль. Я ему во всем подражал, во всех мелочах. Даже его высокомерную манеру держаться перенял.

Непрошибаемый Рей был мастером своего дела, и в 1954-м я мечтал стать таким, как он. Я ведь тоже, впервые приехав в Нью-Йорк, был вполне дисциплинированным парнем. Только мне надо было вернуться к бывшему себе -каким я был до того, как попался в наркотическую западню.

**239**

Именно тогда я и прекратил идти на поводу у кого попало. Я нашел своего Солдата — как у Шугара Рея. Моим постоянным наставником стал Гил Эванс. И я твердо решил: если кто-то не будет принимать меня всерьез, я скажу ему: «Да пошел ты!» И это вывело меня на правильный путь.

Из всех моих знакомых только Гил Эванс с полуслова понимал мои музыкальные идеи. Например, когда он приходил послушать меня, то пристраивался поближе и говорил: «Знаешь, Майлс, у твоей трубы очень красивые, открытые звуки и тоны. Тебе нужно больше этим пользоваться». Потом он незаметно исчезал, а я продолжал обдумывать его слова. И в основном сразу и на месте соглашался с ним. Или вдруг он подойдет и прошепчет — так, чтоб другие не слышали: «Майлс, не давай им играть как бог на душу положит. Играй с ними и над ними, обязательно подбавь свой звук». Или, когда я играл с белыми музыкантами: «Накладывай свое звучание поверх их звучания» — то есть поверх их «белого» звучания и чувств. Он говорил, что так я выйду на первый план, что черная музыка должна выходить на передний план. Вообще-то я все это и сам знал, но Гил укреплял мое желание работать в этом направлении и напоминал мне, чтобы я об этом не забывал. В 1954-м я начал регулярно ходить в спортивный зал, чтобы снова собрать себя по кусочкам — и тело, и разум. Я был убежден, что глубоко внутри меня сохранились частички той сильной закваски, которая помогала мне до моего приезда в Нью-Йорк — и в первое время моей жизни там, — я ведь потерял ее только в 1949 году после Парижа. И еще я понял, что тебе крупно повезло, если у тебя есть хоть один Солдат или Гил Эванс в жизни, кто-то близкий, кто может потянуть тебя за фалды, если заносит не туда. Кто знает, что бы со мной стало, если бы рядом не оказалось такого человека, как Гил, который все время напоминал мне о главном? Глубоко внутри я всегда оставался таким, каким я был до наркотиков. Этот опустившийся наркоман никогда не был реальным мной. Поэтому, завязав с наркотиками,

**240**

я снова обрел настоящего себя и стал расти и развиваться дальше, а это и было главное, для чего я вообще приехал в Нью-Йорк, — расти и развиваться.

В то лето в Нью-Йорк приехала Жюльетт Греко на переговоры с продюсерами, снимавшими фильм по роману Хемингуэя «И восходит солнце». Они хотели, чтобы она там участвовала. Жюльетт к тому времени стала крупнейшей актрисой Франции — или близко к тому, — поэтому у нее был номер люкс в гостинице «Уолдорф-Астория» на Парк-авеню. Она нашла меня. Мы с ней не виделись с 1949 года, с тех пор много воды утекло. Мы написали друг другу по паре писем, пересылали весточки через общих друзей, но это было и все. Мне было интересно, что я почувствую, увидев ее, и наверняка ее тоже разбирало любопытство. Я не имел представления, известно ли ей обо всех моих передрягах, и мне хотелось узнать, дошли ли до Европы слухи о моих проблемах с героином.

Она пригласила меня к себе, и я согласился прийти. Помню, правда, что мне было немного не по себе из-за того, что после Парижа она не выходила у меня из головы, вошла в мою плоть и кровь. Она была, я думаю, первой женщиной, которую я по-настоящему полюбил, и то, что нам пришлось расстаться, разбило мне сердце, подтолкнуло меня к пропасти и к героину. Я нутром понимал, что хочу ее увидеть — должен ее увидеть. Но на всякий случай я прихватил с собой друга, барабанщика Арта Тейлора. Так мне было легче справиться с этой ситуацией.

Мы подкатили к «Уолдорфу» в моем почти новом спортивном «MG» и на полном газу въехали в гараж. Господи, до чего там все белые перепугались — два подозрительных нигера подъехали на «MG» к «Уолдорфу»! Мы прошли в вестибюль, а все на нас жутко пялятся, представляешь? Для них это был жуткий шок — как это, два нигера в главном вестибюле «Уолдорфа», и при этом не из



прислуги! Я подошел к ресепшн и спросил Жюльетт Греко. Мужик за конторкой переспросил: «Жюльетт... кто?» Этот мерзавец

**241**

смотрел на нас как на что-то сверхъестественное, как на спятивших. Я повторил ее имя и велел ему позвонить ей. Он так и сделал, но, набирая номер, вперился в меня взглядом, в котором читалось: «Невероятно!» Когда она попросила его пригласить нас наверх, мне показалось, что этот болван тут же на месте отдаст Богу душу.

В общем, прошли мы через вестибюль — тишина стояла, как в мавзолее, — вошли в лифт и поднялись в номер Жюльетт. Она открыла дверь, бросилась обнимать меня и крепко поцеловала. Тут я познакомил ее с Артом, который, в полном шоке, стоял сзади, и увидел, что она заметно погрустнела. Понимаешь, ей вовсе не улыбалось видеть в тот момент какого-то незнакомого нигера. Она была сильно разочарована. Потом мы вошли в номер, и я разглядел ее — выглядела она потрясающе, даже лучше, чем я ее помнил. У меня жутко заколотилось сердце, и я изо всех сил стал давить свои чувства, так что разговаривал с ней совершенно холодно. Влез в шкуру черномазого сутенера. Просто потому, что меня охватил ужас, и к тому же, пока я был наркоманом, я привык обращаться с женщинами по-сутенерски.

Я говорю ей: «Жюльетт, дай мне денег, мне прямо сейчас позарез нужны деньги!» Она берет свою сумочку, вынимает оттуда деньги и дает их мне. На лице у нее полное изумление, будто она не верит, что такое может наяву происходить. Я беру деньги и начинаю расхаживать по комнате с равнодушным видом — на самом деле я хотел бы схватить ее в охапку и отнести на постель, но я смертельно боялся того, чем это для меня могло бы обернуться — полной потерей контроля над своими чувствами.

Минут через пятнадцать я сказал ей, что у меня дела. Она спросила, смогу ли я увидаться с нею позже или, может быть, поеду с ней в Испанию, где она будет сниматься. Я сказал, что подумаю и позвоню ей. Вряд ли хоть кто-нибудь раньше так с ней обращался; ее хотели и добивались многие мужчины, и наверняка она всегда получала

**242**

все, что хотела. Когда я был в дверях, она спросила: «Майлс, ты еще вернешься?»

«Да заткнись ты, сука. Я же сказал, что позвоню позже!» А в глубине души надеялся, что она найдет предлог удержать меня. Но я так ужасно обложил ее в первый момент нашей встречи и она была до такой степени шокирована, что ей ничего не оставалось, как отпустить меня. Позже я позвонил и сказал ей, что занят и не могу поехать в Испанию, но что обязательно увижусь с ней, когда буду во Франции. Она была совершенно сбита с толку и не знала, что отвечать, но согласилась встретиться со мной во Франции. Дала мне адрес и телефон и повесила трубку, на этом все и закончилось.

В конце концов мы с ней встретились — и много лет были любовниками. Я рассказал ей о своих мучениях в «Уолдорфе», и она поняла и простила меня, хотя и сказала, что была ужасно огорчена моим отношением к ней. В одном из ее поздних фильмов — по-моему, в фильме Кок-то — на тумбочке у постели она поставила мою фотографию, и это хорошо видно в кадре.

Так что вот таким я стал после того, как избавился от привычки к героину, — забился в свою скорлупу, чтобы отгородиться от мира, который казался мне враждебным. И иногда, как в случае с Жюльетт Греко, я не совсем понимал, кто мне враг, а кто друг, но в основном и не пытался выяснять. Я был почти ко всем одинаково равнодушен. Таким способом я оберегал себя — ни на кого не тратил своих чувств. И довольно долгое время это срабатывало.

В канун Рождества 1954 года мы приехали в студию грамзаписи с Милтом Джексоном, Телониусом Монком, Перси Хитом и Кении Кларком и сделали пластинку с «Престижем», которая называлась «Miles Davis and the Modern Jazz Giants». Мы записывались в студии в Хакенсаке у Руди Ван Гельдера. По поводу этой записи ходит множество слухов — о том, что у нас с Телониусом Монком были натянутые и даже злобные отношения. По большей части все это

**243**

ерунда и сплетни, просто люди все время повторяют их, и они как бы превращаются в факты. На самом деле мы в тот день сыграли великолепно. Но мне хочется раз и навсегда пояснить, что тогда произошло между мною и Монком.

Я всего-навсего попросил его «вырубиться», не играть со мной, кроме темы «Bemsha Swing», написанной им самим. И попросил я его об этом потому, что Монк вообще не умел сопровождать трубу. (На его фоне хорошо звучали только Джон Колтрейн, Сонни Роллинз и Чарли Руз.) Но с большинством духовиков, по-моему, Монк «не догонял», особенно с трубачами. У трубы не так

уж много звуков, поэтому приходится все время подталкивать ритм-секцию, а это не было коньком Монка. Трубачу нужно, чтобы ритм-секция играла «горячо», даже если он исполняет балладу. Тебе просто необходимы «удары», а у Монка они в большинстве случаев не получались. Вот мне и пришлось сказать ему, чтобы он заткнулся, когда я играю, потому что я чувствовал себя дискомфортно из-за его озвучивания переходов, а ведь я был единственным трубачом на той записи. Мне хотелось слышать шаги ритм-секции без фортепиано. Мне нужно было больше пространства. Я тогда только начинал осваивать понятие пространства, дышащее сквозь музыку в композициях и аранжировках, которое я перенял у Ахмада Джамала; мы даже исполнили тему, которую он обычно играл и которую я очень любил, — «The Man I Love».

В этом альбоме Монк звучал хорошо и естественно — точно так, как мне хотелось. Я просто сказал ему, что хочу услышать, впрочем, он и сам собирался играть именно в такой манере. И сначала я его предупредил, попросил начинать сразу после меня. Он так и сделал. И никаких споров на этот счет у нас не было. Так что непонятно, откуда взялась эта история о том, что мы с Монком так разругались, что чуть не подрались.

Вообще-то Монк вечно говорил всякие бредовые вещи и был как бы не от мира сего. Но это было его обычным поведением, и все его знавшие понимали это. Он мог раз-

**244**

говаривать сам с собой в присутствии целой толпы народа и вываливал первое, что взбредет ему в голову. В этом смысле он был большим выпендренником. Но, прикидываясь ненормальным, он отвалил от себя многих людей. Он мог сказать что-нибудь кому-нибудь на той сессии — просто ради красного словца. Я-то это хорошо знаю: Монк был вроде ребенка. Он был очень добрым, я знаю, что он любил меня, и я его тоже любил. Он никогда не стал бы со мной драться — даже если бы я целую неделю каждый день наступал ему на мозоль, он был не такой человек. Он был деликатным, мягким и великодушным, при этом сильным как бык. И если я когда-нибудь вдруг бы решился выговаривать что-то Монку, потрясая кулаком у его лица — чего я никогда не делал, — что ж, тогда нужно было бы вызывать санитаров, чтобы меня увезли в психушку: ведь Монку ничего бы не стоило схватить меня за тощую задницу и шмякнуть о стену.

Мы очень хорошо сыграли в тот день, та пластинка стала классикой, так же как и «Walkin'» и «Blue'n'Boogie». Именно работая над альбомом «Modern Jazz Giants», я понял, как создавать пространство без фортепиано, давая «шагать» всем остальным. Потом я отработал этот прием и больше его не использовал, но в конце 1954-го мне он был еще не совсем ясен.

Тысяча девятьсот пятьдесят четвертый год оказался удачным — хотя я тогда еще полностью не осознавал, до какой степени. Я избавился от своего пристрастия к наркотикам и играл лучше, чем когда-либо, и пара альбомов, которые были выпущены в этом году, как, например, «Birth of the Cool», заставили музыкантов обернуться в мою сторону и снова заметить меня — они были внимательнее, чем когда-либо раньше. Критикам все еще было не до меня, но на мои альбомы был спрос. Это было видно хотя бы потому, что примерно в это же время Боб Уайнсток дал мне три тысячи долларов для записи моих следующих пластинок — больше, чем раньше. Я чувствовал, что я двигаюсь в правильном

**245**

направлении, причем на своих условиях, не идя на компромиссы ради признания. И уж если мне удалось сохранить свои принципы до этого момента, то в будущем я тем более не собирался ими поступаться.

Так что 1955 год я встретил в хорошем настроении. А потом в марте умер Птица, и всех это страшно выбило из колеи. Мы знали, что он в плохой форме, что не может играть, ожирел, беспробудно пьет и колется — было ясно, что долго ему не протянуть. И все-таки все были в шоке, узнав о его нелепой смерти в квартире баронессы Панноники де Кенигсвартер на Пятой авеню. Я познакомился с ней в 1949 году, когда играл в Париже. Она была поклонницей черной музыки, и особенно Птицы.

Все это еще усугубилось тем, что Айрин упекла меня в тюрьму за неуплату алиментов, там, в Райкерс-Айленд, я и узнал о смерти Птицы от Хэролда Ловетта, который потом стал моим адвокатом и близким другом. Хэролд всегда вращался среди музыкантов, он был адвокатом Макса Роуча, а в Райкерс-Айленд приехал, чтобы вытащить меня оттуда. Я думаю, его прислал Макс или, может, он сам приехал, когда до него дошли слухи, что я там. В общем, именно он сообщил мне о смерти Птицы, и я помню, что меня тогда это сильно огорчило. Во-первых, угодить в тюрьму со всеми этими сумасшедшими — и именно тогда, когда дела складывались так удачно! — было само по себе не очень весело. Кроме того, как я уже говорил, я знал, что с Птицей беда, знал, что у

него сдало здоровье, — в последний раз я его видел в ужасном состоянии, — но мне кажется, что когда он реально умер, для меня это было ударом. Я торчал в этой дурацкой тюрьме три дня, и вдруг Птица взял и умер.

В общем, с помощью денег Боба Уайнстока и гонорара за предстоящее выступление в Филадельфии Хэролд вытащил меня из тюрьмы. Гонорар он взял в виде аванса. Потом я узнал, что за этими деньгами Хэролд сам ездил в Филли на машине туда и обратно. Он это сделал, хотя толком даже не был со мной знаком. Увидев его у себя в камере в Рай-

**246**

керс-Айленд, я посмотрел на него, будто знал его долгие годы, и сказал: «Йе-е, я знал, что именно ты придешь. Я знал, что это будешь ты». Он немного удивился, что не получилось сюрприза, но, как я уже говорил, я всегда интуитивно предугадывал такие вещи.

Мы сели в его бордовый «шевроле» 1950 года и сразу направились в Гарлем, в клуб Шугара Рея, в бар «Спортсмен». Мы побыли там некоторое время, а потом Хэролд привез меня к моей девушке Сьюзан в Виллидж на Джонс-стрит. Так что я сразу проникся к этому парню — мне понравилось, как он разговаривал с Шугаром Реем, я понял, что он очень толковый малый. Мы начали с ним общаться, а потом он стал вести мои дела.

После смерти Птицы многие музыканты пытались избавиться от привычки к героину, и это было хорошо. Но мне было грустно оттого, что Птица так умер, потому что, видит Бог, он был гением, он еще многое мог бы дать людям. Но такова жизнь. Птица был жадным мерзавцем и ни в чем не знал меры, это его и погубило — его жадность.

Птице должны были устроить тихое прощание с немногими приглашенными, во всяком случае, так планировала Чен, но я ни на какие траурные церемонии идти не собирался. Я вообще не люблю похороны; предпочитаю помнить человека таким, каким он был в жизни. Но до меня дошли слухи, что Дорис — эта противная ханжа — явилась и все испортила, превратила прощальную церемонию в цирк, а Чен вообще устранила от дел. Господи, это было и смешно и грустно, потому что Птица уже многие годы не виделся с Дорис. И вот она припирается, предъявляет права на тело, устраивает пышную заупокойную службу в Абиссинской баптистской церкви в Гарлеме. Это бы еще ничего — церковь-то эта Адама Клейтона Пауэлла. Но Дорис запретила играть там джаз или блюзы (позже на похоронах Луи Армстронга тоже не позволили джаз играть). Мало того что, как рассказывал Диз, Птицу сопровождала какая-то тупая музыка, его еще и в гроб уложили в полосатом костюме

**247**

и в галстук, купленных Дорис. В общем, устроили глупую показуху. Может, именно поэтому, когда выносили из церкви гроб, кто-то из несущих поскользнулся и тело чуть не уронили. Господи, да это же сам Птица протестовал из-за того, что его выставляют в глупом свете.

Потом его тело перевезли в Канзас-Сити, где и похоронили — в городе, который Птица ненавидел. Он ведь просил Чен обещать ему, что там его ни в коем случае не похоронят. Говорили, что погребение было ужасным, что Птицу похоронили в бронзовом гробу и что его тело было помещено под стекло, которое, как кто-то мне рассказал, ужасно отсвечивало. Один парень говорил, что над головой Птицы «будто нимб сиял». Господи, у многих от этого крыша поехала, некоторые ребята готовы были поклясться, что Птица — сам Бог. Этого еще ему не доставало!

Птицы не стало, а мне нужно было продолжать жить. В июне 1955 года я записал с квартетом свою следующую пластинку для Боба Уайнстока. Мне хотелось найти пианиста, который бы играл как Ахмад Джамаль, и я решил пригласить Реда Гарланда, с которым Филли Джо познакомил меня еще в 1953 году на той студийной сессии, где Птица назвался «Чарли Ченом». Ред увлекался боксом, и у него была легкая манера касания клавиш — как раз то, что мне было надо. Родом он из Техаса и уже несколько лет играл в Нью-Йорке и Филадельфии. На каких-то выступлениях они с Филли Джо и познакомились. Мне он понравился — очень уж был хипповым. Ред знал, что мне нравился Ахмад Джамаль, что я искал пианиста такого типа, и я просил его выдавать мне звучание Ахмада — да у Реда лучше всего и получалось играть в такой манере. Ударником на той сессии был Филли Джо, а Оскар Петтифорд басистом. Мы сделали крепкий небольшой альбом под названием «Miles Davis Quartet», там чувствуется сильное влияние на меня в то время Ахмада Джамала. «A Gal in Calico» и «Will You Still Be Mine» — темы, которые всегда исполнял Джамаль, а так как Ред играл с чувством и техникой

**248**

Джамала, мы близко подошли к тому, что я хотел услышать. В этом альбоме мы воспроизвели и мелодическую недосказанность, характерную для Джамала, и его мягкость. Когда говорят, что

Джамаль сильно на меня повлиял, это верно; но нужно помнить, что мне и самому нравилось такое исполнение, я и сам стремился к нему задолго до того, как впервые услышал об Ахмаде Джамале. Просто он помог мне сфокусировать свою игру на том, к чему я уже достаточно давно пришел сам. Он привел меня к самому себе.

Хоть мне и нравилась музыка, которую я исполнял в то время, я думаю, моя репутация в клубах все равно оставалась хреновой, и наверняка многие критики продолжали считать меня отпетым наркоманом. В то время я еще не был по-настоящему известен, но после того, как сыграл на Ньюпортском джазовом фестивале в 1955 году, ситуация изменилась. Это был первый такой фестиваль, организованный супружеской парой Элен и Луи Лорийардами. Продюсером они взяли Джорджа Уэйна. Кажется, Джордж был из Бостона. Для первого фестиваля Джордж отобрал Каунта Бей-си, Луи Армстронга, Вуди Германа и Дэйва Брубeka. И еще у него был оркестр «Все звезды»: Зут Симс, Джерри Маллиган, Монк, Перси Хит, Конни Кей, позже он и меня включил. Они сыграли несколько тем без меня, а потом я к ним присоединился в теме «Now's the Time», которая была данью памяти Птице. А потом мы сыграли «Round Midnight», тему Монка. Я сыграл ее с сурдиной, и публика обезумела от восторга. Это было нечто. Мне аплодировали стоя. Я сошел со сцены как король или кто-то в этом роде: ко мне сбегались разные люди и предлагали контракты с фирмами грамзаписи. Все музыканты, которые при этом присутствовали, смотрели на меня как на божество — и все из-за соло, которое я потрудился давным-давно разучить. Это было нечто, господа, видеть со сцены, как все эти люди встают и аплодируют мне.

В ту ночь в огромном гребаном особняке устроили знатную вечеринку. Мы все пошли туда, и там всюду сновали

**249**

белые богачи. Я сидел в углу, ни к кому не лез, как вдруг та женщина, которая организовала этот фестиваль, Элен Лорийард, подошла ко мне со всеми этими глупо скалящимися белыми и сказала что-то вроде: «О, это тот мальчик, который так восхитительно играл. Как тебя зовут?»

Стоит и улыбается, будто страшно меня осчастливила, понимаешь? Ну, я посмотрел на нее и сказал: «Да пошла ты, какой я тебе мальчик! Меня зовут Майлс Дэвис, и лучше тебе запомнить это, если хочешь со мной общаться». И потом удалился, а они совершенно остолбенели, эти мерзавцы. Я вовсе не хотел быть грубым, ничего подобного, но зачем она назвала меня «мальчиком», я не мог этого вытерпеть.

Так я и ушел — я и Хэролд Ловетт, которого я с собой туда взял. Мы вернулись в Нью-Йорк с Монком, и это был единственный раз, когда я с ним поругался. В машине он сказал мне, что я неправильно играл «Round Midnight». Я говорю, ладно, но мне тоже кое-что не понравилось в его сопровождении, но я же молчу, зачем он мне докладывает всякую чушь? И потом я ему заметил, что публике-то моя игра понравилась — именно поэтому мне аплодировали стоя. А потом добавил, что наверняка ему просто завидно.

Но я в общем-то говорил это в шутку — улыбаясь. И тут, я думаю, он решил, что я смеюсь над ним, издеваюсь и подкалываюсь. Он потребовал, чтобы водитель остановил машину, и вышел. Мне было прекрасно известно упрямство Монка — если что вобьет себе в голову, то не остановится, — и я сказал водителю что-то вроде: «Да черт с ним, дураком. Псих. Поехали». Мы и поехали. Оставили Монка стоять у места, где можно было сесть на паром, и отправились в Нью-Йорк. Когда мы опять увиделись с Монком, все было так, будто ничего и не произошло. Монк, черт, иногда вел себя ужасно странно. И мы больше ни разу не возвращались к тому случаю.

После того выступления в Ньюпорте дела мои сдвинулись с места. Джордж Авакян, джазовый продюсер «Коламбия Рекордз», захотел подписать со мной эксклюзивный

**250**

контракт. Я согласился — они мне много денег пообещали, — но скрыл, что у меня долгосрочный контракт с «Престиж Рекордз». Узнав об этом, Джордж затеял переговоры с Бобом Уайнстоком, но Боб запросил огромную сумму и много других условий понавывставлял. Ты знаешь, я должен признаться, что все это дерьмо сильно вскружило мне голову. Эти гады обсуждали деньги, настоящие деньги, так что перспектива была неплохая. Я как сыр в масле катался: повсюду мне пели дифирамбы — и это вместо привычных поношений! Меня попросили сформировать ансамбль для «Кафе Богемия», нового «горячего» джаз-клуба в Гринвич-Виллидж. Мне было ужасно приятно ощущать на себе все это положительное внимание — правда, очень приятно.

Мы записали пластинку с Чарли Мингусом для его лейбла «Дебют». К тому времени у Мингуса была слава лучшего из живущих басистов, к тому же он был великим композитором. Но что-то на этой записи пошло не так, мы не нашли верной ноты, и в нашей игре не было изюминки. Не знаю

почему — может, из-за аранжировки, но что-то у нас явно не получилось. Барабанщиком у Мингуса был Элвин Джонс, а ты ведь знаешь, что этот стервец хорош в любой ситуации.

В это время я, правда, репетировал со своим собственным оркестром для дебюта в «Кафе Богемия», поэтому, может, я и сам виноват — был слишком рассеянным на записи Мингуса. В состав моей группы входили Сонни Роллинз на теноре, Ред Гарланд на фортепиано, Филли Джо Джонс на ударных, я сам на трубе и молодой басист Пол Чамберс, которого мне порекомендовал Джеки Маклин, он был из квинтета Джорджа Уоллингтона. Пол всего-то был в Нью-Йорке несколько месяцев, а уже успел поработать с Джей-Джеем Джонсоном и Кеем Уайндингом в их новой группе. Все по нему с ума сходили, он был из Детройта. Услышав его, я сразу понял: отличный сукин сын.

**251**

Наша премьера в «Богемии» состоялась, по-моему, в июле 1955 года, и потом у нас всегда был аншлаг. Когда наш ангажемент в «Богемии» закончился, туда пришел Оскар Петтифорд со своим квартетом, куда входил альт-саксофонист Джулиан «Кэннонбол» Эддерли. Я часто захаживал в «Богемию» — просто посидеть там со Сюзан. Кэннонбол тогда совершенно потряс меня своими блюзами, а ведь он тогда был совершенно неизвестен. Но все тут же раскусили, что этот огромный стервец — один из лучших музыкантов в округе. Даже белые критики его хвалили. Все фирмы грамзаписи за ним гонялись. Господи, да он в ноль секунд оказался на гребне.

Как бы там ни было, я любил с ним посидеть и поболтать: вдобавок к тому, что он был невероятно одаренным альтистом, он был еще и очень приятным малым. Когда к нему пришла слава и все эти лейблы стали за ним охотиться, я постарался объяснить ему, кто есть кто и с кем можно иметь дело, а с кем нельзя. Я порекомендовал ему Альфреда Лайона — как человека, которому можно доверять и который не будет мешать ему в студии. Но он меня не послушался. Еще я сказал ему о Джоне Леви, который стал его менеджером. Но он подписал контракт с фирмой «Меркури-Эмарси», где ему постоянно диктовали, что играть и записывать. В итоге они совсем скрутили Кэннонбола, и он вообще не мог играть то, что ему хотелось, или то, что у него отлично получалось. Они просто не знали, как применить его талант.

Раньше он был учителем музыки во Флориде, откуда он родом, и считал, что никто ему ничего нового о музыке не скажет. Я был на пару лет старше Кэннонбола, и на нью-йоркской джазовой сцене крутился гораздо дольше его. Я многое знал о музыке просто потому, что вращался в музыкальной среде и был знаком с отличными музыкантами, то есть знал такие вещи, о которых ни один учитель не расскажет, — из-за этого я и бросил Джульярдскую школу. Но Кэннонбол в то время еще считал, что знает о музыке все,

**252**

и поэтому, когда я заговаривал с ним о том, что у него глупые аккорды, — я сказал, что ему следовало бы изменить к ним подход, — он отмахнулся от меня, как от назойливой мухи. Потом он хорошо вслушался в Сонни Роллинза и все-таки понял, что я ему дело говорил. Когда я высказал в одном интервью, напечатанном немного позже, что он может играть, но не владеет аккордами, он пришел и извинился за то, что не послушал меня, когда я ему впервые об этом сказал.

С самого первого раза, как я его услышал, я представил его у себя в оркестре. Понимаешь, блюзы он исполнял как никто, а к некоторым из них я неравнодушен. И еще я дергался из-за Сонни Роллинза. Не из-за качества игры или чего-то такого, а потому, что он поговаривал — снова и снова, — что навсегда покинет Нью-Йорк. Так что я присматривался, кем заменить Сонни, если тот уедет. Но потом и сам Кэннонбол перемешал все карты, вернувшись во Флориду к своему учительству — он снова приехал в Нью-Йорк лишь через год.

В августе после выступлений в «Богемии» я вернулся в студию для записи пластинки с «Престижем». В этот раз у меня играли Джеки Маклин на альте, Милт Джексон на вибратоне, Перси Хит на басу, Арт Тейлор на ударных и Рей Брайант на фортепиано, так как мне было нужно звучание бибоба. Помню, Джеки сильно накачался и пришел в ужас, что не сможет играть. Не знаю, что на него тогда нашло, но после этого я его никогда больше не приглашал.

На той сессии мы записали две композиции Джеки: «Dr. Jackie» и «Minor March». Потом в теме Тэда Джонса «Bitty Ditty» у Арта начались небольшие проблемы с ритмом. Но я знал, что он справится. Арт — страшно артистическая натура, на него нельзя давить, он все слишком близко к сердцу принимает. Вдруг, ни с того ни с сего, Джеки подходит ко мне, накачанный и все такое, и говорит: «Майлс, что происходит? Когда я ошибаюсь, ты со мной не миндальничаешь, как с Артом. Сразу все выкладываешь. Почему же ты на меня набрасываешься, а на Арта нет?»

Ну, посмотрел я на Джеки — вообще-то он был моим хорошим другом, хоть наши пути и разошлись: он ведь все еще крепко сидел на игле, а я завязал — и говорю: «Что с тобой, парень, тебе хочется по-маленькому или что?» Джеки до такой степени озверел, что уложил трубу и ушел из студии. Поэтому-то он и играет только две темы в том альбоме.

Пока мы делали этот альбом, случилась ужасная вещь — белая банда линчевала Эммета Тилла, четырнадцатилетнего чернокожего паренька из Чикаго, за то, что он разговаривал с белой женщиной. Его тело нашли в реке. Когда его нашли и вытащили, оно все вздулось. Фотографии были опубликованы в газетах. Господи, до чего же это было ужасно, весь Нью-Йорк был в шоке. Меня просто тошнило. Но чернокожие снова могли убедиться, что думают о них большинство белых. Никогда не забуду фотографий того мальчика.

Я заключил контракты с некоторыми клубами, выступления должны были начаться в сентябре, и к этому времени Сонни Роллинз исчез, как и обещал. Мне сказали, что он в Чикаго, но я его не смог найти. (Позже я узнал, что он записался в Лексингтон, чтобы избавиться от пристрастия к героину.) Мне позарез был нужен тенор-саксофонист, и я попробовал Джона Гилмора, который играл в «Аркестре» Сан Ра. Он переехал в Филадельфию, и там с ним несколько раз играл Филли Джо — так они познакомились, и Филли порекомендовал мне его. Джон приходил на несколько репетиций, но не подошел нам, хоть он и очень хороший музыкант. Просто не мог делать того, что я от него хотел, у него качество звучания было не для моего оркестра.

А потом Филли Джо привел к нам Джона Колтрейна. Я уже был знаком с Трейном по выступлению в «Одубоне», где мы играли несколько лет назад. Но там Сонни намного превосходил Трейна. Поэтому, когда Филли сказал, кого он собирается привести, я в особый восторг не пришел. Но после нескольких репетиций (а я уже видел, что

Трейн сильно продвинулся вперед по сравнению с тем концертом, когда Сонни играл на отрыв) он сказал, что ему нужно домой, и уехал. Мне кажется, причина была в том, что тогда мы не очень-то понравились друг другу: Трейн в то время обожал приставать с гребаными вопросами о том, что он должен и что не должен играть. Господи, как он меня достал: я его считал профессиональным музыкантом и всегда хотел, чтобы те, кто со мной играет, сами находили свое место в музыке. Так что мое молчание и злобные взгляды, по-видимому, расхолодили его.

Наша группа тогда чуть не распалась — когда Трейн уехал в Филадельфию играть с Джимми Смитом. Нам пришлось буквально умолять его вернуться на концерт, который должен был состояться в Балтиморе в конце сентября 1955 года. А произошло вот что: я нанял «Шоу Артистс Корпорейшн» как своего импресарио, так как неожиданно на меня возник большой спрос. Братья Шоу, Милт и Билли, зарезервировали для нас вечера. Но я им с самого начала сказал — а они, заметь, были белыми, — что мне было нужно, и не собирался действовать по их указке. В те времена ведь белые всегда диктовали черным, а меня это никак не устраивало, и я им прямо об этом сказал.

Они приставили для работы со мной одного парня по имени Джек Уитмор. Потом мы стали хорошими друзьями, но Хэролд Ловетт следил за ним как ястреб, потому что, несмотря на мою симпатию к Джеку, я вовсе не хотел, чтобы он ею злоупотребил. Это Джек организовал первое турне моего оркестра, когда с нами еще был Колтрейн, он же отправил нас в турне в Балтимор, Детройт, Чикаго, Сент-Луис, а потом опять устроил выступления в Нью-Йорке в «Кафе Богемия».

Ну и вот, весь этот бедлам уже организован — а тут вдруг Сонни Роллинз не возвращается и Трейн уезжает в Филадельфию играть с органистом Джимми Смитом, — и мы понимаем, что остались без тенора. Поэтому и пришлось Филли Джо звонить Трейну и просить его ехать с нами.

Только

Трейн знал все наши темы, а я не мог рисковать и нанимать кого-то, кто их не знал. Но, поиграв с ним некоторое время, я понял, что этот парень — превосходный стервец, у него именно тот голос, который мне нужен у тенора, чтобы оттенить мой собственный голос.

Только потом мы узнали, что Трейн тогда решил: если мы позвоним, он с нами поедет, потому что наша музыка ему нравилась больше, чем музыка Джимми Смита; в моем оркестре он видел для себя возможность развития. Но мыто этого не знали. Так что Трейн немного покуражился над Филли Джо — он и его тогдашняя подруга Найма Граббс, — пока не сказал, что присоединится к нам в Балтиморе. Потом, когда мы туда приехали, а потом и он, они с Наймой поженились — и мы

все были товарищами жениха, весь оркестр, ей-богу. Мы вообще все хорошо ладили друг с другом, и на сцене, и в жизни.

Так что теперь у меня в оркестре был Трейн на саксе, Филли Джо на ударных, Ред Гарланд на фортепиано, Пол Чамберс на басу и я сам на трубе. И гораздо быстрее, чем я мог себе вначале представить, мы стали исполнять бесподобную музыку. Она была до того хороша, что у меня даже мурашки по телу бегали, и с публикой происходило то же самое. Господи, да мы за такое короткое время начали так прекрасно играть, что было даже страшно — так страшно, что я даже щипал сам себя, чтобы убедиться, что все это наяву. Вскоре после того, как мы с Трейном начали вместе играть, критик Уитни Бэллиет сказал, что у Колтрейна «сухой, неровный тон, который оттеняет игру Майлса Дэвиса, как грубоватая ткань прекрасный драгоценный камень». Но очень скоро Трейн стал чем-то гораздо большим. Через какое-то время он и сам превратился в бриллиант, и я это знал, и все, кто слышал его игру, тоже это поняли.

## Глава 10

Мой оркестр с Колтрейном принес нам славу. Я стал легендой в музыкальном мире, записав потрясающие альбомы с «Престижем» и позже с «Коламбия Рекордз» — Джордж Авакян добился-таки своего. Я не только стал знаменитым, я получил еще и доступ к большим деньгам — говорили, что я зарабатываю больше любого другого джазмена. Не знаю, но так говорили. Помимо всего прочего, меня уважали критики, многие из них сильно к нам прониклись. В основном им нравилась моя игра и Трейна, но они всех наших музыкантов — Филли Джо, Реда, Пола, всех — сделали звездами.

Где бы мы ни играли, клубы были забиты публикой, даже на улице стояли длинные очереди — под дождем и снегом, в холод и жару. Господи, это было нечто. И каждый вечер на наши концерты приходили знаменитости —

257

Фрэнк Синатра, Дороти Килгаллен, Тони Беннетт (однажды он поднялся на сцену и спел с нами), Ава Гарднер, Дороти Дэндридж, Лена Хорн, Элизабет Тейлор, Марлон Брандо, Джеймс Дин, Ричард Бартон, Шугар Рей Робинсон — и это еще не полный перечень.

К тому времени, когда нас стали захваливать критики, во всей стране, казалось, появился новый настрой, люди стали по-другому ощущать себя — и белые и черные. Мартин Лютер Кинг возглавил бойкот автобусов в Монтгомери, в штате Алабама, и все чернокожие его поддержали. Мэриан Андерсон первой из черных певиц выступила в Метрополитен-опера. Артур Митчелл стал первым черным танцором в знаменитой труппе «Балет Нью-Йорка». Новые звезды Марлон Брандо и Джеймс Дин привнесли в кино протестный имидж «сердитых молодых людей». Фильм «Бунтовщик без причины» прошел с огромным успехом. Черные и белые объединялись, и в музыкальном мире кроткий образ дяди Тома обесценился. Неожиданно обществом были востребованы злость, хладнокровие, стильность и ясная, сдержанная изысканность. Вошел в моду образ «бунтаря», а так как я всегда им был, думаю, это помогло мне стать поп-звездой. К тому же я был молод, хорош собой и шикарно одевался.

Как бунтарь и чернокожий, нонконформист и классный, хипповый парень, злой, умудренный опытом и ультрачестный — или как это еще там можно назвать, — я полностью соответствовал запросам публики. К тому же я бесподобно играл на трубе и у меня был прекрасный оркестр, так что признание пришло ко мне не только из-за репутации бунтаря. Я был трубачом и руководил лучшим в то время оркестром — творческим, нешаблонным, в высшей степени профессиональным и артистическим. По-моему, именно поэтому у нас и был такой успех.

Во время нашего первого турне с Колтрейном (он присоединился к нам в конце сентября 1955 года) мы все отлично проводили время, часто встречались, вместе ели, гу-

258

ляли по Детройту. Пол Чамберс из Детройта, да и я там раньше жил, так что мы с ним как бы домой вернулись. Мой тамошний товарищ Кларенс, сборщик ставок, каждый вечер водил на наши концерты своих ребят. В Детройте было здорово. А потом мы поехали в Чикаго и играли там в «Сазерленд Лаундже» на Южной Стороне. Там тоже было здорово — я повидал много старых знакомых, включая сестру Дороти, которая там жила и работала учительницей. Она многих своих приводила послушать нас.

Единственным минусом этого нашего первого турне было то, что Пол Чамберс остановился у Дорис Сиднор, бывшей жены Птицы, в ее номере в гостинице «Сазерленд». Я сказал Полу ни в коем случае не приводить ко мне эту сучку — он может делать что хочет, но чтобы меня они в

свои дела не впутывали, потому что я совершенно не выносил ее, видеть ее не мог. Так что пока мы были там, она никому не показывалась. Хотя, кажется, Полу было немного неприятно, что я терпеть не мог Дорис. Наверняка ему казалось, что ему с ней повезло, что она, как бывшая подруга Птицы, повышает его статус. Но, черт, она такая уродина, я и Птицу-то никогда не понимал, не то что такого красивого, видного парня, как Пол. Думаю, в ней все-таки что-то было — чего не видно на поверхности. Наверно, она была профессионалкой в постели.

Из Чикаго мы отправились в Сент-Луис, играли там в «Пикок Элли». Ну ты же понимаешь мне-то сам Бог велел отлично провести там время, да нам и всем там было хорошо. По-моему, весь Ист-Сент-Луис переместился в Сент-Луис послушать нас тогда в середине октября. Все мои однокашники пришли, это был настоящий праздник.

Я был счастлив, что мои домашние видят, как хорошо идут мои дела, что я покончил с наркотиками, руковожу оркестром и зарабатываю много денег. Отец с матерью явно гордились мной, особенно когда я рассказал им про свои контракты с «Колампией». Само название «Коламбия» означало для них большой успех, да и для меня тоже. В общем,

**259**

в Сент-Луисе все прошло прекрасно — да и все наше турне оказалось отличным.

Мне кажется, многие ожидали, что в оркестре будет Сонни Роллинз. В Сент-Луисе народ и не слыхивал про Трейна, так что были и недовольные — пока он не заиграл. И тогда он всех поразил, впрочем, некоторым он все равно еще не нравился.

До возвращения Сонни Роллинза из Лексингтона в Нью-Йорк Трейн хорошо прижился в оркестре и занял принадлежавшее Сонни место. Трейн так превосходно играл, что Сонни даже пошел на то, чтобы поменять свой стиль (а у него был прекрасный стиль), и снова начал практиковаться на инструменте. Даже несколько раз ходил на Бруклинский мост — по крайней мере, мне так говорили — в поисках спокойного места для занятий.

Вернувшись в Нью-Йорк, мы играли в «Кафе Богемия» — клубе на Бэрроу-стрит в Виллидж играли великолепно, а Трейн вообще на отрыв. Джордж Авакян из «Коламбия Рекордз» приходил на нас почти каждый вечер. Он полюбил нас, считал великой группой, но особенно выделял Колтрейна. Помню, однажды он сказал мне, что Трейн «с каждой нотой будто становится выше и крупнее», что у него «каждый аккорд больше чем аккорд и улетает в запредельное пространство».

Но, несмотря на бесподобное звучание Трейна, зажигал группу Филли Джо. Понимаешь, он знал наперед каждый мой шаг — все, что я собирался играть; предугадывал все мои действия, читал мои мысли. Иногда я просил его импровизировать не со мной, а после меня. И поэтому его характерный пассаж — обычно он исполнял его после меня — приобрел известность как «штучка Филли» и сделал его знаменитым, первым среди ударников. Послушав нас, музыканты в других оркестрах стали говорить своим барабанщикам: «Слушай, исполни "штучку Филли" после меня». Но я-то давал Филли много пространства для игры. Филли Джо, я это знал, был именно

**260**

тем ударником, что был нужен для моей музыки. (Даже после его ухода я во всех своих барабанщиках всегда искал что-то от Филли Джо.)

Он и Ред Гарланд были ровесниками, года на три старше меня. Колтрейн и я одноклассники, я чуть старше. Пол Чамберс был у нас в оркестре «бэби», ему было всего двадцать, но он играл так, будто родился музыкантом. Таким же был и Ред — он мне давал мягкий звук в стиле Ахмада Джемала, и было в нем немного от Эррола Гарднера, впрочем, у него и своего было немало. Так что все у нас шло как по маслу.

Потрясающим в тот год было то, что «Коламбия» дала мне аванс в 4 тысячи долларов за мою первую пластинку плюс по 300 тысяч долларов за каждый следующий год. Но «Престиж» не хотел отдавать меня «Колампии», они ведь возились со мной, когда никому до меня не было дела, — так что около года я продолжал работать с ними. Но «Коламбия» захотела записывать нас сразу, так что каким-то образом, уж не знаю как, Джордж Авакян убедил Боба Уайнстока разрешить ему начать записывать меня через шесть месяцев при условии, что «Коламбия» не будет выпускать эти пластинки до окончания моего контракта с «Престижем». А я на тот момент был должен «Престижу» четыре альбома за следующий год (в итоге я записал для них пять с половиной альбомов). С «Колампией» мы записывались в конце октября 1955 года, параллельно выступая в «Кафе Богемия», но выпущены эти пластинки были позже, после подписания договора от мая 1956 года. Джордж надеялся, что «Престиж» освободит меня от обязательств, но Боб Уайнсток даже мысли об этом не допускал.



Я хотел уйти от «Престижа» — они ведь мне почти не платили, во всяком случае, того, что, по моему, я заслуживал. Они заарканили меня за гроши, когда я еще был наркоманом, и никогда ничего мне потом не набавляли. Когда прошел слух, что я ухожу от Боба, многие посчитали меня скотиной — как, оставить его после того, как он записал со

**261**

мною столько пластинок, когда все на меня наплевали. Но мне нужно было смотреть вперед и думать о будущем, и, по моему, я не имел права отказываться от денег «Коламбии». Я хочу сказать, что был бы последним дураком, если бы отказался. К тому же Боб — белый, так что с какой стати мне было угрызаться из-за того, что шло мне в руки? Я был благодарен Бобу Уайнстоку и «Престижу» за все, что они для меня сделали. Но двигаться вперед я мог только с деньгами и возможностями «Коламбии».

В ноябре я работал в студии звукозаписи, выполняя свои обязательства перед «Престижем». Мы тогда записали «There Is No Greater Love», «Just Squeeze Me», «How Am I to Know?», «Stablemates», «The Theme» и «S'posin», все стандарты. Коллекция называлась «Miles». Потом долго считалось, что это первая запись нашего оркестра, так как мы скрывали информацию о наших записях с «Коламбией». Пластинка с «Престижем» получилась хорошей, но ни в какое сравнение не шла с тем, что мы сделали для них позже.

К началу 1956 года я получал огромное удовольствие, играя с этой группой, и любил слушать каждого из музыкантов по отдельности. Но хозяева клубов все равно продолжали платить нам мизерные деньги, как в старые времена. Я сказал Джеку Уитмору, чтобы он требовал больше — на нас ведь ходит столько народу. Сначала было хозяева заартачились, но потом уступили. И еще я сказал Джеку, что меня больше не устраивает принцип «сорок — двадцать», по которому нас заставляли играть в клубах. Мы начинали через двадцать минут после официального начала часа и играли до конца этого часа, а потом приходили через двадцать минут и начинали новый сет. Иногда мы в итоге играли по четыре-пять сетов за ночь и уставали как псы. В этом одна из причин, почему музыканты употребляли наркотики, особенно кокаин, — просто играть в таком режиме не под силу. Однажды в Филадельфии я сказал хозяину клуба, что буду играть только три сета и точка. Тот ответил, что

**262**

его это не устраивает, и тогда я сказал, что вообще не буду играть. Но, увидев на улице очереди желающих попасть в клуб, он передумал.

Помню, был у нас один концерт — я тогда получал около тысячи долларов за выступление. Устроителем был парень по имени Роберт Рейснер (когда-то я у него потребовал 25 долларов за дублирование — он попросил меня сыграть на так называемой «Открытой сессии», которую он организовал, а я просидел весь день и не сыграл ни одной ноты). Потом еще он написал лживую книгу о Птице. В общем, Рейснер захотел организовать еще одно шоу после того, как на первое билеты вмиг раскупили. И предложил Джеку Уитмору за это второе шоу 500 долларов. Я сказал Джеку, что не буду играть: зал будет точно так же переполнен, с какой стати я буду подниматься на сцену и дудеть за половину той цены, которую мы собрали в первый концерт. И сказал Джеку передать Рейснеру, что если он не заплатит остальную сумму, то ему придется ползала «Таунхолла», где мы играли, оградить веревками. Когда устроители это услышали, они сразу же согласились отдать причитающуюся мне вторую половину суммы.

В те времена импресарио и владельцы клубов так и норовили обмануть музыкантов, особенно чернокожих. Но как только у нас появилась возможность зарабатывать в любое время и в любом месте, им пришлось идти на уступки. Так обо мне пошла слава, что со мной трудно договариваться. А я просто защищал свои права и не давал на себе ездить. Всеми этими вопросами занимался у меня Хэролд Ловетт, а его на мякине не проведешь. Все хозяева клубов его до ужаса боялись. Хэролд много раз помогал мне в трудные минуты, и на его примере я понял, как важно иметь хорошего адвоката, которому доверяешь и можешь позвонить в любое время. У меня с тех пор всегда был свой адвокат.

Однажды я дал по морде одному импресарио, его звали Дон Фридман, — это было в конце 1959 года: он прибежал ко мне и стал требовать, чтобы я уплатил сто долларов штрафа

**263**

за опоздание, хотя на самом деле у нас даже расписание составлено не было. Ударив Дона, я сразу позвонил Хэролду. А тот малый напористый и большой мастак на жаргоне выразиться — ему это помогало улаживать дела, ну и на этот раз все получилось. А до этого был еще один случай, когда я отменил выступления в Торонто, потому что владелец клуба, которому не нравился Филли Джо

Джонс, требовал, чтобы я его уволил. А Трейн и Пол Чамберс к тому времени уже выехали в Торонто. Так что когда они приехали, им было негде играть. Господи, как же они на меня разозлились! Но я им все объяснил, и они меня поняли.

Сразу после того случая в Торонто, в феврале или марте 1956 года, мне сделали первую операцию на горле, и пока я выздоравливал, распустил оркестр. Мне удалили доброкачественную опухоль гортани, которая последнее время мне мешала. Выписавшись из больницы, я случайно встретил одного парня из бизнеса грамзаписи, который старался уговорить меня подписать какой-то контракт. Во время разговора я, стараясь доказать свое, стал повышать голос и совершенно сорвал его. Мне десять дней вообще нельзя было рот открывать, а тут я не только заговорил, а заорал. После этого у меня в голосе появился глухой шепот, который так на всю жизнь и остался. Поначалу я очень этого стеснялся, но потом плюнул и расслабился.

В мае мне опять предстояло записываться для «Престижа», но перед этим я впервые за долгое время позволил себе отдохнуть. Купил белый «Мерседес-бенц» и переехал в дом 881 на Десятой авеню, около 57-й улицы. Неплохая была берлога, особенно для холостяка. У меня была одна огромная комната и кухня. Джон Льюис жил тогда в этом же доме. Дайан Кэррол и Монти Кей жили на той же лестничной площадке напротив меня. Я к тому времени неплохо зарабатывал, но считал, что для меня недостаточно. Дейв Брубек зарабатывал тогда гораздо больше. Но я опять начал шикарно одеваться — костюмы я носил от Brooks Brothers и сшитые на заказ итальянские. Помню, на один концерт

**264**

я так нарядился, что сам на себя не мог налюбоваться в зеркале. Хэролд Ловетт находился рядом в комнате. У меня в тот вечер было выступление, и он шел со мной. Я ему говорю: «Посмотри, как я хорош в этом синем костюме». Он закивал головой, а я был так счастлив, что, собравшись выходить, забыл взять трубу. Я уже стоял у двери, как вдруг Хэролд заорал мне: «Эй, Майлс, ты что, решил, что публика в "Богемии" придет посмотреть на твой костюм и труба тебе не нужна?» Ну и насмешил же он меня тогда!

Моей подружкой в то время была Сюзан, да еще сотня других женщин, во всяком случае, почти столько. Но у меня никак не выходила из головы Франсис Тейлор — танцовщица, с которой я познакомился в 1953 году в Лос-Анджелесе. Время от времени мы с ней виделись, но она постоянно была в разъездах. Она мне страшно нравилась, но ее никогда не было рядом. Мне приходилось выжидать, пока она обоснуется в Нью-Йорке, чего, по ее словам, она очень хотела.

Весной 1956 года я записал пластинку с Сонни Роллинзом, Томми Фланаганом (в день его рождения), Полом Чамберсом и Артом Тейлором. Это была половина сессии, которую я был должен «Престижу». Потом в мае я реорганизовал свой штатный оркестр, и у меня стали играть Трейн, Ред, Филли Джо и Пол, и мы снова записывались в «Престиже» у Руди Ван Гельдера в Хакенсаке, в штате Нью-Джерси. Я эту сессию помню очень хорошо — она была долгая и играли мы великолепно. Все записывалось с первого раза — как будто мы играли сет в ночном клубе. Это та запись, где слышно, как Трейн спрашивает: «Можно, я возьму открывалку для пива?» — и еще спрашивает Боба Уайнстока: «Ты что, Боб?» и «Зачем?» — после того, как Боб потянул меня за ногу, давая понять, что нужно сыграть тему еще раз. В следующем месяце мы тайком пришли в студию «Коламбии» и записали для них три или четыре трека, которые вышли позже в «Round About Midnight», моем первом с ними альбоме.

**265**

После реорганизации мы вернулись в «Кафе Богемия» и с начала весны до поздней осени 1956 года каждый вечер играли в битком набитом зале. Мой большой заработок позволил мне посылать деньги Айрин для наших троих детишек, и она перестала меня преследовать. А играть в «Кафе Богемия» в Гринвич-Виллидж — значило оказаться совершенно в другом социальном круге. Раньше вокруг меня крутились сутенеры и наркоторговцы, а теперь я вдруг оказался в компании творческих людей — поэтов, художников, актеров, дизайнеров, киношников, танцоров. Теперь я то и дело слышал о таких личностях, как Аллеи Гинзберг, Лерой Джонс (сейчас он Амири Барака), Уильям Берроуз (который потом написал «Голый завтрак», роман о наркомане) и Джек Керуак.

В июне 1956 года в автокатастрофе погиб Клиффорд Браун, вместе с пианистом Ричи Пауэллом, младшим братом Бада Пауэлла. Господи, до чего же это была грустная история — то, что Брауни и Ричи так нелепо погибли, они ведь были еще чудовищно молоды. Брауни не было и двадцати шести. Все с ума сходили по этому трубачу — он играл в Филадельфии и ее пригородах, и играл на отрыв. Кажется, я в первый раз его услышал в оркестре Лайонела Хэмптона и сразу понял, что это выдающийся музыкант. У пего была своя манера игры, и если бы он остался в живых, он стал

бы знаменитостью. Я где-то читал, что якобы мы с Брауни, как соперники, не переваривали друг друга. Все эти слухи — дерьмо и неправда. Мы оба трубачи и оба старались играть как можно лучше. Брауни был прекрасным, деликатным, стильным парнем, его нельзя было не любить. Он вел здоровый образ жизни и не тратил времени на тусовки. Мы с ним вполне ладили, когда встречались; он меня сильно уважал, а я уважал его. Мы не были близкими друзьями, такого не было, но мы симпатизировали друг другу. Смерть Брауни сильно потрясла Макса Роуча, у них с Брауни была очень хорошая группа, и когда не стало ни Ричи, ни Брауни, Макс бросил свой оркестр. Он впал

**266**

в настоящую депрессию, мне кажется, это и на его дальнейшей игре сказалось. Они с Брауни были прямо-таки созданы друг для друга и играли похоже — очень быстро, они хорошо дополняли друг друга. Я всегда чувствовал, что для того, чтобы состоялся хороший трубач, рядом с ним должен быть хороший ударник. Во всяком случае, для меня это всегда было так. Макс все время рассказывал мне, как ему нравилось играть с Брауни. И его смерть выбила из-под ног Макса почву, он долго не мог оправиться.

Подходил к концу наш летний ангажемент в «Кафе Богемия». В конце сентября мы вернулись работать в студию «Коламбии» и записали «'Round Midnight» и «Sweet Sue» (аранжировку для этой темы сделал Тео Масеро, который позже стал моим продюсером в «Коламбии»). Тео получил «Sweet Sue» от Леонарда Бернстайна, который хотел записать джазовый альбом «What Is Jazz?», так что Тео взял этот кусок в обработке Бикса Байдербека. Еще я записал на этой сессии «All of You». Так что мы сделали две великолепные баллады — «All of You» и «'Round Midnight» — для будущего альбома «'Round About Midnight». А «Sweet Sue» вошла в альбом «Basic Miles».

Потом я сыграл пару тем как сайдмен с группой, которая называлась «Духовой ансамбль Общества джазовой и классической музыки». В целом я был солирующим музыкантом в этом альбоме для лейбла «Коламбия». Потом, через несколько дней после этой сессии, мы опять работали в студии с Трейном, Редом, Филли Джо и Полом — заканчивали последние записи для «Престижа». Как обычно, в студии звукозаписи Руди Ван Гельдера в Хакенсаке. На этот раз мы записали — все за одну длинную сессию — «My Funny Valentine», «If I Were a Bell» и те другие темы, которые вышли в альбомах «Престижа» как «Steamin'», «Cookin'», «Workin'» и «Relaxin'». Все эти альбомы были выпущены в конце октября 1956 года. На обеих тех сессиях мы сыграли отличную музыку, я до сих пор ею горжусь. И на этом закончился мой контракт с «Престижем». Я был готов двигаться вперед.

**267**

Довольно долго вращаясь в музыкальной среде, я понял, что происходит с великими музыкантами, такими как Птица. Основа успеха — это количество твоих проданных пластинок и суммы, которые получают за них хозяева индустрии грамзаписи. Ты можешь быть великим музыкантом, новатором, известным исполнителем, но никому до тебя не будет дела, если ты не зарабатываешь деньги для белых воротил этого бизнеса. Реальные деньги можно сделать, попав в мейнстрим Америки, а «Коламбия Рекордз» обслуживала мейнстрим в этой стране. «Престиж» из другой оперы — он производил великие пластинки, но не в рамках мейнстрима.

Как музыкант и артист, я всегда хотел, чтобы мою музыку слышало как можно больше людей. И никогда не стыдился этого, потому что не считал, что музыка, которую называют «джазом», по определению предназначена для маленькой аудитории либо это просто музейный экспонат под стеклом, как и многое другое, что когда-то считалось «артистическим». Я всегда думал, что джаз должен доходить до максимально большого числа людей, как и так называемая поп-музыка, а почему бы и нет? Я не из тех, кто считает: чем меньше, тем лучше — чем меньше людей тебя слышат, тем ты лучше, потому что просто-напросто твоя музыка слишком сложна для понимания большинства. Многие джазовые музыканты на публике говорят, что у них именно такое ощущение, что им придется пойти на компромисс со своим творчеством, если они начнут добиваться больших аудиторий. Но в глубине души все они тоже хотят играть для возможно большего количества людей. Я не буду перечислять их. Не так уж это важно. Но я всегда считал, что музыка не имеет границ, у нее нет преград для роста и влияния, у творчества не может быть барьеров. Хорошая музыка всегда останется хорошей, независимо от того, к какому жанру она относится. Мне всегда были ненавистны все эти категории. Всегда. Никогда не признавал их места в музыке.

**268**

Поэтому меня совершенно не огорчало, что многие люди прониклись тем, что я делаю. Я никогда не считал, что если моя музыка популярна, то, значит, она проще той, что не так популярна. Популярность не сделала мою музыку менее качественной или достойной. В 1955 году «Коламбия» приоткрыла дверь, сквозь которую моя музыка стала доходить до большого количества слушателей, и я прошел через эту открывшуюся дверь — и ни разу не оглянулся назад. Все, что мне было нужно, — это, играя на трубе, создавать музыку и искусство, выражать через них свои чувства.

Конечно, сотрудничество с «Коламбией» принесло мне большие деньги, но что плохого в том, что тебе платят за труд, и платят хорошо? Я никогда не романтизировал бедность, тяжелую жизнь и тоску. Никогда не желал их для себя. Я очень хорошо познал все это на собственной шкуре, когда сидел на героине, и больше не хотел к этому возвращаться. Пока я мог получать, что хочу, от мира белых на своих условиях, не продавая себя с потрохами к радости тех, кто эксплуатировал бы меня, я намеренно шел к тому, что было реально. Когда создаешь свою музыку, господи, даже небо для тебя не предел.

Примерно в это же время я встретился с одной белой женщиной, назову ее Нэнси. Она из Техаса, первоклассная девочка по вызову и жила на Манхэттене в пентхаусе с видом на Центральный парк на Западных Восьмидесятых улицах. Я познакомился с ней через черного конферансье Карла Ли из «Кафе Богемия». Она в меня влюбилась. Изящная как куколка, очень искренняя, она никому, включая меня, не давала себя в обиду (хотя в большинстве случаев мне она всегда уступала). Очень хорошенькая, темноволосая, чувственная, Нэнси была прекрасной женщиной, одной из тех, кто удерживал меня от наркотиков.

Нэнси никогда не была уличной девкой, все ее клиенты принадлежали к высшим слоям общества, очень важные люди — белые по большей части, — чьих имен я называть не буду. Скажу только, что это были одни из самых важных,

**269**

могущественных и богатых мужчин страны. Они очень хорошо относились к ней, и, став ее другом, я понял почему. В ней было все — теплота, заботливость, ум, к тому же она была очень красивой и сексуальной, в общем, о таких все мужики мечтают. И в постели была хороша, до того страстная и чуткая, что даже плакать хотелось. Она меня по-настоящему любила, я ни цента ей не заплатил. Она была мне хорошим другом, понимала, через что я прошел и чего хотел в жизни добиться. Она поддерживала меня на 150 процентов.

За то время, что мы были вместе, она вытащила меня из многих передрыг. Когда где-нибудь на гастролях я застревал на дороге, то стоило мне позвонить Нэнси и все ей рассказать, как она говорила: «Ну давай выбирайся оттуда! Сколько тебе нужно денег?» И какая бы сумма ни требовалась, она ее тут же высылала.

В октябре 1956 года мы записали последние темы для «Престижа», потом я снова привел оркестр в «Кафе Богемия», и вот тут-то между нами с Колтрейном пробежала черная кошка. Напряженка накапливалась постепенно. Господи, было невыносимо смотреть, как Трейн губит себя: к тому времени он крепко подсел на иглу и много пил. На работу постоянно опаздывал и клевал носом на сцене. Однажды я так рассвирепел, что вдарил ему по голове и животу в гримерной. В тот вечер на концерте был Телониус Монк: он пришел за кулисы поздороваться и увидел, что я сделал с Трейном. Но когда Трейн мне никак не ответил, а просто остался сидеть, как большой обиженный ребенок, Монк пришел в ярость. И говорит Трейну: «Слушай, ты ведь прекрасный саксофонист, ты не должен допускать такого обращения. Приходи ко мне в любое время, будешь играть у меня. А ты, Майлс, не имеешь права его бить».

Я сам был в такой ярости, что мне было наплевать на чушь, которую молот Монк, потому что, прежде всего, его это не касалось. Трейна я в тот же вечер уволил, он вернулся в Филадельфию, чтобы попытаться избавиться от своей

**270**

привычки к наркотикам. Мне было жаль прогонять его, но я не видел другого выхода из этого положения.

Колтрейна я заменил Сонни Роллинзом, и так мы закончили наш недельный ангажемент в «Богемии». Сразу после этого я распустил оркестр и сел на первый же самолет в Париж, куда меня пригласили солистом — с Лестером Янгом, со звездной группой музыкантов, куда входил «Современный джазовый квартет» (Перси Хит, Джон Льюис, Конни Кей и Милт Джексон) и многие французские и немецкие музыканты. Мы играли в Амстердаме, Цюрихе, Фрайбурге (городке в Шварцвальде) и в Париже.

В Париже мы снова стали встречаться с Жюльетт Греко — она к тому времени превратилась в настоящую звезду кабаре и экрана. Сначала ей не очень хотелось видиться со мной — из-за того, как я вел себя с ней в тот последний раз в Нью-Йорке, но, когда я объяснил ей почему, она меня простила, и у нас все пошло хорошо, как в первый раз. И конечно же, я встречался с Жаном Полем Сартром — мы отлично проводили время: я либо бывал у него в гостях, либо мы сидели в открытых кафе. Изъяснялись мы на ломаном французском, таком же английском и жестами.

Когда закончился наш концерт в Париже, многие музыканты поехали в модный клуб «Сен-Жермен» на Левом берегу. Я взял с собой Жюльетт, и мы слушали выступавшего в тот вечер великого американского черного саксофониста Дона Байеса. По-моему, тогда с нами был весь «Современный джазовый квартет», и Кении Кларк там тоже был. К тому же Бад Пауэлл со своей женой Баттеркап тоже поднялись к нам на сцену. Мы все рады были видеть Бада. Он тогда уже постоянно жил в Париже. Мы с Бадом были особенно довольны встречей — обнимались, как давно не видевшиеся братья. После того как мы выпили и вдоволь наговорились, кто-то объявил, что Бад будет играть. Помню, как счастлив я был услышать это, ведь я так давно не слышал его. Короче, он подошел к роялю и заиграл «Nice Work if You Can Get It».

271

Но после энергичного, хорошего начала вдруг что-то случилось, его игра начала разваливаться. И это было ужасно. Я был в шоке, как и все мы в тот вечер. Все молчали, только неловко переглядывались друг с другом, не в силах поверить своим ушам. Когда он закончил, в клубе на некоторое время воцарилась тишина. Потом Бад встал, вытер белым платком пот с лица и вроде бы как поклонился. И мы зааплодировали ему, потому что не знали, что еще можно было сделать. Господи, до чего же его было жаль — он так плохо играл. Когда Бад спускался со сцены, к нему навстречу вышла Баттеркап, обняла его, и с минуту они разговаривали. Бад был очень грустный, как будто знал, что произошло на самом деле. Понимаешь, он к тому моменту был уже полным шизофреником, каким-то отголоском прежнего себя. Баттеркап подвела его к нам. Господи, всем было ужасно неловко смотреть на него, мы были так смущены, что не могли вымолвить ни слова, — нам оставалось только натянуто улыбаться, пряча свои истинные чувства. Наступила полная тишина. Полная. Было слышно, как перышко падает на пол.

И тогда я подскочил к Баду, обнял его и сказал: «Бад, ты ведь понимаешь, что не надо было играть, так нажбанившись, ты ведь это понимаешь, правда?» Я смотрел ему в глаза и говорил достаточно громко — чтобы все слышали. Ну а он слегка кивнул головой и улыбнулся — таинственно и отрешенно, как улыбаются сумасшедшие, — и уселся на место. Баттеркап так и осталась стоять со слезами на глазах — она была благодарна мне за то, что я сделал. Но тут снова завязался разговор, и все пошло, как и до выступления Бада. Понимаешь, я ведь не мог промолчать. Господи, да ведь он мой друг и один из величайших пианистов на свете — во всяком случае, до того, как его избили и он попал в Бельвию. Сейчас он оказался в Париже, в чужой стране, среди людей, которые наверняка не понимают, что с ним, — а может, им вообще все равно — скорее всего, считают его обыкновенным пропойцей. Грустно было видеть и слышать Бада в таком виде. Никогда я этого не забуду, пока жив.

272

В декабре 1956 года я вернулся в Нью-Йорк, снова собрал оркестр, и мы поехали на двухмесячные гастроли в Филадельфию, Чикаго, Сент-Луис, Лос-Анджелес и Сан-Франциско, где играли две недели в «Блэкхоке».

Но осенью 1956 года Трейн (он к нам вернулся) и Филли Джо сильно доставали меня своими наркоманскими выходками — постоянно опаздывали на концерты, иногда вообще не являлись. Трейн, накачавшись, часто клевал на сцене носом. Они с женой Наймой переехали из Филадельфии в Нью-Йорк, и у него появилась возможность доставать сильные наркотики, которые были ему недоступны в Филадельфии. В Нью-Йорке он совсем опустил, причем очень быстро. Я ничего не имел ни против Трейна, ни против остальных, я и сам прошел через все это, но я знал, что это болезнь и что с ней трудно справиться. Так что никаких нотаций я им по этому поводу не читал. Только ругал за опоздания и дремоту на сцене; а потом объявил, что больше этого не потерплю.

Когда к нам вернулся Колтрейн, мы зарабатывали по 1250 долларов в неделю — и эти ребята позволяют себе клевать носом на сцене! Я не мог потерпеть такого дерьма! Публика видит, как они клюют носом, и думает, что я опять связался с наркотой, ну знаешь, я получаюсь как бы без вины виноватый. А я-то был чист как стеклышко, только изредка позволял себе нюхнуть кокаину. Я занимался в тренажерном зале, держал себя в форме, почти не пил, следил за бизнесом. Я

проводил с ними беседы, старался вдолбить им, что они вредят и оркестру, и самим себе. Трейну я говорил, что производители пластинок приходят послушать его, думая предложить ему контракт, но, когда видят, как он на сцене клюет носом, понимают, что он в дерьме, и уходят. Он вроде бы и соглашался со мной, но все равно продолжал колотиться и пить как свинья.

Если бы это проделывал кто-то другой, я уволил бы его после двух таких случаев. Но Трейна я любил, по-настоящему любил, хотя мы с ним никогда не проводили много

**273**

времени вместе, как, например, с Филли Джо. Трейн был прекрасным человеком — мягким, одухотворенным — все это в нем было. Его было трудно не любить, и я старался помочь ему. Насколько я знаю, с нами он стал зарабатывать такие деньги, каких в жизни не видал, и, когда я с ним говорил, я надеялся, что он образумится, но этого не происходило. И меня это сильно задевало. Потом я понял, что на него плохо влиял Филли Джо — когда они оба в одном оркестре. Поначалу, когда Трейн начал вести себя как отпетый наркоман, я не обращал на это внимания, потому что музыкант он очень сильный, к тому же они с Филли постоянно клялись, что завяжут. Но становилось все хуже. Иногда Филли Джо выходил на сцену в таком ужасном состоянии, что шептал мне: «Майлс, сыграй балладу, меня сейчас вырвет, мне надо в туалет». Он уходил со сцены, блевал в туалете и снова возвращался как ни в чем не бывало. Вел себя совершенно по-скотски.

Помню, однажды в 1954 году или в начале 1955-го мы с Филли Джо вдвоем ездили на гастроли и играли там с местными оркестрами. Нам платили по тысяче долларов за выступление. Я к тому времени совсем завязал с наркотиками. По-моему, мы были в Кливленде и должны были возвращаться в Нью-Йорк. Ну а Джо принял дозу два или три часа назад, так что дурь из него уже начала выходить. Когда я приехал в аэропорт за билетами, он занервничал. Я стою, отсчитываю деньги белой милашке в кассе и вдруг натыкаюсь на ваучер — мы их еще называли пурпурными счетами: если я ей его не всучу, нам не хватит на билеты. Вообще-то я не позволял нашему чертову устройщику платить нам этими ваучерами. Я посмотрел на Филли Джо, а он, увидев ваучер, понял, о чем я думаю. Тут он начинает говорить девушке, какая она прехорошенькая и что мы музыканты и хотели бы написать про нее песню, до того она мила, так что не может ли она написать нам свое имя. Кассирша была так счастлива, что я без страха отдал ей пачку купюр. Она их даже не пересчитала — спешила записать нам свое имя.

**274**

Взяли мы билеты, а когда пошли садиться в самолет, Филли начал рассуждать, сколько времени займет полет до Нью-Йорка — ведь ему нужно принять дозу, чтобы не раскваситься по дороге. Но самолет сел в Вашингтоне, так как Нью-Йорк не принимал из-за снегопада. А к этому времени Джо уже рвало в туалете. Долетели до Вашингтона — все то же, Нью-Йорк завален снегом. Пришлось взять компенсацию за билеты и пытаться сесть на нью-йоркский поезд. Но у Филли в Вашингтоне был знакомый делец, и он начал умолять меня остановиться у него. Ну, меня это просто взбесило. Он ведь повсюду таскал за собой футляры с барабанами, но сейчас так ослабел, что не мог их поднять. Пришлось мне тащить до такси и свое, и его дерьмо, я даже кисть себе растянул. А он в это время опять скрылся в туалете и блевал там. В общем, поймали мы такси, едем по снегу к этому парню, причем пришлось его еще и дожидаться, так как его не оказалось дома. Филли принялся блевать в ванной этого дилера — его жена, которая знала Филли, впустила нас. Наконец этот парень возвращается и Филли получает свой долгожданный кайф. За наркотики пришлось расплачиваться мне. У меня всегда в запасе деньги на крайний случай, но я не сказал об этом Филли, а то он попытался бы вытянуть их из меня.

Наконец мы сели в поезд на Нью-Йорк. К этому времени я был уже не просто зол, я рвал и метал — у меня так болела рука, будто это перелом. Когда пришло время расставаться, я говорю Филли: «Слушай, больше ты со мной такие штуки не проделывай, понял меня?» И при этом с выпученными от злости глазами крутил пальцами перед его рожей — пока мы стояли там перед заснеженной станцией Пени.

Тогда Филли говорит мне с обиженным видом: «Майлс, ну почему ты так со мной разговариваешь? Я ведь тебе как брат. Я ведь люблю тебя. Ты же знаешь, как это бывает, когда тебе плохо! Чего тебе злиться — посмотри, сколько снега вокруг, ведь все это из-за этого проклятого снега! Так что злись на Бога, а не на меня, я твой брат и люблю тебя!»

**275**

Услышав это, я чуть со смеху не помер, надо же, как он сообразил вырулить! И все же домой я поехал злобный и поклялся себе, что больше никогда не окажусь в таком дурацком положении.

Похожий случай произошел позже на гастролях. Обычно я заезжал в отель за Филли Джо за час до отъезда, сидел в холле и смотрел, как он выписывается. Он всегда пытался уговорить клерка уменьшить счет, и за ним было забавно наблюдать. Он рассказывал клерку байки о том, что матрацы были прожжены, еще когда он въехал. Клерк обычно говорил что-то вроде:

— Может, и так, но ведь у вас там была какая-то женщина? Тогда Джо говорил:

— Она не оставалась в номере, и вообще она не ко мне приходила.

— Но звонила-то она вам, — говорил клерк.

— Она звонила мистеру Чамберсу, который уже уехал из вашего заведения.

Так они и перекидывались фразами туда-сюда: «Душ целых три дня не работал» или «Две лампочки из четырех были неисправны» — что-нибудь в таком роде. Но в итоге он всегда ухитрялся сэкономить от двадцати до сорока долларов, а потом на эти деньги покупал дозу.

Однажды — по-моему, это было в Сан-Франциско — его дурацкая тактика не сработала. Я был на противоположной стороне улицы в кафе и вдруг вижу, как Филли выбрасывает свои сумки и другие пожитки из гостиничного окна, выходящего в переулок. Потом спускается на первый этаж и, мне видно, разговаривает с клерком в холле. Я стою у двери снаружи и слышу слова клерка о том, что на этот раз придется ему платить, он уже раз сыграл с ним, с клерком, такую шутку и что сейчас он поднимется в номер Филли и запрет там его вещи, пока тот не заплатит. Тогда Джо говорит: «Ну ладно, попробую занять у друга». После чего с возмущенным видом выходит, а клерк поднимается запирает его номер. Оказавшись на улице, Джо бежит со всех ног вдоль гостиницы, хватая свои вещи и, бешено гогоча, удаляется.

**276**

Он был настоящий прохвост, этот Филли Джо. Если бы он был юристом, и к тому же белым, он стал бы президентом Соединенных Штатов: ведь для этого требуется как следует заговаривать зубы и вешать лапшу на уши. Лапши-то у Филли на всех бы хватило.

Зато с Колтрейном все было не так забавно, как с Филли Джо. Над выходками Филли можно было посмеяться, а вот Трейн стал уж совсем жалким. На выступления он являлся таким мятым и грязным, что, казалось, он спал в этой одежде. И потом если уж он на сцене не клевал носом, то ковырялся в нем и иногда съедал содержимое. Он совершенно не интересовался женщинами, как мы с Филли. Единственной его страстью была музыка, и если бы перед ним стояла голая баба, он бы ее даже не заметил. Так был поглощен игрой. А Филли был настоящим бабником — ярко и модно одевался, и, когда мы были на сцене, публика уделяла ему почти столько же внимания, сколько и мне. Филли был личностью. А Трейн совсем наоборот — жил только музыкой. Вот так. Но во время этих гастролей у меня бывали неприятности и похуже, чем разборки с Филли и Трейном из-за наркотиков. Я зарабатывал 1250 долларов в неделю, а этого не хватало — надо же было платить оркестру. Я брал 400 долларов себе, а остальное делил между ребятами. Во время этого турне они постоянно брали больше, чем им полагалось (когда я окончательно уволил Филли, он, по-моему, задолжал мне 30 тысяч долларов).

И вот что получалось — я работаю, а результата не видно. Все время в долгах — и это при аншлагах в клубах и очередях на квартал! Тогда я сказал себе: хватит, если не будут платить мне столько, сколько я захочу, все брошу. Позвонил Джеку Уитмору и сказал, что больше играть за 1250 баксов в неделю не буду. Он говорит: «О'кей, но на этот раз придется играть, потому что ты подписал контракт». В общем-то, он был прав, но я больше не собирался играть за эту сумму. Я сказал, что буду играть за 2500 долларов

**277**

в неделю, он ответил: сделаю, что смогу. И мы получили эту сумму! 2500 долларов — прекрасная цифра для черного оркестра. Многие хозяева клубов пришли в ярость, но давали мне все, что я хотел.

А что до долгов, то самым шустрым по этой части был Пол Чамберс. Я выдавал ему деньги и показывал, сколько он мне должен, а он отказывался отдавать. Один раз пришлось даже по морде врезать — так он меня вывел из себя. Пол был очень хорошим парнем, просто незрел еще.

Однажды мы играли в Рочестере, в штате Нью-Йорк, в не очень прибыльном клубе. Тамошняя хозяйка была моей знакомой, в свое время она очень помогла мне, и я сказал, что мне не надо платы. Вернул ей деньги — мне-то на хлеб вполне хватало, — но попросил ее заплатить остальным музыкантам, она так и сделала. Иногда я так поступал — если клуб не особенно процветал, а хозяин хороший человек. И еще во время турне в Рочестере Пол лакал «зомби» — ром с соком. Я его спрашиваю: «Ну что ты пьешь эту гадость? Почему ты вообще так много пьешь, Пол?»

А он говорит: «Знаешь, что хочу, то и пью. Я могу десять этих "зомби" выпить, со мной ничего не будет». — «Давай, пей, я заплачу». Он говорит: «О'кей».

В общем, выпил он пять или шесть «зомби» и говорит: «Вот видишь, я в полном порядке». Потом мы пошли съесть спагетти — Пол, я и Филли Джо. Мы все заказали по спагетти, и Пол вылил в свою порцию прорву острого соуса. Я говорю: «Господи, зачем тебе это надо?» — «А я обожаю острый соус, вот зачем».

Ну, мы с Филли Джо разговариваем, и вдруг я слышу, как что-то валится, оборачиваюсь и вижу Пола мордой в спагетти, в остром соусе, в общем, в дерьме. Эти «зомби» вдарили-таки ему в голову. Он укололся, потом нажрался этих дурацких «зомби» — и не смог переварить все это. (Так и помер потом в 1969 году: наркотики, пьянство — все через край, а ведь только-только четвертый десяток разменял.)

**278**

Был и другой случай — в Квебеке, в Канаде, мы играли в варьете. Пол напился и начал приставать к белым старухам — к самым настоящим старухам: «Что вы, девочки, делаете сегодня вечером?» Они пришли в бешенство и пожаловались хозяину. Пришлось мне идти к нему извиняться: «Мой музыкант явно не прав, но играть в варьете — вообще-то не для нас. Давай прямо сейчас рассчитаемся: ты нам заплатишь, что положено, и мы уберемся». Он согласился. У нас тогда и Джо вышел из строя — не мог достать наркотики. Все свое дерьмо использовал, а у других ничего не было. Мы купили билеты на самолет, но не могли вылететь из-за снегопада, а на билеты всем на поезд у меня денег не было. Пришлось звонить подруге Нэнси, которая тут же выслала мне бабли.

К моменту нашего возвращения в Нью-Йорк в марте 1957 года чаша моего терпения переполнилась, и я окончательно прогнал Трейна, а заодно и Филли Джо. Трейн присоединился к Монку в «Файв Спот», а Филли получал приглашения в разные клубы — он ведь был теперь «звездой». Я заменил Трейна на Сонни Роллинза, а ударником взял Арта Тейлора. Противно было второй раз увольнять Трейна, а прогнать Филли Джо еще противнее — он был моим лучшим другом, мы с ним пуд соли съели. Но другого выхода не было.

За последние две недели наших выступлений в «Кафе Богемия», до увольнения Трейна и Филли Джо, произошло одно событие, которое мне очень хорошо запомнилось. Кении Дорэм, трубач, зашел к нам как-то вечером и попросил меня разрешить ему сыграть с нашим оркестром. Кении был шикарным трубачом — прекрасный стиль, присущий только ему. Мне нравилось качество его звучания. К тому же он по-настоящему творческая личность, с фантазией, настоящий артист. Он так и не получил того признания, которого заслуживал. Вообще-то я не пускаю в свой оркестр кого попало. Такой музыкант должен уметь играть, а Кении играл на отрыв. И мы давно были знакомы. Как бы

**279**

там ни было, зал в тот вечер был битком набит, впрочем, тогда это было обычное явление. Сыграв свою часть, я представил публике Кении, который вышел и сыграл совершенно великолепно. И начисто стер из голов слушателей впечатление от моей игры. Я был взбешен — а кому понравится, если кто-то придет на твоё выступление и тебя же переиграет. Джеки Маклин сидел в зале, я к нему подошел и спросил: «Джеки, как я звучал?»

Я знаю — Джеки любит меня и любит мое исполнение, от него я не ждал подвоха. Он посмотрел мне в глаза и сказал: «Майлс, знаешь, Кении сегодня так здорово играл, что ты казался своей тенью».

Черт, у меня ноги подкосились, когда я это услышал. Не сказав никому ни слова, побрел домой, благо это был последний сет. Только и думал про это дерьмо — я ведь жутко самолюбивый. Когда Кении уходил, на его роже была мерзкая улыбочка и росту стало будто три метра! Он прекрасно понимал, что сделал, — даже если публика и не догадалась. Он знал — и я знал, — что именно произошло.

На следующий вечер он, как я и думал, опять явился — для того же самого, он ведь знал, что на меня собирается самая крутая публика в городе. Спросил, можно ли ему еще сыграть с моим оркестром. На этот раз я позволил ему выйти на сцену первым, а потом поднялся сам и сыграл так, что он был посрамлен. Понимаешь, в первый вечер я старался играть, как он, чтобы он чувствовал себя комфортнее. И он знал про это. Но на следующий вечер я с ним расправился, он даже не сообразил, откуда пришел удар. (Позже, в Сан-Франциско, эта же история повторилась, и тоже, по-моему, кончилась ничьей.) Вот так мы играли в те времена, на джемах музыканты пытались уничтожить друг друга. Иногда ты побеждал, иногда проигрывал, но, проходя через такие



испытания, как я с Кении, приобретал опыт. Либо ты извлекал урок, либо пасовал, хотя иногда это заканчивалось неловкими ситуациями.

**280**

В мае 1957 года я снова пересекся в студии с Гилом Эвансом: мы записали «Miles Ahead». Я был рад снова работать с Гилом. Мы с ним время от времени виделись после завершения «Birth of the Cool»: планировали сделать еще один альбом и в конце концов воплотили этот замысел в музыке «Miles Ahead». Как обычно, было здорово работать с Гилом, я восхищался его дотошностью и творческой изобретательностью и абсолютно доверял его искусству аранжировки. Мы всегда были отличной музыкальной командой, но именно за время работы над «Miles Ahead» я по-настоящему понял: мы с ним можем создавать особенную музыку. В этот раз мы работали с биг-бэндом, Пол Чамберс и остальные музыканты в основном работали в студии. Позже, уже после выпуска альбома «Miles Ahead», зашел ко мне как-то Диззи и попросил еще одну пластинку — свою он заиграл до дыр за три недели! И сказал, что «это самый мой лучший диск». Господи, это был величайший в моей жизни комплимент, да еще от музыканта такого класса!

Параллельно с записью «Miles Ahead» я играл в «Кафе Богемия» с Сонни Роллинзом на тенор-саксофоне, Артом Тейлором на ударных, Полом Чамберсом на басу и Редом Гарландом на фортепиано. Потом все лето мы так вместе и играли, разъезжая в турне по Восточному побережью и Среднему Западу. Но, вернувшись в Нью-Йорк, я стал снова захаживать в «Файв Спот» и слушать Трейна в оркестре Монка. К тому моменту Трейн резко завязал с наркотиками — методом «холодной индейки», как и я в свое время. Это произошло в доме его матери в Филадельфии. И, господи, как же он играл, как великолепно они звучали с Монком (сам Монк тоже отлично играл). Монк сколотил крепкую группу: у них еще были Уилбер Уэр на басу и Шедоу Уилсон на ударных. Трейн был идеальным саксофонистом для монковской музыки, дававшей ему много пространства. И Трейн наполнял все это пространство своей особой гармонией и звучанием. Я был горд за него — за то, что он нашел в себе силы оставить наркотики и больше не пропускал

**281**

выступлений. И хотя я всегда высоко ценил игру Сонни в моем оркестре (да и Арта Тейлора), все же это было не совсем то. Оказалось, что мне недостает Трейна и Филли Джо.

В сентябре в моем оркестре опять произошли перемены: Сонни ушел, чтобы собрать собственную группу, а Арт Тейлор ушел после нашей с ним ссоры в «Кафе Богемия». Арт знал, что мне нравится манера игры Филли. Но он был таким ранимым, что я ломал голову: как попросить его подправить некоторые пассажи и в то же время не задеть его самолюбия. Я старался ему намекать, говорил о роли тарелок и подобном дерьме, чтобы он понял, чего я от него добиваюсь, но только жутко действовал ему на нервы. И все же Арт мне нравился, и я с ним не мог говорить напрямую, как я это обычно делаю, когда мне что-то бывает нужно. С ним я осторожничал.

В общем, так продолжалось пару дней, но потом, на третий или четвертый вечер, я потерял терпение. В зале было полно кинозвезд — кажется, в тот вечер на концерт пришли Марлон Брандо и Ава Гарднер (впрочем, они всегда приходили). Плюс приперлись все гарлемские дружки Арта. Началось выступление, и, закончив соло, я встал — с трубой под мышкой — рядом с тарелками Арта, слушая его, как обычно, и давая советы. Он на меня ноль внимания. Вообще-то он нервничал, ведь в зале сидели его дружки. Но мне-то на них наплевать, мне нужно, чтобы он правильно бил по тарелкам — не так громко. Я ему снова сказал что-то о технике исполнения, но тут он смерил меня таким взглядом, словно хотел сказать: «Да пошел ты, Майлс, прилип как банный лист...» Ну я и прошипел ему сквозь зубы: «Ты, гаденыш, разве не знаешь, как этот брейк делает Филли!»

Арт пришел в такую ярость, что тут же посреди номера прекратил играть, встал и удалился за кулисы, а потом, после окончания сета, вернулся, упаковал свои барабаны и ушел. Все, включая меня, стояли разинув рты. На следующий вечер я заменил его Джимми Коббом, и с тех пор мы

**282**

с Артом ни разу не говорили об этом случае. Так никогда и не упомянули эту историю, хотя мы с Артом часто потом виделись.

В конце той же недели или на следующей я уволил пианиста Реда Гарланда и пригласил на его место Томми Фланагана. И упросил вернуться Филли, а потом заменил Сонни Бобби Джапаром, саксофонистом из Бельгии, который был женат на моей старинной подруге Блоссом Дири. И пригласил Трейна вновь вернуться в мой оркестр, но у него был договор с Монком, и он не мог его тогда оставить. Еще я вел переговоры с Кэннонболом Эддерли, который вернулся в Нью-Йорк, —

приглашал его в оркестр (сам он все лето руководил какой-то группой вместе со своим братом Натом, корнетистом), но он тоже не мог прийти в тот момент, хотя и предполагал, что сможет в октябре. Так что, пока я не заполучил Кэннонбола, пришлось мне обойтись Бобби Джаспаром. Бобби — отличный музыкант, но он нам характером не совсем подходил. Когда Кэннонбол объявил, что готов к нам присоединиться, я его в октябре нанял и отпустил Бобби.

Мне хотелось расширить ансамбль, сделать из квинтета секстет — с двумя саксофонистами: Трейном и Кэннонболом. Господи, я как наяву слышал эту музыку и знал, что если удастся собрать всех этих музыкантов, это будет нечто. До сих пор мне это никак не удавалось, но я был уверен, что скоро все получится. А пока я отправился в турне с тем оркестром, который у меня был на тот момент (с Кэннонболом на альте), оно называлось «Джаз для современников». Помоему, все это продолжалось с месяц, и финальный концерт у нас прошел со многими другими группами в Карнеги-холл.

Потом я снова поехал на несколько недель в Париж как солирующий гость. И познакомился в эту поездку через Жюльетт Греко с французским кинорежиссером Луи Малем. Он сказал, что всегда любил мою музыку и хочет, чтобы я написал тему для его нового фильма «Лифт на эшафот»,

**283**

или «Frantic», как он назывался в Америке, а в Англии «Lift to the Scaffold». Я согласился, мне было интересно, ведь мне ни разу до этого не доводилось писать для кино. Я просматривал кадры и записывал музыкальные идеи, которые мне приходили в голову. Это был фильм про убийство, триллер, и я устроил так, что мы играли в старом, очень мрачном и темном здании. Мне показалось, что это придаст музыке больше характера, и так и вышло. Все были в восторге от моей темы. Потом она вышла в альбоме «Jazz Track» фирмы «Коламбия» под названием «Green Dolphin Street».

Наряду с работой над фильмом Маля я играл в клубе «Сен-Жермен» с Кении Кларком на ударных, Пьером Мишло на басу, Барни Уиленом на саксе и Ренэ Утрежером на фортепиано. Я запомнил этот ангажемент, потому что многие французские критики злились на то, что я не обращался к публике и не представлял темы, как это делали другие, так как считаю, что музыка говорит сама за себя. Они объявили меня заносчивым и грубым. Конечно, привыкли, что черные музыканты кривляются и паясничают на сцене. Один-единственный критик понял, что я делаю, и не особенно накинудся на меня — Андре Одер, по-моему один из лучших критиков, что я знаю. Но по большому счету меня это дерьмо не волновало, я продолжал гнуть свое. И это вовсе не мешало людям, которые приходили на нас: клуб был забит каждый вечер.

Я проводил много времени с Жюльетт, и, мне кажется, именно в эту поездку мы с ней решили, что останемся просто любовниками и хорошими друзьями. Ее карьера состоялась во Франции, ей там нравилось, а я принадлежал Соединенным Штатам. И хотя я не собирался торчать в Америке постоянно, мне никогда не приходило в голову навсегда переехать в Париж. Я очень люблю Париж, но люблю приезжать туда в гости — не думаю, что там я смог бы состояться как музыкант. К тому же мне казалось, что ребята, которые туда переехали, что-то потеряли — энергию, остроту, которые давала жизнь в Соединенных Шта-

**284**

тах. Не знаю, наверное, это связано с культурой — которую чувствуешь, из которой вышел. В Париже я не смог бы каждый день слышать на улице великолепные блюзы или таких людей, как Монк, или Трейн, или Дюк и Сэчмо. Это возможно только в Нью-Йорке. И хотя в Париже много отличных музыкантов с классическим образованием, все же они слышат музыку не так, как американцы. Так что я никак не мог остаться в Париже, и Жюльетт это понимала.

Вернувшись в декабре 1957 года в Нью-Йорк, я был снова готов двигаться вперед. Я попросил Реда вернуться в оркестр, и он согласился. Узнав, что ангажемент Монка в «Файв Спот» заканчивается, я позвонил Трейну и сказал, что приглашаю его к себе, на что он ответил: «О'кей». Господи, когда это случилось, я понял: вот сейчас будет рождаться великая музыка, я это нутром почувствовал. И это произошло. Такая музыка родилась.

## Глава 11

Маленькие джазовые оркестры развивались в основном под влиянием Луи Армстронга, а потом — через Лестера Янга и Коулмена Хокинса — подошли к Диззи и Птице, то есть к бибопу. В 1958 году только его и играли. Альбом «Birth of the Cool» шел в другом направлении, но тоже по пути, уже проторенному Дюком Эллингтоном и Билли Стрейхорном; просто музыка как бы «побелела», белые ее легче переваривали. А другие мои пластинки, такие как «Walkin'» и «Blue'n'Boogie»,

которые критики окрестили «хард бопом», берут начало от блюзов и некоторых вещей Птицы и Диззи. Это прекрасная музыка, великолепно исполненная и все такое, но все ее идеи и концепции взяты из прошлого; просто там побольше свободы.

Из всего записанного мной с маленьким оркестром альбом «Modern Jazz Giants» ближе всего к тому, о чем я на тот

**287**

момент мечтал, — там, в «Bags' Groove», «The Man I Love», «Swing Springs» именно тот растянутый звук, что был мне нужен. Понимаешь, бибоп состоит из множества звуков. Диз и Птица выдували огромное количество быстрых звуков, у них было много гармонических переходов — так они слышали музыку, такими были их голоса: быстрыми, на самом верху верхнего регистра. Им от музыки было нужно «больше», а не «меньше».

А мне хотелось сократить количество всех этих нот, мне всегда казалось, что большинство музыкантов играют слишком быстро и слишком долго (хотя в случае с Трейном я с этим мирился, потому что уж очень хорошо он играл, и я обожал его слушать). Но мое восприятие музыки было иным. Я ее слышал в среднем и низком регистре, между прочим, Колтрейн слышал так же. Нам нужно было найти способ проявить наши лучшие стороны, найти наши собственные голоса.

Мне хотелось, чтобы мой новый оркестр играл более свободную, модальную, африканскую или восточную, а не западную музыку. Мне хотелось, чтобы мои музыканты превзошли самих себя. Понимаешь, если поставить музыканта в ситуацию, когда он должен делать что-то совершенно не похожее на то, что он делает каждый день, то у него это получится, только если он начнет по-другому мыслить. Ему нужно задействовать свое воображение, стать творцом, новатором, пойти на риск. Он должен выйти за рамки своего обычного опыта — подняться намного выше, — и тогда он окажется на гораздо большей высоте, а потом будет и дальше подниматься — выше и выше! И вот тогда он освобождается, видит перед собой совершенно иные задачи, интуитивно чувствует, что сейчас он создает что-то новое. Я всегда говорил своим музыкантам: играйте то, что знаете, а потом играйте сверх этого! И тогда все может произойти, именно так создается великое искусство и великая музыка.

И еще, не забывай, это уже декабрь 1957-го, а не декабрь 1944 года, жизнь изменилась, звуки изменились, люди слышали музыку по-другому. Так всегда бывает, у каждого вре-

**288**

мени свой стиль, Птица и Диз работали в стиле своего времени, и это был великий стиль. Но сейчас пришло время для чего-то иного.

Если кому-то и было суждено поменять концепцию музыки, повести ее по другому пути, обновить и освежить ее, то я нутром чувствовал — именно моему оркестру. Я просто не мог дождаться, когда мы начнем вместе играть: нам было необходимо понять, что каждый из нас привнесет в общий котел, нам нужно было привыкнуть к звучанию каждого из наших голосов, узнать о наших сильных сторонах и недостатках. Всегда требуется время на то, чтобы музыканты притерлись друг к другу, — поэтому, прежде чем начать записываться, я всегда отправлялся с новым оркестром в турне.

Моей главной задачей для этого секстета было сохранить наработанное с Трейном, Редом, Джо и Полом, добавить в эту смесь блюзовый голос Кэннонбола Эддерли, а потом выжать из этого все возможное. Я чувствовал, что блюзовая окраска альт-саксофона Кэннонбола рядом с гармонической манерой Трейна, с его более свободным подходом к форме, создадут новое ощущение музыки, новое качество звучания, а голос Колтрейна и так уже шел в новом направлении. И потом, мне хотелось дать нашему ансамблю больше пространства, тут я опирался на концепции Ахмада Джамала. Я слышал, как звук моей трубы летит над этим музыкальным облаком и прорезает его, я знал: если мы попадем в точку, в нашей музыке появится сильнейшая энергетика.

Наш оркестр существовал в этом составе уже более двух лет, только Кэннонбол был новичком. Но один новый голос может совершенно изменить подход оркестра к самому себе, к тому, как он сам себя слышит. Один новый голос меняет отношение к ритму, к временной выдержке — даже если остальные целую вечность играли вместе. Когда добавляешь или убираешь музыкальный голос — это целое событие.

В турне мы отправились в конце декабря 1957 года, перед Рождеством, и начали с «Сазерленда» в Чикаго. Я всегда старался приехать на Рождество в Чикаго — повидаться

**289**

с семьей. Туда в дом сестры съезжались мой брат Вернон из Ист-Сент-Луиса, мои дети из Сент-Луиса и еще приходили некоторые из моих друзей детства, переехавших в Чикаго.

Всю неделю мы пили и ели. Знаешь, это был настоящий праздник. Когда наш секстет давал первый концерт в «Сазерленде», мой старый школьный приятель Дарнел (он раньше играл на пианино) пригнал свой городской рейсовый автобус аж из Пеории и припарковал его к нашему отелю на целых три дня! Он всегда приезжал, когда мы играли в Чикаго. Мой друг Буни угощал меня лучшим барбекю в городе — я родом из Сент-Луиса, города барбекю, и всегда обожал хорошее барбекю и свиные рубцы. Я вообще люблю чудесные негритянские блюда — листовую капусту и сладкий картофель, маисовый хлеб, горох и жареных цыплят, приготовленных по-южному, и все это обязательно полито каким-нибудь великолепным горячим соусом!

С самого начала турне имело огромный успех. Ух! Мы просто расправлялись с публикой, и тут я понял, что мы достигли, чего хотели. В свой первый вечер в Чикаго мы начали выступление с блюза, и Кэннонбол стоял разинув рот, слушая самозабвенную игру Трейна. Даже спросил меня, что это мы играем, а я ответил просто: «Блюз».

Он говорит: «Никогда не слышал, чтобы блюз так играли!» Понимаешь, сколько бы Трейн ни играл эту тему, он каждый вечер ухитрялся сыграть ее по-другому. После выступления я попросил Трейна завести с собой Кэннонбола на кухню и показать, как это ему удастся. Он так и сделал, но мы столько всего заменили в двенадцатитактном режиме, что, не прослушав все это с первых нот солиста, если и начнешь следить за темой, можешь вообще не понять, что происходит. Кэннонбол сказал мне, что то, что играл Трейн, звучало как блюз, но на самом деле это был вовсе не блюз, это было нечто совершенно иное. Вот он и озадачился, потому что на блюзах собаку съел — сам был блюзовым исполнителем.

Но он быстро все схватил, моментально усвоил. Кэннонбол как губка все в себя впитывал. А что до блюзов, то

**290**

мне нужно было сразу его предупредить об улетной манере игры Трейна — ведь Кэннонбол был единственный в оркестре, кто раньше с ним не играл. Но, врубившись в обстановку, Кэннонбол сразу попал в яблочко, играл на отрыв. Они с Трейном очень разные музыканты, но оба первой величины. Когда Кэннонбол к нам пришел, все сразу его полюбили — большой, добродушный мальчик, он все время смеялся, был очень приятным в общении, джентльмен до кончиков ногтей, и в мозгах ему не откажешь.

С его приходом и после возвращения Трейна звучание оркестра становилось все более насыщенным, густым — как слой косметики у сильно накрашенной женщины. Из-за особой «химии» в нашем оркестре и благодаря тому, что музыканты как бы подстегивали друг друга, все почти сразу играли гораздо выше своего обычного уровня. Трейн начинал что-то странное и необыкновенно красивое, а Кэннонбол уводил оркестр в другом направлении, а я звучал где-то посередине или парил над ними — как когда... А потом я мог заиграть очень быстро или «загудеть», как Фредди Уэбстер. Тогда Трейн со своей мелодией уходил еще дальше, а возвращался, совершенно преобразив ее, Кэннонбол так же играл. А Пол как бы заземлял все это творческое напряжение духовиков, Ред играл легко и изящно, а Филли Джо подгонял нас своей бесподобной игрой и потом снова заводил нас своими крутыми ударами по краю барабанов, которые были чудо как хороши — знаменитые «штучки» Филли. Господи, это было невероятное исполнение! Все друг друга подзадоривали своими гениальными выдумками. А я говорил что-нибудь вроде: «Не оставляй фа до последнего удара. Ты сможешь удерживать эту тональность на пять ударов дольше, если не бросишь фа — как для четырех ударов. Если оставишь эту ноту на последний такт, то подчеркнешь его». И они меня слушались. Я о таком и во сне не мечтал.

Из всех мне известных саксофонистов Трейн был самый громкий и быстрый. Он мог играть на огромной скорости и в то же время по-настоящему громко, а это очень

**291**

трудно совмещать. Многие музыканты, когда играют громко, как бы запирают себя. Я видел много саксофонистов, которые садились в лужу, когда пытались так играть. Но Трейну все было по плечу, он был феноменальным музыкантом. Поднося к губам саксофон, он превращался в одержимого. Играл страстно, почти с яростью — а в жизни тихий и мягкий. Чудесный он был парень.

Однажды в Калифорнии он меня до смерти напугал, когда решил пойти к дантисту вставить зуб. Трейн мог одновременно брать две ноты, и я думал, что ему это удавалось благодаря отсутствующему зубу. Я думал, что в этом секрет его особого звучания. И когда он вдруг заявил,

что идет к дантисту вставлять зуб, я почти запаниковал. Я сказал ему, что у нас репетиция — как раз в то время, когда ему назначено к врачу. И попросил его отложить поход к дантисту. «Нет, — уперся он, — нет, не могу, пойду к зубному». Я спросил про тип его будущего протеза, и он сказал, что протез будет постоянным. Я уговаривал его сделать съемный — чтобы можно было каждый вечер перед выступлением его снимать. Трейн посмотрел на меня, как на полного психа. Пошел к дантисту, вернулся довольный, сиял как рояль. И вот на выступлении в тот день — кажется, это было в «Блэкхоке» — я играю свое первое соло, а потом ухожу в глубь сцены к Филли Джо и жду, когда начнет играть Трейн, а на глаза у меня слезы наворачиваются — я ведь был уверен, что он себе навредил. Но когда он задул свои пассажи, совсем как обычно, о господи, вот это было счастье!

Трейн никогда не фиксировал свои темы нотами. Просто начинал играть. Мы с ним много рассуждали о музыке на репетициях и по пути в турне. Я показывал ему всякие прибабасы, и он всегда слушал меня и делал то, что я говорю. Я ему говорил: «Трейн, смотри, не играй эти аккорды каждый раз одинаково. Начинай иногда с середины и не забывай, что ты можешь их брать терциями. Получается, что в двух тактах ты можешь сыграть восемнадцать-девятнадцать вариаций». Он слушал с широко открытыми глазами

**292**

и впитывал все в себя как губка. Трейн был новатором в музыке, а таким людям нужно говорить дело. Поэтому я и советовал ему начинать с середины, он и сам уже к этому склонялся. Он любил преодолевать трудности, но ерунду ему впарить было невозможно, он и слушать бы не стал. Трейн — единственный саксофонист, который мог играть все эти аккорды, что я ему давал, и при этом они звучали очень необычно.

После концертов он возвращался к себе в номер и занимался, пока все остальные шатались кто где. Он мог часами упражняться, отыграв до этого три сета. Позже, в 1960 году, я подарил ему сопрано-саксофон, который дала мне одна знакомая парижанка, занимавшаяся антиквариатом, и это повлияло на его игру на теноре. До этого он играл, как Декстер Гордон, Эдди Локью Дэвис, Сонни Ститт и Птица. А когда у него появился сопрано, его стиль изменился. Больше он уже никому не подражал, стал самим собой. Оказалось, что на сопрано он может играть мягче и быстрее, чем на теноре. И его это здорово вдохновило, потому что некоторые вещи, которые удавались ему на альте, не удавались на теноре, а так как сопрано прямой инструмент и он любил низкие регистры, то он понял, что мыслит и слышит на сопрано лучше, чем на теноре. Через некоторое время на сопрано его звучание стало похоже на рыдающий человеческий голос.

Несмотря на всю мою любовь к Трейну, вне выступлений мы с ним не особенно много общались: у нас были разные стили жизни. Раньше — из-за того, что он крепко сидел на игле, а я только-только отошел от всего этого. Теперь, завязав с героином, он почти никуда не ходил: возвращался в гостиницу и занимался. Он всегда серьезно относился к музыке и всегда много практиковался. Но сейчас у него как будто появилась высшая цель в жизни. Он говорил, что уже достаточно нагулялся, что и так потерял слишком много времени, совершенно не уделяя внимания своей личной жизни, семье и особенно своему призванию. Так что единственными его заботами были музыка и самосовершенствование. Он только об этом и думал. Женская красота его не

**293**

соблазняла — он уже был соблазнен красотой музыки, а своей жене он был верен. А что до меня, то после каждого выступления я начинал охоту, высматривая, с какой красоткой провести ночь. Если я не был с женщиной, мы любили посидеть и поболтать с Кэннонболом, иногда ходили с ним куда-нибудь. И с Филли мы все еще оставались друзьями, но он, как и Пол с Редом, гонял в поисках дозы. Но в общем у всех у нас были довольно близкие отношения и мы все прекрасно друг с другом ладили.

В Нью-Йорке Кэннонбол подписал контракт на пластинку для лейбла «Блю Ноут» и попросил меня сыграть на этой записи, и я пошел ему навстречу. Пластинка называлась «Something Else» и вышла очень неплохой. Я захотел записать свою группу, и в апреле на фирме «Коламбия» мы записали альбом «Milestones», куда вошли «Billy Boy», «Straight, No Chaser», «Milestones», «Two Bass Hit», «Sid's Ahead» и «Dr. Jackie» (с неправильным названием «Dr. Jekyll»). В «Sid's Ahead» на фортепиано играю я, потому что Ред, когда я указал ему на что-то, взбеленился и ушел из студии. Но я очень доволен звучанием оркестра на этой пластинке и знаю, что у нас получилось нечто особенное. Трейн с Кэнноном играли на отрыв, они к тому времени уже хорошо притерлись друг к другу.

Эта пластинка — моя первая модальная запись; в теме «Milestones», по которой назван альбом, я впервые по-настоящему использовал эту форму. Модальная музыка — это отклонение от нормальной гаммы из семи нот, каждая нота как бы не в фокусе. Композитор-аранжировщик Джордж Рассел говорил, что в модальной музыке *до* находится там, где должно быть *фа*. Я понимаю модальную форму так: идя в этом направлении, ты идешь в бесконечность. Не нужно переживать из-за гармонических переходов и подобном дерьме. Можно сосредоточиться на музыкальной линии. Трудность в том, что модальный стиль требует большей мелодической изобретательности. Это не тот случай, когда музыка строится на аккордах и ты знаешь, что после

тридцать вто-

рого такта у тебя больше нет их новых, и ничего не остается, как повторять то, что уже было сыграно, с кое-какими вариациями. Я уходил от этого и занимался мелодией. И в модальной манере видел много возможностей.

После того как Ред Гарланд «бросил» меня, я нашел другого пианиста, Билла Эванса. Я не злился на Реда, просто прошло то время, когда он мог привнести что-то новое в звучание оркестра. Мне был нужен пианист, чувствующий модальный стиль, и таким пианистом оказался Билл Эванс. Я познакомился с ним у Джорджа Рассела, однокашника Билла. Я знал Джорджа еще по тем временам, когда мы собирались на квартире у Гила на 55-й улице. Меня все больше и больше увлекал модальный джаз, я поинтересовался у Джорджа, не знает ли он пианиста, который мог бы играть модальные композиции, и он порекомендовал мне Билла.

Модальной формой я проникся, посмотрев спектакль африканского балета из Гвинеи. Я тогда снова встречался с Франсис Тейлор, которая жила в Нью-Йорке и танцевала в шоу. Я столкнулся с ней на 52-й улице и был страшно рад ее видеть. Она ходила на все балеты, и я вместе с ней. В общем, пошли мы с ней на этот африканский балет, и меня совершенно потрясло то, что они там вытворяли, — все эти их па и парящие прыжки. А когда я впервые услышал, как они играют на африканском пианино и поют, и увидел, как танцевал там один парень, я был потрясен, вот это сила! Невыносимо прекрасно. А их ритм! Это было что-то — ритм этих танцовщиков. Я, пока смотрел на них, отбивал такт. И техника у них была как у акробатов. Там был один барабанщик, он играл и смотрел, как они танцуют, делая свои пируэты, и все такое, и когда они прыгали, он играл ТАМ-ТАМ-ТАМ-ТАМ-БАХ в умопомрачительном темпе. Когда они приземлялись, он ударял по барабанам. И, господи, как он успевал следить за каждым танцором! Другие барабанщики тоже за ними следовали. Они играли в темпе  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{4}{4}$ , при этом ритм менялся и скакал. И в этом была вся суть, секрет, то сокровенное искусство, которым они

295

владели. Это была настоящая Африка. Я знал, что не смогу это повторить, — оставалось просто глядеть на них. Я не африканец, но был в восторге от того, как они все это исполняли. Я не собирался подражать им, но взял их концепцию на вооружение.

Поначалу Билл Эванс был в оркестре тише воды, ниже травы. Однажды, просто чтобы испытать его, я говорю: «Билл, ты ведь знаешь, как надо себя вести в оркестре?»

Он удивленно посмотрел на меня, покачал головой и сказал: «Нет, Майлс, не знаю, а что я должен делать?»

Я сказал: «Билл, ты ведь знаешь, что все мы тут как братья и все такое, все делаем вместе, и хочу тебе сказать, что тебе со всеми надо ладить, ты понимаешь, что я имею в виду? Ты должен завоевать любовь оркестра». Ну, я-то все это в шутку говорил, но Билл мои слова всерьез воспринимал, как Трейн.

Он поразмышлял с четверть часа, а потом подошел ко мне и сказал: «Майлс, я подумал над тем, что ты мне сказал, и понял, что не смогу этого сделать. Мне бы хотелось каждому здесь угодить, чтобы все были счастливы, но это не в моих силах».

Я посмотрел на него, улыбнулся и сказал: «Да ладно, ты наш парень!» И тогда он понял, что это шутка.

Билл приобщил нас к классической музыке, которую очень хорошо знал, познакомил нас с произведениями Рахманинова и Равеля. Это он подсказал мне послушать итальянского пианиста Артуро Микеланджели, после чего я просто влюбился в его игру. Сам Билл играл на фортепиано с «тихим» огнем, который я очень в нем любил. Его подход к игре, звуки, которые он извлекал, — как хрустальные ноты или искрящийся водопад из чистого источника. Чтобы приспособиться к Биллу, мне снова пришлось поменять манеру оркестра: мы пробовали разные темы, сначала более

мягкие. Билл чуть-чуть нарушал ритм, и мне это нравилось — например, как он играл с оркестром гаммы. Ред был ритмичным пианистом, а Билл как бы опаздывал, но в све-

**296**

те моего увлечения модальностью мне его исполнение нравилось больше. Ред мне не переставал нравиться, и несколько раз я приглашал его в оркестр — в основном когда мы играли в стиле Ахмада. Билл тоже немного играл в стиле Ахмада, хотя ему он не совсем подходил.

Весной 1958 года мы перешли из «Кафе Богемия», где играли два года, в «Виллидж Вэнгард» — клуб, принадлежащий парню по имени Макс Гордон. Толпы, которые мы собирали в «Богемии», переместились в «Вэнгард», и у нас там тоже были сплошные аншлаги. Я перешел в «Вэнгард», потому что Макс предложил мне больше денег. До премьеры он обязался выплатить мне тысячу долларов задатка наличными, иначе я не соглашался выступать.

Но самое главное событие весны 1958 года — возвращение в мою жизнь Франсис Тейлор. Господи, до чего же она была хороша, я просто обожал быть рядом с ней. Я побросал всех своих подружек и все время проводил только с ней. Мы очень подходили друг другу — я Близнец, а она Весы. По-моему, выглядела она совершенно потрясно. Высокая красавица с мягкой, гладкой, медовой кожей, нежная, артистичная. К тому же элегантная и грациозная. Я ее описываю как совершенство, правда? Ну так она почти им и была. Ее все любили. Знаю, что Марлон Брандо был в нее влюблен и Квинси Джонс, он тогда выступал. Квинси даже подарил ей кольцо, и он до сих пор не знает, что я все знаю. Мы с Франсис жили в моей квартире на Десятой авеню и всюду, где бы ни показывались, производили фурор.

Я сменил свой «Мерседес-бенц» на белый «феррари» с открывающимся верхом, который обошелся мне в 8000 долларов, по тем временам сумма немалая. И вот, представь, едем мы по городу в этой роскошной машине. Черный прохвост вроде меня с невероятной красавицей! Когда она выходила из машины, казалось, что она состоит из одних ног — длинных, прекрасных ног танцовщицы, и походка у нее была балетная. Господи, это было нечто, люди оборачивались с раскрытыми ртами, и все такое.

**297**

На публике я всегда был одет с иголочки и Франсис тоже. Журнал «Лайф» даже поместил в свой международный номер мою фотографию — как черного, который делает добро для своего народа. И это было правильно. Но меня всегда удивляло, почему они не написали обо мне в номере, выходящем здесь, в Америке.

Франсис родилась в Чикаго, я тоже со Среднего Запада, и, наверное, это тоже имело значение для нашего взаимопонимания, нам были совершенно не нужны долгие объяснения. Она, как и я, была черная, и это тоже мне помогало, хотя в отношении с женщинами я никогда не примешивал расовые вопросы; если женщина классная, значит, классная, не важно, какого она цвета. К белым мужикам я тоже так отношусь.

Франсис благотворно повлияла на меня: заставила меня вести оседлый образ жизни, отучила от улицы и помогла сконцентрироваться на музыке. Вообще-то я волк-одиночка, да и она тоже. Она всегда говорила: «Мы репетировали наши отношения, Майлс, четыре года. Теперь давай пользоваться плодами этой репетиции». Я так любил Франсис, что в первый раз в жизни стал ревновать. Помню, один раз я ее ударил, когда она возвратилась домой и стала нести полную чушь про то, что Квинси Джонс красивый. Я и опомниться не успел, как ударом сбил ее с ног, и она выбежала из квартиры к Монти Кей и Дайан Кэррол совершенно голая. Потом достала какую-то одежду и пошла ночевать к Гилу Эвансу, потому что боялась, что я вломлюсь к Дайан и Монти и снова ударю ее. Гил позвонил мне и сказал, что Франсис у него и что с ней все в порядке. Я сказал ей, чтобы больше никогда в жизни она не упоминала при мне Квинси Джонса, и больше я о нем от нее не слышал.

Мы с ней часто ругались, как это бывает со всеми парами, но ударил я ее тогда в первый раз — хотя и не в последний. Каждый раз, когда я поднимал на нее руку, я чувствовал себя скотиной, потому что в основном ее вины тут не было: виноват был я — из-за своего темперамента и ревности. Но до встречи с Франсис я не представлял себе, что могу

**298**

ревновать. До этого мне было совершенно наплевать, что делает женщина. Меня это никогда не задевало, меня волновала только моя музыка. А тут я узнал чувство ревности, и это было новое для меня чувство, его было трудно понять.

Она была звездой — и на пути к тому, чтобы стать суперзвездой, в то время она была лучшей черной танцовщицей. После того как она получила звание «лучшая танцовщица» за работу в

«Вестсайдской истории» на Бродвее, у нее была уйма предложений. Но я не позволил ей принять все эти предложения, потому что хотел, чтобы она была со мной дома. Позже, когда Джером Роббинс лично попросил ее участвовать в киноверсии «Вестсайдской истории», я ей этого тоже не разрешил. Или в «Золотом мальчике» с Сэмми Дэвисом-младшим, который лично попросил ее об этом, когда мы были на гастролях в Филадельфии. Он делал пробы следующим утром и попросил ее прийти. Но на следующий день в восемь утра мы сидели в моем «феррари» у развилки шоссе в Нью-Йорк. И это было моим ему ответом.

Мне просто хотелось, чтобы она все время была со мной. Конечно, она скандалила со мной из-за этого дерьма, говорила, что у нее тоже карьера, что она тоже артистка, но я отказывался выслушивать эту чепуху, из-за которой нам пришлось бы подолгу не видеться друг с другом. Через некоторое время она перестала говорить об этом и начала преподавать танцы для таких людей, как Дайан Кэррол и Джонни Матис. Я не возражал, ведь каждый вечер она возвращалась домой.

Франсис уже была один раз замужем, у нее был маленький сын Жан-Пьер, который, пока она строила карьеру танцовщицы, жил с ее родителями, Масео и Эллен, в Чикаго. Однажды, когда мы уже жили вместе, позвонил ее отец и захотел поговорить со мной. Сначала он ходил вокруг да около, а потом брякнул прямо, женюсь ли я на Франсис. Он сказал: «Знаешь, Майлс, мне кажется, если у человека что-то есть уже довольно долгое время и он пользуется этим и знает его вкус, то он должен быть уверен в этом товаре,

**299**

понимаешь, знает, хочет он его купить или нет. Так что как у вас с Франсис, что вы собираетесь делать, когда вы поженитесь?»

Мне нравился ее отец, он был очень хорошим человеком. Но я понял, к чему он клонит, и поговорил с ним как мужчина с мужчиной. Я знал, что он беспокоится о своей дочери, тут уж ничего не поделаешь, но я сказал ему: «Не твоё собачье дело, Масео. Франсис не возражает жить так, чего тебе лезть? Мы ведь взрослые люди, сам знаешь!»

Некоторое время он больше не затевал этого разговора, но потом все же иногда его поднимал, и я всегда отвечал ему одинаково, пока мы с Франсис наконец не поженились.

Когда мы после большого перерыва встретились с Франсис, она танцевала в «Порги и Бесс» в Сити-Центре, и я много раз ходил на этот спектакль. Там мне и пришла в голову идея сыграть эту музыку, и летом 1958 года мы с Гилом Эвансом сделали альбом «Порги и Бесс». Совместная жизнь с Франсис сказывалась не только на моей музыке: бывая на спектаклях, где она танцевала, я серьезно интересовался театром, и мы с ней ходили на многие пьесы. Я даже написал для нее песню, которая называлась «Фран танцует» («Fran Dance»), мы ее записали в альбоме «Green Dolphin Street». Когда у Франсис закончился контракт с «Порги и Бесс», она танцевала в «Mr. Wonderful» с Сэмми Дэвисом-младшим.

К этому времени публика начала говорить о «мистике Майлса Дэвиса». Я не знаю, откуда пошло это дерьмо, но оно было на слуху повсюду. Даже музыкальные критики смилостивились ко мне и начали называть меня «преемником Чарли Паркера».

Первой серьезной работой секстета с Биллом Эвансом была пластинка 1958 года, которая называлась «Jazz Track», туда входили «Green Dolphin Street», «Stella by Starlight», «Love for Sale» и «Fran Dance». Когда мы ее записывали, Филли Джо с нами уже не было, я заменил его на Джимми Кобба, который когда-то играл для меня, ненадолго заменяя Арта

**300**

Тейлора в «Кафе Богемия». Все были по горло сыты наркоманскими выходками Филли Джо, мы уже не справлялись с ним. В конце концов он уволился и организовал свой оркестр, в котором иногда участвовал Ред Гарланд. Мне не хватало изюминки Филли Джо, его знаменитых «штучек» по краю барабана. Но и Джимми был хорошим ударником, он добавил свой стиль в звучание группы. Когда я играл с ритм-секцией, я как бы отталкивался от них и знал, что в свою очередь Пол, Билл и Джимми будут отталкиваться от моей игры, а потом как бы соревноваться друг с другом. Мне не доставало Филли, но я понимал, что Джимми мне подходит.

«Коламбия» выпустила пластинку под названием «On Green Dolphin Street»: на одной ее стороне все записи «Green Dolphin Street», на другой — моя музыка к фильму Луи Маля «Лифт на эшафот». Это была первая запись новой группы как единого оркестра. После этого, в июне, меня пригласили участвовать в альбоме большого оркестра француза Мишеля Леграна для «Коламбии». Колтрейн, Пол Чамберс и Билл Эванс тоже играли в этом альбоме. Потом мы выступали в Нью-Йорке в «Вэнгарде» и еще на джазовом фестивале в Ньюпорте.



Когда я вернулся, мы с Гилом стали записывать «Порги и Бесс» — с конца июля до середины августа. Трейна и Кэннона в этом альбоме нет, потому что они слишком бы выделялись в саксофонной секции. А мне нужно было самое обыкновенное «нормальное» звучание. С их же звучанием никто не мог тягаться. Пришлось пригласить ребят, которые незатейливо играли незатейливые мелодии. Билл Эванс тоже остался не у дел: у нас там вообще фортепиано не было. Зато у меня играли Пол и Джимми Кобб, и еще я попросил Филли Джо сделать парочку вещей. Остальные музыканты были в основном студийцами, а один из них, Билл Барбер, который играл на тубе, участвовал еще в «Birth of the Cool». Это был правильный шаг, потому что в некоторых местах мне нужно было добиться имитации человеческого голоса. Нелегкая задача, но у меня получилось. Аранжировка

**301**

Гила была великолепной. Он написал для меня аранжировку «I Loves You, Porgy» и еще одну гамму. Без аккордов. Он использовал два аккорда в другом голосе, так что мой пассаж с гаммами и те два аккорда давали много пространства, чтобы слышать все остальное.

Помимо Равеля и многих других композиторов Билл Эванс приохотил меня к Араму Хачатуряну, русско-армянскому композитору. Я много слушал его, и особенно меня заинтриговало, как он использует разные гаммы. Классические композиторы, по крайней мере некоторые из них, давно так писали, но джазовые музыканты этим приемом не пользовались. Мне все время давали темы с аккордами, а я в то время не хотел их играть. Музыка получалась какая-то вязкая.

В общем, сделали мы «Порги и Бесс» и поехали играть в «Сноубоут» в Филадельфии, и там полицейский из отдела по борьбе с наркотиками чуть было не арестовал Джимми Кобба и Колтрейна, но обошлось. Один раз во время этого турне копы имели наглость припереться искать наркотики у меня. Я же просто спустил штаны и сказал мерзавцам, чтобы они заглянули ко мне в задницу, раз уж нигде не могут найти дури. Господи, полицейские Филадельфии — самые настоящие суки, постоянно к нам придирались; а сами-то — таких коррумпированных гадов на всей планете не сыщешь, к тому же страшные расисты.

Но к тому моменту дела в оркестре пошли хуже. Примерно после семи месяцев Билл решил уйти — надоели ему наши бесконечные разъезды, к тому же ему захотелось заняться своим делом. Кэннонболл поговаривал о том же — хотел снова собрать свою старую группу, даже Колтрейн подумывал об уходе. У Кэннона была еще одна причина для ухода: он не хотел быть менеджером во время турне — платить ребятам и все такое. Но я на него это взваливал, у него голова в эту сторону хорошо работала, и ему можно было доверять. И ведь я же платил ему за эту работу, так что он получал больше других, не считая меня. Придя в оркестр,

**302**

он сказал, что пробудет с нами год, и вот этот год заканчивался в октябре 1958 года. Я уговорил его немного подождать, и он согласился, но нам с Хэрлдом Ловеттом пришлось долго его уламывать.

У Билла была и еще одна причина для ухода, которая меня сильно огорчала. Некоторые черные были недовольны: что этот белый молодчик делает в моем оркестре. Многие считали, что в таком классном маленьком оркестре все те деньги, что мы загребали, должен бы получать черный пианист. Но мне плевать на такой порядок, я всегда хотел только одного — чтобы у меня в оркестре играли лучшие музыканты, и мне все равно, какого они цвета — черного, белого, синего, красного или желтого. Пока они играют так, как я этого требую, меня это не касается. Но я знаю, что все эти разговоры ранили Билла, ему это было противно. Он был очень чувствительным парнем, его легко было выбить из колеи. И потом, многие говорили, что у него нет скорости, что ему недостает энергии, что уж больно он нежный. А тут еще все эти турне, к тому же он хотел создать собственную группу и играть свою музыку; в том же направлении двигались и Колтрейн с Кэннонболом.

Каждый вечер мы играли одну и ту же программу, в основном стандарты, либо это была моя музыка. Я знаю, моим ребятам хотелось играть свои композиции и доказать свою музыкальную неповторимость. Не мне их за это осуждать. Но у нас сложился лучший ансамбль в музыкальном бизнесе, это был мой оркестр, и я хотел сохранить его как можно дольше. Это неприятная ситуация, но такое со временем происходит со всеми оркестрами. Просто люди перерастают друг друга (я тоже в свое время перерос Птицу), музыканты должны двигаться дальше.

Билл ушел в ноябре 1958 года и поехал к брату в Луизиану. Потом он вернулся и основал свою группу. Вскоре к нему пришли Скотт Лафаро на контрабасе и Пол Мотиан на ударных, он стал страшно популярным — получил несколько «Грэмми». Билл хороший пианист, но, мне кажется,

он никогда так хорошо не играл, как у меня. У белых музыкантов есть одна странная черта — не у всех, но у большинства: когда они добиваются успеха в черном оркестре, они всегда уходят и создают целиком белую группу — несмотря на самое хорошее отношение к ним черных музыкантов. Билл поступил так же. Я не говорю, что он сразу мог бы найти черных музыкантов, которые были бы лучше Скотта и Пола, я просто хочу сказать, что эта ситуация всегда повторялась.

Я попросил Реда Гарленда заменить Билла, пока я не найду ему постоянную замену, и он играл с нами три месяца, а потом организовал свое трио. Некоторое время Ред ездил с нами в турне, потом мы вернулись и играли в Таун-холл, и даже Филли Джо играл на этих концертах — кажется, заменял заболевшего Джимми Кобба. Мы тогда все как бы воссоединились и играли на отрыв. Но когда мы снова поехали на гастроли, мне пришлось уговаривать остаться Трейна, который тоже всерьез надумал уйти. Он был доволен собой, играл лучше и уверенней, чем раньше. К тому же он чувствовал себя счастливым, много сидел дома, набирал вес. Я даже поддразнивал его, но, знаешь, ему все было по барабану — и вес, и одежда. Его волновала только музыка: как она звучит, когда он играет. Я беспокоился за него — он вместо наркотиков накинудся на сладкое, и я предложил ему купить у меня некоторые спортивные снаряды, чтобы сбросить вес.

Трейн называл меня «учителем», и у него язык не поворачивался объявить мне, что он хочет уйти; я об этом узнал от других. Но наконец он решился, и мы нашли компромисс: я передал его Хэролду Ловетту, чтобы тот вел его финансовые дела. Хэролд организовал для него контракт с Несухи Эртегуном из «Атлантик Рекордз», который всегда любил его игру — с тех самых пор, когда Трейн к нам только пришел. Трейн записал несколько вещей для «Престижа» как солирующий саксофонист — это я устроил ему этот проект, но, как обычно, Боб Уайнсток платил неважно. Хэролд Ло-

ветт основал для Трейна издательство (которым он руководил до своей смерти в 1967 году, Хэролд был у него менеджером). Я считал, что если Трейн начнет работать самостоятельно, ему будет необходимо поучиться бизнесу и найти верных людей. Чтобы подольше задержать его у себя, я попросил своего агента Джека Уитмора заняться его контрактами, пока мы не играли. Так что к началу 1959 года Трейн крепко стоял на ногах, начинал независимую карьеру и всюду пользовался этими преимуществами. Если он не был занят в моем оркестре, то всегда играл где-нибудь еще — как звезда и руководитель своей собственной группы.

Кэннонбол сделал то же самое, так что в 1959 году в нашем оркестре было три лидера собственных оркестров, и ситуация осложнилась. К тому времени Трейн нашел своего ударника в лице Элвина Джонса, моего старого друга из Детройта, и все время расхваливал его мне; но я и так знал, что Элвин — приобретение. А Кэннон играл со своим братом Нэтом, так что им их задача была ясна. Я за всех них был рад, но вот для меня это было нехорошо: я же не слепой и понимал, что скоро моего оркестра не будет. Я бы соврал, если б сказал, что меня это совершенно не огорчало, я очень любил свою группу, мне кажется, это был лучший оркестр малого состава всех времен, по крайней мере, лучший из всех, что я до этого слышал.

В феврале я подыскал себе нового пианиста, его звали Уинтон Келли. Был еще один пианист, который мне нравился, Джо Завинул (он играл со мной позже). Но тогда ко мне пришел именно Уинтон. Он был из Вест-Индии, с Ямайки, у него был небольшой опыт игры с Диззи. Мне нравилась его манера: комбинация Реда Гарленда и Билла Эванса; он мог сыграть все, что угодно. К тому же он бесподобно сопровождал солистов. Кэннонбол с Трейном прониклись к нему, и я тоже.

Уинтон пришел к нам до записи «Kind of Blue», но этот альбом был рассчитан на исполнение Билла Эванса, который согласился сыграть для нас. Мы поехали в студию первого

или второго марта 1959 года. Наш секстет состоял из Трейна, Джимми Кобба, Пола, Кэннона, меня и Уинтона Келли, который играл только в одной композиции: «Freddie Freeloader». Эта тема была названа в честь моего знакомого чернокожего, который всегда норовил вытянуть из тебя что-то даром и постоянно крутился среди джазменов. Во всех остальных вещах играл Билл Эванс.

Мы записали «Kind of Blue» за две сессии — в марте и в апреле. В промежутке мы с Гилом Эвансом наняли большой оркестр и сделали телевизионное шоу, в котором звучало много музыки из «Miles Ahead».

Тема «Kind of Blue» тоже написана в модальной форме, которой я начал увлекаться еще в «Milestones». Здесь я добавил еще один вид звучания, новый голос, который помнил еще с Арканзаса, когда мы возвращались домой из церкви и слышались звуки чудесных госпелз. Ощущение той музыки вернулось ко мне, я стал припоминать, как она звучала и что она для меня значила. Я хотел снова испытать это чувство. Оно сидело у меня в крови, будило воображение, я просто забыл про него. Я написал этот блюз в попытке перенестись в то время, когда мне было шесть лет и я шел со своим кузеном по той темной дороге в Арканзасе. Я сочинил примерно пять тактов, записал их, добавив нечто вроде бегущего звука в эту смесь, потому что только таким способом я мог вставить звучание африканского пианино. Но ведь как бывает — ты что-то пишешь, потом ребята это исполняют и уводят твою тему еще дальше — пропускают сквозь свое творческое воображение, и ты уже не помнишь, на чем сам стоял. Пытаешься делать одно, а приходишь к совершенно другому.

Я не писал музыку для «Kind of Blue» — просто сделал эскизы того, что оркестру предполагалось сыграть, потому что мне нужна была спонтанность, как в той переключке танцоров, барабанщиков и музыканта, играющего на африканском пианино в африканском балете. И нам все удавалось с первого раза, представляешь уровень! Это было пре-

**306**

красно. Некоторые говорили, что Билл — мой соавтор в «Kind of Blue». Это неправда, музыка и идея — только мои. Заслуга Билла в том, что он приобщил меня к некоторым классическим композиторам, а уж те повлияли на меня. В первый раз Билл познакомился с этой темой, когда я дал ему и всем остальным взглянуть на мой нотный набросок. Мы даже не репетировали, у нас вообще-то было всего пять или шесть репетиций за последние два года — у меня ведь были потрясающие музыканты, — и только в таком случае все начинает работать.

Билл играл у меня в «Kind of Blue» немного приглушенно. Билл такой музыкант, что когда он что-то начинает, то он не только это закончит, но и пойдет чуть дальше. Ты подсознательно это знаешь, и это подстегивает остальных музыкантов, что очень хорошо. А так все мы тогда увлекались Равелем (особенно его «Концертом для левой руки с оркестром») и Рахманиновым («Концерт №4»), то эти композиторы как бы присутствовали и в нашей игре. Когда я говорю, что не добился, чего хотел, не смог воспроизвести точного звука африканского пианино, на меня смотрят как на сумасшедшего. Все считают эту пластинку шедевром — мне она тоже очень нравится, — и всем кажется, что я напрашиваюсь на комплименты. Но я-то знаю, что именно я старался сделать в этом альбоме, особенно в «All Blues» и «So What». Просто у меня не вышло.

Помню, что в июле 1959 года умерла Билли Холидей. Я не так уж хорошо знал ее, мы с ней не тусовались, ничего такого не было. Билли любила моего сына Грегори. Считала его милашкой. Я знал, что они с мужем не ладили, потому что однажды она сказала: «Майлс, я ему говорю: оставь меня в покое. Можешь забрать дом, все, что хочешь, только оставь меня в покое». Больше, насколько я помню, она со мной на личные темы не говорила. Правда, она сказала мне, что ей нравился один мужик с фигурой, как у Роя Кампанеллы, бывший бейсболист из бруклинских «Доджеров», она ценила таких мужиков за их сексуальный натиск

**307**

в любовных отношениях. Ей нравились их короткие, мускулистые, здоровенные ноги, низкая задница — такое бычье сложение. Из рассказов Билли выходило, что она была помешана на мужчинах, но потом поставила на них крест из-за наркотиков и алкоголя.

Помню ее как мягкую, милую женщину карибской внешности с очень гладкой светло-коричневой кожей — пока наркотики не изуродовали ее. Она и Кармен Макрей напоминали мне мою мать, Кармен даже больше, чем Билли. Билли была настоящей красоткой, пока не испилась и не искололась.

В последний раз я видел ее в «Бердленде», где выступал в начале 1959 года. Она попросила у меня денег на героин, и я дал ей все, что у меня с собой было. Кажется, сотню долларов. Ее муж Джон (забыл его фамилию) держал ее на героине, он ее таким способом контролировал. Сам он употреблял опиум. Он и меня зазывал прийти, улечься с ним на диван и покурить. Я никогда на это не соглашался, ни разу в жизни не попробовал опиума. Наркотики хранились у него, и он выдавал их Билли, когда считал нужным. Так он держал ее в узде. Джон был из тех скользких уличных мошенников из Гарлема, которые ради денег пойдут на что угодно.

«Майлс, — сказала мне Билли, — этот мерзавец Джон удрал со всеми моими деньгами. Ты не мог бы одолжить мне на дозу? Мне позарез нужно». Ну, естественно, я отдал ей все, что у меня было, — до того она ужасно выглядела в тот раз: вымотанная, измученная, с осунувшимся лицом и все

такое. Исхудавшая. Уголки губ провисли. Она все время почесывалась. У нее всегда была отличная фигура, но сейчас она сильно похудела и лицо у нее опухло от беспробудного пьянства. Господи, мне было ее ужасно жаль.

Заходя к ней в гости, я всегда просил ее спеть «I Loves You, Porgy», потому что когда она пела «Не давай ему трогать меня потными руками», ты прямо на своей шкуре ощущал, как же погано у нее было на душе. Такой прекрасный и печальный был у нее голос. Все обожали Билли.

**308**

У них с Птицей был схожий конец. У обоих воспаление легких. Однажды в Филадельфии Билли из-за наркотиков продержали всю ночь в тюрьме. Может, даже и пару дней, не помню. Но я точно знаю, что она побывала в тюрьме. Наверняка ее там потом прошибало, а там ведь холодно и сквозняки. Когда пытаешься завязать, тебя то в жар, то в холод бросает, и, если за тобой не наблюдает врач, ничего не стоит подхватить воспаление легких. Именно так и случилось с Билли и Птицей. Когда сидишь на наркотиках, потом завязываешь, потом снова на них садишься, снова завязываешь — они в конце концов разъедают твой организм и приводят к гибели. Просто-напросто убивают тебя, как это произошло с Билли и Птицей, они не смогли справиться с тем дерьмом, которому поддались. И потом, они оба смертельно устали и просто ушли из жизни — как будто из гостиницы выписались.

Если бы не Билли, я был бы совершенно счастлив в 1959-м. Первое выступление нашего секстета в «Бердленде» в новом составе с пианистом Уинтоном Келли прошло в битком набитом зале. Знаменитости вроде Авы Гарднер и Элизабет Тейлор приходили на нас каждый вечер и запросто заглядывали за кулисы, чтобы сказать «хелло». Колтрейн в это же время записал «Giant Steps», примерно через две недели после последней сессии «Kind of Blue», и он делал, как я, когда записывал «Kind of Blue»: принес в студию нотные наброски, которые никто из музыкантов до этого ни разу не слышал. Я это расценил как комплимент себе. Еще мы играли в театре «Аполлон» в Гарлеме в качестве звезд, потом поехали в Сан-Франциско и около трех недель играли в «Блэкхоке» в полном зале, попасть туда можно было, отстояв длиннющую очередь.

В Сан-Франциско Трейн дал интервью журналисту Расу Уилсону и сказал, что серьезно подумывает об уходе из моего оркестра, о чем Уилсон на следующий же день растрезвонил в своей газете. А потом этот чертов парень назвал музыканта, который должен был заменить Трейна:

**309**

Джимми Хит. Так и случилось, Джимми Хит действительно заменил Трейна, но я считал, что Трейн не вправе был раскрывать журналисту, о чем я говорил только ему. Я пришел в ярость и сказал Трейну, чтобы больше он таких штук не откалывал. Ну чем я заслужил такое отношение с его стороны? Я сказал ему, что делал для него все, что мог, обращался с ним как с братом, и вот в ответ он обливает меня дерьмом, докладывая белому парню подробности моего бизнеса. Я сказал ему: решил уходить — уходи, но предупреди меня до того, как начнешь трепаться на всех углах, нечего первому встречному выкладывать, кто тебя заменит. В тот период все страшно превозносили Трейна, и, понятно, ему было трудно сдерживаться, хотелось самостоятельности. Он все больше и больше удалялся от меня. Когда мы тем летом играли в Чикаго на джазовом фестивале, организованном «Плейбоем», он с нами не поехал, у него, видите ли, были другие обязательства. Зато Кэннонбол играл на отрыв, мы с ним поочередно солировали. В тот день в начале августа все играли великолепно, и когда я вернулся в Нью-Йорк, только и разговору было о том, как хорошо мы звучали, несмотря на отсутствие Трейна.

В конце августа мы снова стали выступать в «Бердленде», в зале яблоку негде было упасть. Пи Ви Маркит, знаменитый карлик-конферансье, лицо «Бердленда», каждый вечер объявлял, что среди публики — Ава Гарднер, и она посылала мне воздушные поцелуи и приходила за кулисы расцеловать. Однажды Пи Ви подошел ко мне и сказал, что Ава ищет меня у выхода, даже хотела вернуться и поговорить со мной. Я спросил Пи Ви:

— Зачем? О чем она хочет говорить?

— Не знаю, сказала, что хочет пригласить тебя на какую-то вечеринку.

Я сказал:

— О'кей, давай ее сюда.

Он привел ее, улыбающуюся, и оставил со мной. Она все время шутила и затащила меня на свою вечеринку — уж очень

**310**

я ей нравился. Вечеринка оказалась так себе, и тогда я познакомил ее с черным громилой по имени Джессе, который глаз с нее не сводил: она ведь была необыкновенно красивая — темноволосая, чувственная, с пухлыми губами, мягкими, как черт знает что. Господи, вот уж знойная женщина. Я говорю: «Ава, поцелуй его в долбаную щеку, чтобы он перестал пялиться, а то он сейчас родит». Ну, она поцеловала его в щеку, и он начал с ней болтать. Потом она поцеловала меня, а на него посмотрела таким змеиным взглядом, что он сразу убрался. Потом мы вышли, и я подбросил ее домой. Мы с ней не спали, нет, ничего такого не было. Хотя она была хорошей женщиной, по-настоящему милой, и, если бы я захотел, у нас что-нибудь могло получиться. Я просто не знаю, почему этого не случилось, но вот — не случилось, хотя многие готовы поклясться, что что-то между нами все-таки было.

Одно мне отравляло тогда жизнь — постоянное нытье Трейна об уходе из оркестра, но вообще-то все уже к этому привыкли. А вот потом произошла одна отвратительная вещь, которая снова испортила мое отношение к людям, опять превратила меня в желчного циника, и это когда я только-только начал замечать перемены к лучшему в этой стране!

Я только что кончил работать над радиопередачей, посвященной Дню вооруженных сил, знаешь, по «Голосу Америки», в общем, над обычной белибердой. И потом просто проводил хорошенькую белую девушку Джуди, чтобы помочь ей поймать такси. Она села в такси, а я остался стоять у входа в «Бердленд», буквально обливаясь потом, потому что был жаркий, влажный и душный августовский вечер. Вдруг ко мне подходит белый полицейский и говорит, чтобы я проваливал. Я тогда регулярно занимался боксом и подумал про себя: надо бы вдарить этому гаденышу, было понятно, к чему он клонит. Но вместо этого я сказал: «Проваливать? Это почему же? Я здесь работаю на первом этаже. Вон мое имя на афише — Майлс Дэвис» — и указал ему на свое имя, красовавшееся на полотне среди электрогирлянд.

**311**

Он говорит: «Мне наплевать, где ты работаешь, я сказал — проваливай! Если не пошевелишься, я тебя арестую!»

Я смотрел ему прямо в глаза и не двинулся с места. Тогда он крикнул: «Ты арестован!» — и потянулся за наручниками, но при этом отступил на шаг. Ну а боксеры учили меня: если кто-то собирается тебя ударить, сделай шаг по направлению к нему — и ты увидишь, что произойдет. Я по повадке этого полицейского видел, что он — бывший боксер. Поэтому я как бы склонился к нему поближе, не уступая ему пространства для удара в голову. Он споткнулся, все его барахло оказалось на тротуаре, и я подумал: черт, теперь скажут, что я ему угрожал или что-то в этом роде. И стою и жду, пока он наденет на меня наручники — а все его причиндалы и прочее дерьмо валяются на земле. Потом я придвинулся к нему еще ближе, чтобы он не смог напасть на меня. А вокруг нас уже целая толпа собралась, и вдруг откуда ни возьмись подбегает этот белый детектив и — БАМ! — бьет меня по голове. Я даже не заметил, как он подкрался. По моему костюму хаки потекла кровь. Потом я помню, как появилась Дороти Килгаллен с выражением ужаса на лице — мы с ней знакомы много лет, я приударял за ее лучшей подругой Джин Бок — и говорит: «Майлс, что произошло?» Я был не в состоянии отвечать. Иллинойс Джэкетт тоже там был.

Вся эта история была похожа на начало расовых беспорядков, так что полиция сдрейфила и быстро увезла меня оттуда в 54-й участок, где меня сфотографировали всего в крови и все такое. Ну вот, сижу я там вне себя от ярости, да? А они мне в участке говорят: «Ну ты, умник!» И все время норовили меня как бы случайно задеть, спровоцировать, чтобы у них был предлог еще раз дать мне по голове. Я сижу тихо, ни на что не нарываюсь, слежу за каждым их движением.

Смотрю вверх на стену, а там висит реклама тура в Германию для офицеров. И это всего через четырнадцать лет после окончания войны! Они едут учиться туда своему полицейскому дерьму. Там была целая рекламная брошюра,

**312**

наверное, их там будут учить пожестче обращаться с нигерами — как нацисты с евреями. Я глазам своим не мог поверить — и предполагается, что они защищают нас! Я ведь совершенно ничего предосудительного не сделал — только помог своей знакомой поймать такси. Так уж вышло, что она оказалась белой, но разве нигеру позволительно такое?

Около трех утра я позвонил своему адвокату Хэролду Ловетту. Полиция обвинила меня в сопротивлении аресту, а также нападении на полицейского и нанесении ему побоев. Это кто кому нанес побои! Я до него даже не дотронулся! Была глубокая ночь, и Хэролд практически ничего не смог сделать. Потом меня перевезли в центральный полицейский участок, и утром Хэролд приехал ко мне на Центральную улицу.

Эта история попала на первые полосы нью-йоркских газет, и в заголовках повторялись обвинения в мой адрес. Там была и ставшая потом знаменитой фотография, как я выхожу из тюрьмы с забинтованной головой (меня отправляли в больницу, чтобы зашить рану), а впереди идет, как гордая кобылка, Франсис (она пришла, когда меня переводили в центральный участок).

Придя в полицейский участок и увидев меня там всего избитого, Франсис впала в истерику, начала рыдать. Мне кажется, до полицейских постепенно стало доходить, что они сделали ошибку, — ведь такая красивая женщина плачет из-за этого нигера. А потом пришла Дороти Килгаллен и на следующий день описала все это в своей газете. Она сильно раскритиковала в своей заметке действия полиции, и это мне тоже помогло.

Знаешь, это еще в Ист-Сент-Луисе (до того, как он стал совершенно черным) можно было бы выдумывать ерунду насчет оказания сопротивления при аресте и все такое, но уж никак не здесь, в Нью-Йорке, самом продвинутом и модном городе мира. Но опять же, я на горьком опыте научен, что если что-то случается и ты черный среди белых, справедливости не жди. Никакой.

**313**

На слушании в суде окружной прокурор спросил меня: «Когда полицейский арестовал вас и вы на него посмотрели, что означал ваш взгляд?»

Хэролд Ловетт, мой адвокат, спросил: «При чем здесь вообще взгляд?» Они пытались доказать, что я собирался ударить полицейского или что-то в этом роде. Мои адвокаты не дали мне выступить в суде, они посчитали, что белый судья и белые присяжные истолкуют мою уверенность в себе как высокомерие, да и мой скверный характер, с которым я, по их мнению, не смогу совладать, делу помешает. Но тот случай навсегда изменил меня, сделал меня злее и циничнее, чем я был на самом деле. Два месяца ушло на то, чтобы трое судей вынесли постановление о неправомерности моего ареста, после чего это дело против меня было прекращено.

Позже я подал в суд на полицейский участок на сумму в 500 тысяч долларов. Хэролд делами о правовой небрежности не занимался и нанял другого адвоката, который забыл подать иск до истечения срока давности. Так что мы это гребаное дело проиграли, я был из-за этого зол как черт, но ничего не мог поделать.

Полиция отобрала у меня лицензию на выступления в кабаре, и некоторое время мне нельзя было играть в нью-йоркских клубах. На последних концертах оркестр играл без меня, но клуб сделал по этому случаю официальное заявление. Я слышал, что мои ребята играли на отрыв, выкладывались полностью и каждую тему исполняли так, будто это была их собственная группа. Но Кэннонбол и Колтрейн не стали исполнять некоторые темы, и я понимал, что дело трещало по швам. Но потом, когда после пары дней эта дерьмовая история сошла с первых полос нью-йоркских газет, наступило затишье. Многие тут же обо всем этом забыли. Но многие музыканты и знающие люди — и черные и белые — запомнили эти события и считали меня героем за то, что я оказал сопротивление полиции.

Примерно в это время среди публики — в основном белой — пошли разговоры, что я, видите ли, «злой», «ра-

**314**

сист», и тому подобная чепуха. Но знаешь, никаким расистом я не был, правда, это не означает, что я спускал хамство белым. У меня не было привычки подобострастно скалиться на сцене, шаркать угодливо ногами и держать палец в заднице, выпрашивая подачки и чувствуя комплекс неполноценности перед белыми. Я, как и они, жил в Америке и был намерен пользоваться всем тем, что мне положено.

В конце сентября Кэннонбол ушел из оркестра, и мы опять стали квинтетом. Больше он к нам не вернулся. Все остальные остались. Уход Кэннона повлиял на звучание оркестра в том смысле, что мы как бы вернулись к тому, что играли раньше, к самим себе до модального периода. Правда, Уинтон Келли сочетал на фортепиано манеру Реда Гарланда и Билла Эванса и мы могли двигаться в любом направлении. Но без альтового голоса Кэннона я уперся в идейный тупик и уже не знал, какого звучания мне хотелось от моей небольшой группы.

Мне была необходима передышка. Я всегда искал новые темы для исполнения, новые музыкальные идеи, и в большинстве случаев мне это удавалось. Может быть, раньше мне помогала холостяцкая жизнь — ведь я всегда бывал в гуще музыкальных событий, всегда слышал новую музыку. А тут стал много сидеть дома с Франсис, ходил на званые обеды, в общем, жил семейной жизнью. Но все же под конец 1959 года у меня оставались рабочие обязательства —

начало совместной с Гилом Эвансом работы над альбомом, который мы назвали «Sketches of Spain».

Все началось с того, что в 1959 году я оказался в Лос-Анджелесе и пошел навестить друга по имени Джо Мондтэргон, прекрасного студийного контрабасиста, жившего в долине Сан-Фернандо. Джо — испаноговорящий индеец из Мексики, очень красивый парень. Когда я пришел к нему, он слушал запись «Concierto de Aranjuez» испанского композитора Хоакина Родриго и сказал: «Майлс, послушай это. Ты сможешь это сыграть!» Ну я сижу, слушаю, смотрю на Джо и говорю себе: «Черт побери, какая сильная мелодия!»

**315**

Я сразу понял, что запишу эту вещь, так она запала мне в душу. Вернувшись в Нью-Йорк, я позвонил Гилу и обсудил с ним этот проект, дал ему пластинку, чтобы он посмотрел, что с этим можно было сделать. Ему тоже этот концерт понравился, но он сказал, что для целого альбома нужно добавить еще несколько вещей. Мы достали пластинку с перуанским индейским фольклором и быстро что-то сымпровизировали. Получился «The Pan Piper». Потом взяли испанский марш «Saeta» — его исполняют в Испании по пятницам, когда восхваляют Бога. Трубачи сыграли этот марш точь-в-точь как в Испании.

Испанией одно время правили черные мавры, ведь африканцы много лет назад завоевали ее. В Андалусии много африканского в музыке, архитектуре, да и всей культуре, во многих людях там течет африканская кровь. Так что в музыке — в звуках волынок, труб и барабанов — там слышались черные, африканские мотивы.

«Saeta» — андалусийская песня, одна из основных, старейший тип религиозной музыки. Обычно ее исполняет одна певица без аккомпанемента во время религиозных церемоний в Святую неделю, в ней говорится о страстях Христа. По улице продвигается процессия, а певица стоит на балконе, опершись на железные перила, поет и наблюдает за толпой, которая останавливается под ее балконом. Предполагалось, что я был голосом этой певицы на трубе. И когда я заканчивал, фанфары труб сигналили о том, что процессия двинулась дальше. И во все время исполнения приглушенные звуки барабанов подчеркивают голос певца. В конце слышится звучание марша, потому что именно это и происходит — они уходят маршем, а закончившая петь женщина остается стоять на балконе. Мой голос должен был быть одновременно и радостным и печальным, и это было не так просто.

В общем, это и было самое трудное для меня в «Sketches of Spain»: исполнять соло, которое имитировало пение женщины, особенно если учесть, что все это было сплошной импровизацией. Очень трудно было отделить часть, когда

**316**

певица говорит, от части, когда она поет. Там ведь уйма всяких арабских гамм, то есть черных африканских гамм. И все они модулируют, изгибаются, дрожат, ползут и ходят кругами. Как будто ты в Марокко. Это было так трудно, что я смог сыграть эту вещь только один или два раза. Если исполняешь ее в третий или четвертый раз, теряешь чувство подлинности, которое там необходимо.

Что-то похожее происходило, когда я играл «Solea». «Solea» — это основная форма фламенко. Это песня об одиночестве, страсти и печали. Она близка чувствам черных американцев в блюзах. И происходит из Андалусии, так что по сути своей она и есть африканская. Но за тему «Saeta» я взялся только в аранжировке Гила.

Во-первых, он создал новую оркестровку для всей песни, расписал по нотам музыкальные линии для всех голосов — очень точные и на удивление близкие к реальности.

Там было все настолько точно в музыкальном отношении, что если кому-то надо было в каком-то месте сделать вдох, у Гила и это было прописано. Он даже микробиты фиксировал. Все было настолько тщательно сделано, что один трубач — мой любимый белый трубач Берни Глоу — раскраснелся как рак, пытаясь сыграть эту мексиканскую мелодию. Потом он мне сказал, что это был самый трудный пассаж в его жизни. Я попросил Гила сделать еще одну аранжировку, но ему казалось, что и с этой все в порядке, и он не мог понять, почему у Берни возникли трудности.

Знаешь, Гил из тех типов, которые могут две недели доводить до совершенства восемь тактов. Он подолгу работал над своей задачей, все переписывал и переписывал. А потом снова и снова возвращался к написанному. Много раз мне приходилось стоять над ним и буквально отбирать у него это дерьмо, потому что он никак не мог расстаться с ним — все обдумывал, что бы вставить и что бы выкинуть. Он был настоящим перфекционистом.

В общем, когда Берни страшно побагровел при исполнении этой вещи, я пошел к Гилу и сказал: «Гил, так нельзя»

**317**

писать. Слишком детально для музыканта. Это невозможно играть. Не обязательно трубачам звучать совершенно, между прочим, у них классическая подготовка, и они в любом случае не намерены пропускать звуки». Он тогда со мной согласился. Вначале у нас были неподходящие трубачи — с классической подготовкой. И это оказалось проблемой. Мы учили их не копировать ноты. Они смотрели на нас — в основном на Гила — как на психов. А сами не могли ни на шаг отойти от написанного на клочке бумаги, ни одной ноты сымпровизировать. Вот и смотрели на Гила, как бы говоря: «Что за чушь? Это ведь концерт, правильно?» Они были уверены, что мы не в себе, требуя, чтобы они играли то, чего нет в нотах. Мы просто хотели, чтобы они, просмотрев ноты, прочувствовали мелодию, а потом сыграли, но эти наши первые трубачи никак не могли этого сделать, пришлось нам их заменить, а Гилу — переделать всю партитуру. Потом мы взяли трубачей хоть и с классическим образованием, но способных чувствовать. У них было немного партий, это был как бы маршевый оркестр. И вот, когда мы заменили трубачей и переделали для них оркестровку (Берни все же продолжал багроветь, зато и он, и Эрни Ройал, и Тафт Джордан, и Луи Муччи — все играли на отрыв), у нас все пошло как по маслу. Я в этом альбоме играю на трубе и на флюгельгорне.

Потом нам понадобились барабанщики, которые могли бы извлекать нужные мне звуки; мне хотелось, чтобы малый барабан звучал так, будто рвется бумага: короткими точными пассажами. Я слышал такое звучание барабанов еще в Сент-Луисе на религиозных театрализованных парадах. Похоже на шотландские оркестры. Но это африканские ритмы, потому что — да-да! — волынки пришли из Африки!

Это значило, что нам нужен ансамбль театральных барабанщиков, которые создавали бы фон для ударника Джимми Кобба и перкуSSIONИСТА Элвина Джонса. В общем, мы получили такое звучание от театральных барабанщиков, а Джимми и Элвин играли как обычно — соло и все

**318**

такое. Театральные барабанщики не могут исполнять соло — у них вообще нет никакого музыкального воображения для импровизации. Как большинство классических исполнителей, они играют только по поставленным перед их носами нотами. В этом вся суть классической музыки — музыканты играют по написанному и ничего больше. Они хорошо запоминают, но это способность роботов. В классической музыке если один музыкант не похож на другого, если он не робот, как остальные, то все другие роботы насмеются над ним или над ней, особенно если они черные. К этому все и сводится: классическая музыка для классических музыкантов — это дерьмо для роботов. А публика превозносит их, будто они великие исполнители. Ну, конечно, есть великая классическая музыка, написанная великими классическими композиторами — есть среди них и великие музыканты, правда только солисты, — и все равно это исполнение для роботов, и многие из них в глубине души хорошо это знают, хотя никогда в этом не признаются.

Поэтому в таких вещах, как «Sketches of Spain», нужно было соблюдать баланс между музыкантами, которые могут читать ноты и играть по ним без всякого чувства или с подобием чувства, и другими музыкантами, которые играют с настоящим чувством. Мне кажется, самое лучшее — это когда музыкант может читать партитуру и чувствовать музыку. Для меня, например, игра по нотам не дает шанса проявиться большому чувству. Но если я просто слушаю музыку и играю ее, у меня появляются такие чувства. Работая над «Sketches of Spain», я понял, что нужно пару раз просмотреть ноты, пару раз послушать музыку, а потом играть ее. Сначала мне нужно ознакомиться с тем, что музыка из себя представляет, а потом уж я могу играть. Такой метод хорошо оправдал себя, все были в восторге от этой записи.

Когда мы закончили «Sketches of Spain», я был весь выпотрошен. Как выжатый лимон — никаких вообще эмоций, и совсем не хотелось слушать эту музыку — слишком

**319**

тяжело она досталась. Гил сказал: «Давай послушаем пленки». Я ему ответил: «Ты слушай, а я не хочу». Так и не прослушал их — пока через год не вышла грампластинка. Мне хотелось идти дальше. Когда я наконец услышал эту пластинку, мои мысли были уже в другом месте, я даже ничего не мог сказать о той работе. Я потом только раз внимательно ее прослушал. Наверное, эта пластинка лежала на проигрывателе у нас дома — она очень нравилась Франсис, — но я лишь один раз уселся ее по-настоящему слушать и прочесал для себя каждый звук тонким гребнем. Мне



эта запись понравилась — показалось, что все играли очень хорошо и что Гил поработал на отрыв, но большого впечатления она на меня не произвела.

Хоакин Родриго, автор «Concierto de Aranjuez», сказал, что ему пластинка не понравилась, а ведь только из-за него и его произведения я взялся за «Sketches of Spain». Ему полагался гонорар за использование его мелодии, и я сказал его агенту: «Посмотрим, как он запоет, когда начнет получать неслабые гонорары». И больше я ничего ни от него, ни о нем не слышал.

Одна женщина рассказала мне, как она поехала навестить знакомого — бывшего тореадора, который выращивал быков для корриды. Она сказала ему об этой пластинке — записанной черным американским музыкантом, — и он не мог поверить, что иностранец, американец, в особенности черный американец, мог ее сделать, ведь для этого нужно знать испанскую культуру, включая музыку фламенко. Она спросила, хочет ли он послушать эту пластинку, он ответил, что да. Сел и стал слушать. Когда пластинка закончилась, он поднялся со стула, надел свой костюм тореадора, вышел и начал поединок с одним из своих быков — в первый раз после отставки — и убил быка. Когда она спросила его, зачем, он сказал, что его настолько взволновала моя музыка, что ему это просто было необходимо. Мне трудно поверить в эту историю, но та женщина поклялась, что это истинная правда.

320

## Глава 12

После «Sketches of Spain» нас с Гилом какое-то время от одной только мысли о работе в студии тошнило. Начинаясь 1960 год, Норман Гранц пригласил меня с оркестром на гастроли в Европу. Турне нам предстояло долгое — с начала марта и весь апрель.

Трейн не хотел с нами ехать и готовился уйти до нашего отъезда. Как-то вечером мне позвонил тенор-саксофонист Уэйн Шортер — тогда еще новичок на музыкальной сцене — и сказал, что узнал от Трейна, что мне нужен тенор и что Трейн его рекомендует. Я был в шоке. Сначала чуть было не бросил трубку, но потом пробурчал что-то вроде: «Если мне понадобится саксофонист, я его сам найду!» И только потом бросил трубку. БЛАМ!

А Трейну я сказал: «Не надо мне никого подсылать, хочешь уходить — уходи, но лучше бы после гастролей в Европе».

321

Если бы он в тот момент ушел, то сильно подвел бы меня — никто ведь не знал наших тем, а это турне было для нас важным. Он решил-таки поехать с нами, но все время ворчал, ныл и ходил сам по себе. И официально объявил, что, как приедем домой, сразу уйдет. Но до его ухода я подарил ему тот сопрано-саксофон, о котором я говорил раньше, и он начал на нем играть. Я заранее предвкушал, как это повлияет на его исполнение на тенор-саксофоне, я знал, что это будет настоящая революция. Потом я часто подшучивал над ним, говоря, что, если бы он остался тогда дома и не поехал с нами в это турне, он никогда не получил бы этого сопрано-саксофона, так что, он мой должник по гроб жизни. Господи, он смеялся так, что у него слезы на глазах выступали, а я ему говорил: «Да ты чего, Трейн, я ведь серьезно». И тогда он обнимал меня — крепко-крепко — и повторял: «Да, Майлс, ты прав». Но это уже было позднее, когда он руководил своей группой и они своей игрой убивали публику наповал.

Сразу после нашего возвращения в Штаты в мае Трейн ушел из оркестра и выступил с премьерой в «Галерее джаза». А я летом 1960-го заменил его своим старым другом Джимми Хитом, который только что вышел из тюрьмы, где отбывал срок за наркотики.

В 1948 году Трейн с Джимми вместе играли в биг-бэнде в Филадельфии, а потом в тот же год перешли в оркестр Диззи. Так что они были давно знакомы. С 1955 по 1959 год Джимми сидел в тюрьме и на время совершенно выпал со сцены. Окончательно объявив о своем уходе, Трейн напомнил мне, что Джимми недавно вышел из тюрьмы и наверняка нуждается в ангажементе, к тому же он знаком с нашим репертуаром.

Но с 1953 года, когда Джимми играл в моем альбоме «Miles Davis All Stars», я шагнул в музыку далеко вперед и подумал, что ему будет сложно отказаться от любимого им бибопа. Но, с другой стороны, подумал я, время у нас пока есть и можно было бы дать Джимми шанс. Трейн

322

всегда высоко ценил Джимми, да и я тоже. К тому же Джимми — клевый парень: весельчак и с хорошими мозгами.

Когда мы были в Калифорнии, я позвонил ему и пригласил в оркестр. Он сказал, что с удовольствием присоединится к нам, и я выслал ему билет на самолет.

Наш первый концерт был в джаз-клубе «Сервиль» в Голливуде. Когда Джимми приехал, я стал объяснять ему, что мы в то время делали, но сразу увидел, что он ни черта не понял. Он, видно, слышал что-то о модальной музыке, но было ясно, что он никогда ее раньше не играл и она была для него в новинку. Обычно он играл пьесы, где аккорды много раз менялись, потом разрешались и все предсказуемо заканчивалось. А мы играли гаммы в модальной манере. Почему-то запомнилось, что с нами в тот раз выступал Кэннонбол и Джимми приходилось буквально бороться с темами, чтобы приспособиться к модальной игре и к остальным музыкантам. Но через некоторое время я по его звучанию понял, что он освоился и въехал в нашу музыку. Потом мы вернулись на Восточное побережье и играли во Френч-Лике, в штате Индиана (провинциальном городишке, откуда родом баскетболист Ларри Берд), в театре «Регал» в Чикаго и в некоторых других местах.

Когда мы вернулись на Восток, Кэннонбол тоже ушел, а Джимми уехал в Филадельфию повидаться с семьей до поездки на фестиваль «Плейбоя» в Чикаго. И вот тогда ему в полиции сказали, что он должен оставаться в радиусе 60 миль от Филадельфии — это было условием его досрочного освобождения. Испортили ему копы музыкальную карьеру на целые годы. Он даже в Нью-Йорке не мог играть, а ведь на гастролях он всегда был абсолютно трезвый, дисциплинированно приходил на концерт, играл и опять возвращался в гостиничный номер. Он зарабатывал как никогда в жизни, и вот этот полицейский, спец по досрочникам, итальянский гад, все ему зарубил. Господи, какой же сухой оборачивается иногда жизнь, особенно если ты чернокожий.

**323**

Когда Джимми рассказал мне об этой дерьмовой ситуации, я позвонил своим друзьям в Филадельфии в надежде как-нибудь помочь ему, но они ничего не смогли сделать. Мне было ужасно жаль, что Джимми вот так бездарно уйдет из оркестра, когда он только начал въезжать в наш модальный стиль. Мне кажется, у него все бы отлично получилось. Я знаю, как ему было тяжело, да и мне тоже было не легче.

И тут я вспомнил о парне, которого рекомендовал Трейн, — об Уэйне Шортере. Я позвонил ему и спросил, не хочет ли он прийти к нам. Но он играл с Артом Блейки в «Посланниках джаза» и не смог. Тогда я пригласил Сонни Ститта, который играл и на теноре, и на альте. Сонни присоединился к нам прямо перед нашими следующими гастролями в Европе с первым концертом в Лондоне.

Примерно в это же время меня настиг еще один удар — я узнал, что у моей матери рак. В 1959 году она со своим мужем Джеймсом Робинсоном вернулась в Ист-Сент-Луис. В том же году ей сделали операцию, врачи нашли рак, и все мы сильно волновались. Но когда я навестил ее, она разговаривала бодро и выглядела хорошо.

По-моему, во время этого турне в 1960 году я в первый раз оказался в Лондоне, и концерты там шли при полных залах. Причем это были очень большие залы — от трех до восьми тысяч слушателей. Франсис поехала со мной и произвела там на всех сногшибательное впечатление. Господи, британские газеты каждый день восхищенно писали о ней. Это было нечто. О ней говорили почти столько же, сколько и обо мне. Но если о ней говорили только хорошее, то на меня нападали. Я сначала не мог этого понять. Писали, что я высокомерный, что не терплю британского акцента, что у меня телохранители, хотя на самом деле кроме членов оркестра со мной приехали только Франсис и Хэролд Ловетт. Говорили, что я ненавижу белых, в общем, всякое дерьмо. Но потом кто-то сказал мне, что английская пресса со всеми знаменитостями так обращается.

**324**

И тогда я успокоился. После Англии мы поехали в Швецию и в Париж, а потом закончили турне в Соединенных Штатах.

Особенно запомнился мне один случай в Филадельфии — стычка с полицией. Понимаешь, Джимми Хит, как и я, обожает машины, по-моему, у него был спортивный «триумф». В общем, я ехал в Филадельфию на своем «феррари» — я на нем ездил в то время на все выступления, кроме Западного побережья (правда, потом уже я на одном из своих «Феррари» даже на Запад добирался). Прихватил с собой Джимми, и мы спокойно себе едем, беседуем о музыке и все такое. Кажется, я жаловался ему на Сонни Ститта, на то, что он неправильно играл в «So What», все время перевирал мелодию. И каждый раз, встречаясь с Джимми, я говорил ему об этом. Ну, в общем, едем мы в моем «феррари», и я решил показать Джимми, как быстро эта машина может проехать по Брод-стрит, где скорость ограничена до двадцати пяти миль в час или около того. Я

сказал Джимми, что моя машина может пройти все эти светофоры до того, как они станут желтыми или красными. В общем, даю газ и мчусь со скоростью 55 миль в час — Джимми и опомниться не успел, представляешь? У него глаза на лоб вылезли: нас не останавливает ни один долбаный светофор. Автомобиль двигался так быстро и низко, что даже свист пошел. Мы мчались на огромной скорости и вдруг нарываемся на светофор, который изменил цвет, а значит, мне надо жать на тормоз, правильно? Но я-то знаю, какая у меня машина, какого качества у нее тормоза, так что мы остановились перед светофором буквально за гребаный сантиметр. У Джимми глаза вывалились из орбит, потому что он решил, что мы вихрем проедем на красный свет. Ну, я нажимаю на тормоз на скорости 60 миль в час и останавливаюсь за миллиметр, я-то знал, что мне это удастся, а Джимми вообще не мог в это поверить. Когда мы остановились, там оказались двое белых полицейских из отдела по борьбе с наркотиками — не в форме и в обычной машине. А мы

325

остановились прямо рядом с ними. Они посмотрели на нас и говорят: «Да ведь это чертов Майлс Дэвис и Джимми Хит!» В общем, приказывают нам отъехать в сторону, предъявляют свои значки и приказывают садиться в их машину. Мы подчиняемся, потому что я вовсе не хочу, чтобы у Джимми снова начались неприятности, он ведь освобожден досрочно, и все такое. Мы идем к ним, они нас проверяют, обыскивают, ничего не находят и отпускают. Господи, как же мы тогда стухнули!

В 1960-м произошло много чего нового, включая появление в Нью-Йорке чернокожего альт-саксофониста Орнетта Коулмена, который взбудоражил весь джазовый мир. Просто вот пришел и всех сделал. Билетов в «Файв Спот» было не достать — он там каждый вечер выступал с Доном Черри, который играл на пластмассовой карманной трубе (у Орнетта тоже, по-моему, был пластиковый саксофон), с басистом Чарли Хейденом и ударником Билли Хиггинсом. Они играли так называемый «свободный джаз», или «авангард», или «новую волну», как хочешь. Многие знаменитости, обычно ходившие на меня, — например, Дороти Килгаллен и Леонард Бернстайн (который, мне рассказывали, вскочил как-то на одном моем концерте и сказал: «Да это же величайший переворот в джазе!») — заинтересовались Орнеттом. Его группа играла в «Файв Спот» пять или шесть месяцев, я обычно ходил на них, когда был в Нью-Йорке, даже сыграл с ними пару раз.

Я мог играть с кем угодно и в любой манере — мне ничего не стоило подладиться к исполнению любого музыканта, я к тому времени освоил все стили игры на трубе. То, что делал Дон Черри, было просто еще одним стилем. И Орнетт играл тогда только в одной манере. Я понял это, прослушав их несколько раз, и потом присоединился к ним и сыграл, как они. Просто нужно было ухватить определенный темп той конкретной пьесы, которую мы тогда играли. Я уже не помню названия этой темы. Дон попросил меня сыграть с ними, ну я и согласился. Дон ко мне очень хорошо относился, он и сам был приятным парнем.

326

Но Орнетт был завистливый черт, господа. Завидовал успеху других музыкантов. Не знаю, что с ним такое было. Он, саксофонист, вот так запросто брался за трубу и скрипку, считая, что на них любой может сыграть без обучения и практики, — да он этим оскорблял всех тех музыкантов, которые играют на этих инструментах профессионально. А потом сидел и осуждал их, хотя сам не понимал, что несет, — и это уж было ни в какие ворота. Понимаешь, музыка, как ни смотри, это просто звуки. Скрипка — это одно дело, я думаю, если изредка использовать ее как бы штрихами, то может тебе сойти с рук, даже если ты и не владеешь ею по-настоящему. Я не имею в виду исполнение соло, нет, просто если брать отдельные ноты то тут, то там. Но если ты не умеешь играть на трубе, то звуки выдашь просто ужасные. Зато те, кто владеют трубой, могут играть при любых обстоятельствах. Даже если трубачи плохо играют, если они соблюдают ритм и в такт попадают — сойдет. Просто нужно играть в определенном стиле. Если играешь балладу, играй балладу. Но у Орнетта ничего не получалось с трубой — он вообще ничего не смыслил в этом инструменте. Но вообще-то Орнетт был крутым, если бы еще не был таким завистливым.

По-человечески мне Орнетт с Доном нравились, причем Орнетт, я думаю, играл лучше Дона. Но ничего такого революционного я в их игре не видел и не слышал и так всем и говорил. Трейн ходил на них гораздо чаще меня, внимательно следил за ними, слушал, но не говорил того, что я. Многие музыканты и критики помоложе готовы были мне горло перерезать за то, что я принизил Орнетта, обзывали меня старомодным. Но мне не нравилось то, что они играли, особенно Дон Черри на этой своей малюсенькой трубе. Мне казалось, что он дует ноты с серьезным видом, а народ попадает на эту удочку: люди же на все клюют, особенно если не совсем понимают, о чем

речь, да и на рекламу они сильно падки. Все хотят быть крутыми, вот и гоняются за новинками, чтобы не подумали, что они отсталые. Белые

**327**

этим отличаются, особенно когда чернокожий делает что-то такое, что им непонятно. Ни за что не признают своего невежества перед черными. Или что черные немного — или намного — умнее их. Они терпеть не могут признаваться в этом дерьме самим себе, поэтому и носятся с разными «великими событиями», пока на горизонте не появится «новая вещь», а потом следующая, и еще одна, и еще, и еще, и еще. Вот что, по-моему, произошло, когда Орнетт произвел весь этот фурор. Да нет, позже Орнетт работал как надо, и я ему об этом сказал. Но поначалу они играли как придется, в «свободной форме», гнали отсебятину. Это, конечно, круто, но это делалось и раньше, просто они вообще отказались от какой-либо формы или структуры, и это было для них самым важным, а не качество игры.

Кажется, Сесил Тейлор появился вместе с Орнеттом, может, чуть позже. Он на фортепиано звучал так же, как Орнетт и Дон на своих трубах. Я о нем такого же мнения, что и о них. У него классическая выучка, он очень техничный пианист, но мне совершенно не нравился его подход к музыке. Он барабанил огромное количество нот только ради самих этих нот. Просто выпендривался, хвастал техникой. Помню, как-то вечером нас с Диззи и Сарой Вонз затащили в «Бердленд» послушать Сесила Тейлора. Я совсем недолго его послушал и ушел. Я его не ненавидел, ничего подобного, я его и сейчас не ненавижу. Мне просто не нравилось, как он играл. (Мне рассказали, что когда Сесила спросили, нравится ли ему моя игра, он сказал: «Для миллионера сойдет». Очень остроумно, я и не знал, что у него есть чувство юмора.)

Сонни Ститт ушел из моего оркестра в начале 1961 года. Я заменил его Хэнком Мобли, в марте 1961 года мы записывали «Someday My Prince Will Come». Колтрейн по моему приглашению сыграл три или четыре темы, одну сыграл Филли Джо. Но в остальном состав оркестра был тот же: Уинтон Келли, Пол Чамберс, Джимми Кобб и Хэнк Мобли

**328**

в двух или трех темах. Мой продюсер Тео Масеро применил способ склеивания пленок еще в «Порги и Бесс» и в «Sketches of Spain», а потом и в этом альбоме. Мы с Трейнсом вдвоём записали несколько соло. Это был интересный процесс, мы потом часто так делали.

Начиная с пластинки «Someday My Prince Will Come», я стал требовать, чтобы «Коламбия» помещала на обложках моих альбомов фото чернокожих женщин. Так что на альбоме «Someday My Prince Will Come» красовалась Франсис. (Потом она была еще на двух обложках, Бетти Мейбри на обложке «Filles de Kilimandjaro», Сисели Тайсон на «Sorcerer» и Маргерит Эскридж на «Miles Davis at Fillmore».) А что: мой альбом, и это я был принцем для Франсис, и тема «Pfrancing» из этого альбома была написана специально для нее. Следующим моим шагом было избавиться от идиотских рекламных надписей на пластинках, я за это уже давно боролся. Понимаешь, я никогда не верил, что таким способом можно сказать что-то дельное о моем альбоме. Мне было нужно, чтобы люди слушали музыку и составляли о ней свое собственное мнение. Мне ни одна из таких надписей не нравилась — зачем пытаться объяснить, что я хотел сделать. Музыка сама за себя скажет.

Той весной 1961 года — по-моему, в апреле — я решил поехать на машине в Калифорнию на ангажемент в Сан-Франциско в «Блэкхоке». До этого я играл в Нью-Йорке в «Виллидж Вэнгарде», но мне было скучно, я был недоволен игрой Хэнка Мобли. Еще мы с Гилом понемногу работали над альбомом для «Коламбии». Но, кроме этого, ничего интересного не происходило.

Игра с Хэнком не особенно радовала меня: он не подстегивал мое воображение. Я стал играть очень короткие соло и уходить со сцены. Публика жаловалась: приходили ведь послушать меня и посмотреть, как я буду себя вести. Когда из меня сделали звезду, народ шел просто поглазеть на меня — во что я одет, что скажу, может, наору на кого-нибудь — вроде экспоната в стеклянной клетке

**329**

в каком-нибудь долбаном зоопарке. Господи, у меня от этого дерьма настоящий депрессняк начался. И еще у меня все время болели суставы (как обнаружилось, у меня была серповидноклеточная анемия), особенно левый тазобедренный. Меня это ужасно беспокоило, а занятия в спортивном зале не помогали. Поэтому я и решил, что поеду в Калифорнию, просто освежиться; сделаю остановку в Чикаго и Сент-Луисе, а потом напрямик в Калифорнию — до того, как туда доберется оркестр. Надеялся, что это отвлечет меня. Мне была необходима какая-то перемена.

«Коламбия» записала наше выступление в «Блэкхоке», но все мы — и ребята, и я — переволновались из-за музыкального оборудования. Все время проверяли уровень звука и прочее дерьмо, а это нарушает ритм работы. Но там был один парень по имени Ральф Дж. Глисон, критик, который мне очень нравился. С ним всегда было приятно увидеться и поговорить. Он, Леонард Фезер и Нэт Хентоф — единственные не-идиоты из критиков. На остальных пробы ставить негде. Отыграв в «Блэкхоке», мы вернулись в Нью-Йорк в апреле 1961-го и выступили в «Карнеги-холле» — это было событие, которого я ждал с большим волнением. Там не только мы с нашим маленьким ансамблем выступили, — Гил Эванс дирижировал большим оркестром, который исполнил много музыки из «Sketches from Spain».

Концерт получился потрясающий. Только Макс Роуч подпортил мне настроение — устроил сидячий пикет сцене. Господи, меня это так достало, что я даже не смог играть. Концерт был в честь Фонда помощи Африке, а Макс и его друзья считали, что это благотворительное общество прикрывает ЦРУ или еще что-то такое, способствующее сохранению империализма в Африке. Знаешь, я не возражал против того, что Макс считал этот фонд орудием Соединенных Штатов, там действительно в основном заправляли белые. Я был против его неуважения ко мне как к музыканту: приперся и уселся на сцене со своими черто-

**330**

выми плакатами как раз в тот момент, когда мы начали играть. Только я взял трубу, а тут он — меня это страшно сбило. Не знаю, зачем Максу все это понадобилось. Но он был мне как брат и потом объяснял, что просто хотел предупредить меня, во что тут можно вляпаться. Ну я ему сказал, что он мог бы это сделать как-то иначе, и он согласился со мной. После того как его прогнали со сцены, я собрался и исполнил свою партию.

У нас с Максом и вскоре после этого была стычка. Я уже говорил, что он был совершенно убит известием о смерти Клиффорда Брауна в 1956 году и даже начал пить и все такое. Я с ним тогда почти не виделся. Он женился на певице Эбби Линкольн. И вдруг вообразил, что у меня с ней шуры-муры, и дошел до того, что попытался трахнуть Франсис. Все время, когда меня не было дома, таскался к нам, стучал в дверь и требовал, чтобы его пустили. Один раз пришел ночью и хотел взломать дверь, тогда Франсис по-настоящему испугалась и рассказала мне обо всем. Сначала я ушам своим не мог поверить, но потом до меня наконец дошло, что она говорит правду. Я сел в машину и поехал искать Макса. Нашел его в клубе Шугара Рея в Гарлеме. Я попытался объяснить Максу, что все мои отношения с Эбби Линкольн сводились только к тому, что я один раз ее постриг. Кто-то сказал Максу, что я «позанимался» с Эбби, и он решил, что это значит, что я ее трахнул. Он заорал на меня и вцепился мне в горло, а я вдарил ему апперкотом и нокаутировал. Просто свалил его с ног прямо на месте. Он страшно вопил, я раз-другой попытался уйти, но он все не давал мне. Ну ты же понимаешь, барабанщики ведь как быки сильные, господа, и Макс никому обид не спускал. Я это хорошо знал. Франсис была там, и народ смотрел на нас как на умалишенных.

Господи, невеселая это была история. На меня орал тогда в клубе не настоящий Макс Роуч, да и я, Майлс Дэвис, бывший наркоман, был в тот момент ненастоящим. За Макса говорили наркотики, и поэтому, ударив его, я даже не

**331**

ощутил, что бью настоящего Макса, своего друга. Но мне было тогда очень больно и плохо, и по дороге домой я как ребенок ревел в руках Франсис и потом всю ночь проревел. Это был один из самых тяжелых и эмоционально разрушительных моментов в моей жизни. Но через некоторое время все встало на свои места. Мы с Максом никогда не упоминали о том случае.

В 1961 году мы с Франсис жили душа в душу. В «Берд-ленде» я как-то сделал ей сюрприз: подарил сапфировое кольцо в форме звезды, но завернул его в туалетную бумагу. Она была в шоке — это получилось совершенно неожиданно. Мне кажется, в тот вечер в «Бердленде» пела Дайана Вашингтон. И вообще я много времени проводил дома — обучал Франсис готовить. Я страшно увлекся кулинарией. Обожал вкусно поесть, но мне надоело каждый вечер есть в ресторанах, и я сам научился готовить по кулинарным книгам — просто практиковался, почти как на музыкальном инструменте. Я мог приготовить большинство знаменитых французских блюд — мне ужасно нравилась французская кухня — и все афро-американские блюда. Но моим любимым кушаньем было чили, которое я назвал «южночикагский чили мак Майлса Дэвиса». Я подавал его со спагетти, тертым сыром и устричными крекерами. И Франсис научил его готовить, через некоторое время у нее стало получаться лучше, чем у меня.

Тогда же мы переехали в дом 312 на Западной 77-й улице, перестроенное здание русской православной церкви. Я купил этот пятиэтажный дом еще в 1960 году, но там долго шел ремонт. Этот дом был за рекой Гудзон, между Риверсайд-драйв и Вест-Энд-авеню. В подземном этаже я устроил спортивный зал и оборудовал музыкальную комнату, чтобы репетировать, никому не мешая. На первом этаже — большая гостиная и большая кухня. И еще лестница, которая вела в спальни. А квартиры в двух верхних этажах мы сдавали. И еще у нас был садик позади дома.

Денежный вопрос меня

332  
в то время не беспокоил. Я зарабатывал 200 тысяч долларов в год. На часть денег покупал акции и все время проверял в газетах, что с ними происходит.

Этот дом был нам необходим, потому что к тому времени у нас с Франсис жили все наши дети: моя дочь Черил, мои сыновья Майлс IV и Грегори и сын Франсис Жан-Пьер. Мой брат Вернон иногда приезжал и останавливался у нас, а также моя сестра и мать. И отец приезжал один или два раза.

Я нечасто виделся с матерью, но когда мы все же встречались, это было нечто. Она во все свой нос совала. Помню, однажды парень по имени Марк Кроуфорд написал обо мне большую статью в журнале «Эбони», а я в то время был в Чикаго, играл в «Сазерленде». Марк сидел со всеми нами за столом — со мной, матерью, Дороти и ее мужем Винсентом. Мать говорит мне: «Майлс, ты хоть иногда улыбался бы, когда тебе громко аплодируют. Люди хлопают, потому что любят тебя, им нравится твоя прекрасная музыка».

Я возразил: «Что я тебе, дядя Том из хижины?»

Она посмотрела на меня строго, а потом сказала: «Если я услышу, что ты дядятничает, я придушу тебя собственными руками». Ну, мы-то все спокойно к ее словам отнеслись: хорошо ее знали. Но у Марка Кроуфорда глаза из орбит вылезли. Он не знал, писать ему об этом или нет. Но такова уж была моя мать, всегда правду-матку резала.

В 1961 году я стал победителем опроса читателей «Даун Бита» как лучший трубач и руководитель лучшего комбо. Новая группа Трейна с Элвином Джонсом, Маккормом Тайнером и Джимми Гаррисоном выиграла звание «Лучший новый комбо», а Трейн был назван лучшим тенор-саксофонистом и новой звездой на сопрано-саксофоне. Так что все обстояло как нельзя лучше, только моя серповидноклеточная анемия отравляла мне жизнь. Но все остальное шло очень хорошо.

На моих концертах собирались знаменитые актеры. Марлон Брандо каждый вечер заходил в «Бердленд» послушать музыку и поглазеть на Франсис. Помню, он просидел за ее

333

столиком всю ночь, разговаривал с ней и смеялся, как школьник, пока я играл. Ава Гарднер регулярно приходила в «Бердленд», бывали и Ричард Бертон с Элизабет Тейлор. Пол Ньюмен тоже часто заходил — он не только музыку слушал, но и изучал мои движения и повадки для фильма о музыкантах «Paris Blues». В Лос-Анджелесе на мои концерты всегда приходил Лоренс Харвей и припарковывал свой «роллс-ройс» (с пурпурной обивкой) прямо перед клубом, который, по-моему, назывался «It Club». Этим клубом владел черный парень Джон Макклейн, мы его звали Джон Те (его сын, тоже Джон Т. Макклейн, сейчас крупнейший продюсер грамзаписи, продвигает таких людей, как Джанет Джексон, для «А&М Рекордз»). И еще я наслаждался своим новым домом в Нью-Йорке. Колтрейн ко мне иногда заходил, и мы с ним играли в подвале. Кэннонболл тоже приходил. Я узнал, что Билл Эванс сел на иглу, и это меня ужасно огорчило. Господи, я ведь провел профилактическую беседу с Биллом, еще когда он только начал свои эксперименты с наркотиками, но, как видно, он меня не послушался. Но я был огорчен — такой превосходный музыкант, как Билл, и туда же, хотя все, даже Сонни Роллинз с Джеки Макклином, уже завязали.

Мне кажется, именно благодаря Биллу Эвансу у меня в доме всегда была классическая музыка. Под нее так приятно думалось и работалось. Народ, приходивший ко мне, ждал джаза на проигрывателе, но я в то время почти не слушал его, и многие сильно удивлялись, узнав, что я в основном слушаю классику, ну, знаешь, Стравинского, Артуро Микеланджели, Рахманинова, Исаака Штерна. Франсис тоже любила классическую музыку, и, мне кажется, для нее было приятным сюрпризом узнать, что и я ее очень люблю.

Двадцать первого декабря 1960 года мы с Франсис наконец поженились. Она пошла и купила себе пятислойное обручальное кольцо. Я во все это не верю и не стал покупать себе кольца. Это был мой первый официальный брак. Ро-

334

дители Франсис были страшно счастливы, я за них тоже был рад. Мои отец и мать тоже одобрили наше решение, им обоим нравилась Франсис, впрочем, как и всем.

Но как ни хороша была в то время моя семейная жизнь, с музыкой у меня были проблемы. Хэнк Мобли ушел из оркестра в 1961 году, и я наспех заменил его парнем по имени Роки Бойд, но он мне совершенно не подошел. Я уже говорил, что к этому времени стал для многих звездой. В январе 1961 года «Эбони» поместил обо мне статью на семи страницах с множеством фотографий: я с семьей и друзьями в новом доме, фото матери, отца — он на своей свиноводческой ферме, настоящий богач и все такое. Это было большое событие и настоящий успех у черной публики. Но все это не особенно занимало меня, потому что моя музыкальная работа застопорилась, и я был совершенно выбит из колеи. Я стал выпивать чаще, чем раньше, и принимал обезболивающее из-за своей серповидноклеточной анемии. И увеличил дозу кокаина — виной всему, я думаю, была депрессия.

В 1962 году Джей-Джей Джонсон согласился с нами играть, к тому же вернулся Сонни Роллинз и выступил с нами в нескольких концертах, так что у меня был отличный секстет из них, Уинтона Келли, Пола Чамберса, Джимми Кобба и меня самого, мы много ездили на гастроли. Как-то играли в Чикаго — в середине мая — и заехали в Ист-Сент-Луис, где я повидал отца. Он не очень хорошо себя чувствовал. Франсис поехала с нами навестить своих родителей в Чикаго.

Пару лет назад — кажется, в 1960 году — отец ехал на машине через железнодорожный переезд, где не было шлагбаума, и его задел поезд. Он так и не смог оправиться, тем более что скорая помощь для белых не брала чернокожих, и пришлось ждать, пока его заберет в больницу скорая помощь для черных. Домашние мне об этом даже сразу и не сообщили — решили, что это не очень серьезно. К тому же я был в турне, и они не хотели меня волновать.

**335**

Когда я позвонил отцу через неделю или около того после этого происшествия и спросил, как у него дела, он сказал: «А меня поезд сбил». Вот так просто и сказал, будто это пустяк, представляешь?

«Как? Да что произошло?» — «Ничего. Просто меня сбил поезд. Жена отвезла меня в больницу, там сказали, что со мной все в порядке».

Но после этого все у него валилось из рук — так они у него тряслись. Он хотел взять что-нибудь, тянулся к этой вещи, но руки не слушались. Его жена сказала мне, что ему день ото дня хуже. Тогда я привез его в Нью-Йорк и показал нейрохирургу, но тот так и не смог поставить диагноз. Отец стал похож на боксера с сотрясением мозга, но никому не разрешал ничего ему поднести. Один раз, когда он был у меня, я хотел что-то подать ему, а он говорит: «Неужели ты не чувствуешь, что я не нуждаюсь в твоей помощи?»

Он не мог больше прямо ходить, не мог работать. Когда я приехал к нему в 1962 году, он выглядел так же, как в последний раз, — трясся и все такое и отказывался от помощи. Сам ничего не мог для себя сделать, но все время пытался, и каждый раз, когда кто-то хотел помочь ему, жаловался: он ведь был гордый человек. И все время твердил, что обязательно преодолет эту мешавшую ему жить напасть и снова начнет работать, всем назло.

Но однажды, когда мы собирались ехать в Канзас-Сити, он дал мне письмо, которое я передал Франсис. Обнял отца и уехал. И совершенно забыл об этом письме. Потом дня через три играем мы в Канзас-Сити, и вдруг Джей-Джей подходит ко мне и говорит: «Лучше тебе сесть, Майлс».

Я удивился и спросил: «Какого хрена тебе надо?» Но по его печальным глазам понял, что что-то не так. Ну, я сел, и тут мне стало сильно не по себе. «Твой отец умер, парень. Только что позвонили в клуб и сказали хозяину. Твой отец умер». Я посмотрел на него в ужасе и сказал: «Не может быть! Черт! Господи!» Никогда не забуду этой минуты.

**336**

Я просто сказал: «Не может быть!» Не знаю, что со мной произошло. Я не плакал, ничего такого. Просто как-то онемел, наверное, до конца не мог в это поверить.

И тут я вспомнил про письмо. Побежал в наш гостиничный номер и попросил его у Франсис. Там было написано: «Через несколько дней после того, как ты прочитаешь это письмо, меня уже не будет. Береги себя, Майлс. Я очень любил тебя и гордился тобой». Господи, вот тут меня по-настоящему проняло. Я зарыдал и никак не мог остановиться. Не мог простить себе, что не прочел письма раньше. Мне было ужасно плохо, я чувствовал такую вину... Меня словно раздавило, ты не поверишь — я ведь не помог отцу, когда ему было плохо, а он мне всегда помогал. А то, что ему было плохо, было видно по его почерку — неровному и слабому. Я без конца перечитывал отцовское письмо, потом откладывал его, потом снова читал, оно у меня сохранилось. Ему было

шестьдесят. Мне казалось, он будет жить вечно и всегда придет мне на помощь. Я знал, что у меня прекрасный отец, да он был просто великим отцом: посмотри, как он дал мне знать, что умирает. Когда я его в последний раз видел, мне показалось, что он не очень хорошо выглядит. Я старался вспомнить каждую черточку его лица. Помню его особенный взгляд, который бывает у сильных духом людей, особенно у тех, кто живет на природе, — было видно, что что-то сильно не так. Я попрощался с ним, а он смотрел на меня с печалью, глаза его словно говорили: «Я, наверное, больше никогда не увижу тебя». Но я не понял тогда этого взгляда. И мне от этого было еще грустнее, вина казалась тяжелее, ведь я подвел отца в тот единственный момент, когда ему необходима была моя помощь! Если бы я был чуточку внимательнее! Я знаю этот взгляд, видел его и раньше, много раз, у Птицы, например, в последний раз, да и у других тоже.

Отца похоронили в мае 1962 года. Похоронили с помпой, наверное, это были самые пышные похороны, которых удостаивался чернокожий в Ист-Сент-Луисе. Церемония

**337**

проходила в спортивном зале нового здания школы Линкольна. Народу собралось немерено, господа, люди отовсюду понаехали — все его знакомые доктора, зубные врачи и юристы, многие его однокурсники, живущие сейчас в Африке, и много богатых белых. Я встретился со знакомыми, о которых не слышал уже много лет. Все родственники сидели в первом ряду. Стадию острой печали я уже прошел, поэтому вся эта процедура не была для меня болезненной, мне даже не было грустно, хотя я видел его тогда в последний раз. Было похоже, что он спит в гробу. Брат Вернон, еще больший псих, чем я, начал отпускать шуточки про внешность некоторых присутствующих женщин: «Майлс, взгляни-ка вон на ту сучку с огромной задницей — как она старается ее спрятать». Я посмотрел, так оно и было, и тут меня просто всего скрутило, я чуть не сдох со смеху. Господа, какой же идиот-нигер мой брат! Но он даже как-то разрядил обстановку, и мне снова стало грустно, только когда отца привезли на кладбище. Положили его в могилу, и тут я реально осознал, что вижу его — его физический образ — в последний раз в жизни. Потом останутся только фотографии и память.

В Нью-Йорке я пытался много работать, чтобы не оставалось времени на мысли об отце. Мы играли в «Вэнгарде», в клубах на Восточном побережье. Я много выступал и часто ходил в спортивный зал, а потом в июле этого же года записал с Гилом Эвансом «Quiet Nights». (Еще мы сделали записи в августе и ноябре.) Но меня музыка для этого альбома совершенно не трогала. Я понимал, что работа, как раньше, меня больше не захватывает. Мы для той пластинки пытались исполнить босанову.

Потом «Коламбия» разразилась «блестящей» идеей записать альбом к Рождеству, они решили, что если я приглашу для участия в альбоме этого глупого певца по имени Боб Доро, а аранжировку сделает Гил, то получится настоящий хит. У нас играл Уэйн Шортер на теноре, парень по имени Фрэнк Рик на тромбоне и Вилли Бобо на бонго, и в

**338**

августе мы сварили этот альбом. Лучше о нем и не вспоминать — правда, я в тот раз впервые сыграл с Уэйном Шортером, и мне понравился его подход к музыке.

Последняя вещь, что мы записывали для «Quiet Nights» в ноябре, так у нас и не получилась. Казалось, мы всю нашу энергию потратили впустую, и мы махнули на все рукой. «Коламбия» все же выпустила этот альбом, чтобы хоть немного заработать, но если бы спросили нас с Гилом, мы так и оставили бы все это дерьмо на пленках. Меня все это так достало, что я долго после этого случая не разговаривал с Тео Масеро. Он всю работу над этим альбомом испоганил: постоянно лез в партитуры, мешал, учил всех играть. Его дело было сидеть на своей заднице в звукозаписывающей будке и обеспечивать нам хорошее звучание, а он путался под ногами и все портил. Я после этой пластинки стал требовать, чтобы этого стервеца вообще со студии убрали. Даже позвонил Годдарду Либерсону, тогдашнему президенту «Коламбии». Но когда Годдард всерьез спросил, хочу ли я этого увольнения, я не смог устроить Тео такую подлянку.

До того, как мы закончили в ноябре последнюю запись «Quiet Nights», я наконец согласился дать интервью журналу «Плейбой». Марк Кроуфорд, написавший обо мне статью в «Эбони», познакомил меня с Алексом Хейли, который и захотел сделать это интервью. Сначала я напрочь отказывался. Тогда Алекс спросил: «Почему?»

Я говорю: «Это журнал для белых. А белые обычно задают тебе вопросы, чтобы влезть в мозги, вывести твои сокровенные мысли. А потом относятся к ним без всякого уважения и ни в грош не ставят твоё мнение!» И еще была одна причина, из-за которой я не хотел давать интервью. Я его спросил: «Почему в „Плейбое“ нет чернокожих женщин, цветных или азиаток? Все, что у вас есть,



— блондинки с огромными сиськами и плоскими задницами либо вообще без задниц. Кому охота на все это вечно смотреть! Чернокожим ребятам нравятся большие задницы, сам знаешь, и мы любим целовать женщин в губы, а у белых нечего целовать».

**339**

Алекс стал уговаривать меня, пошел со мной в спортивный зал и даже на ринг, я даже несколько раз по голове ему вдарил. Вот этим он меня и купил. И тогда я ему говорю: «Слушай, парень, если я все тебе начну рассказывать, почему бы им не взять меня в партнеры компании — я ведь буду тебе давать информацию для них». Он сказал, что этого он сделать не сможет. Тогда я сказал, что если ему дадут за интервью 2500 долларов, то я согласен. Их это устроило, вот так и получилось это интервью.

Но мне не понравилось, как Алекс его сделал. Он там некоторые вещи понавыдумывал, хотя читать было интересно. Он в своей статье рассказывал, что когда выбирали лучшего трубача штата Иллинойс, маленький черный трубач — то есть я — всегда проигрывал белому трубачу. Это было всего один раз, в старшем классе, на отборе в «Музыкальный оркестр всего штата». А Алекс написал, что меня якобы всегда это обижало. Да пошел он к черту! Все это неправда. Может, я и не выиграл конкурс, но меня это совершенно не обескуражило, потому что я прекрасно знал, что я — потрясающий музыкант, и белый мальчик тоже это знал. Ну и где же эта белая задница сейчас? Я был недоволен тем, как Алекс подукрасил это дерьмо. Он хороший журналист, но уж слишком пафосный. Потом мне сказали, что он всегда пишет в такой манере, но до этой статьи обо мне я этого не знал.

Мы — Уинтон, Пол, Джей-Джей, Джимми Кобб и я — закончили играть в Чикаго в декабре 1962 года; Джимми Хит заменил в одном концерте Сонни Роллинза, который опять от нас ушел — собрать свою группу, сделать паузу и попрактиковаться. Мне кажется, это тогда про него говорили, что он занимается на Бруклинском мосту, забравшись на балки; во всяком случае, слухи такие ходили. Все, кроме меня и Джимми Кобба, поговаривали об уходе, с тем чтобы больше подзаработать или играть свою собственную музыку. Ритм-секция захотела работать как трио под руководством Уинтона, а Джей-Джей вообще захотел остаться жить

**340**

в Лос-Анджелесе, там он мог хорошо зарабатывать на студийных записях и быть дома с семьей. Но нас с Джимми Коббом было недостаточно для оркестра.

В начале 1963 года мне пришлось отменить выступления в Филадельфии, Детройте и Сент-Луисе. Каждый раз, когда я делал отмены, промоутеры подавали на меня в суд, и в этот раз мне пришлось выплатить 25 тысяч долларов. Потом меня ангажировали играть в «Блэкхоке» в Сан-Франциско, но я решил не брать с собой Пола и Уинтона. У меня с ними начались разногласия — они требовали больше денег и хотели играть свою музыку. Говорили, что устали от моего репертуара, им нужно было что-то посвежее, а к тому времени на них был большой спрос. Но главное было в том, что Уинтон хотел стать лидером, самостоятельным музыкантом, и после пяти лет со мной он считал, что созрел для этого. Мне кажется, они с Полом просто хотели уйти из-под моего руководства, потому что все остальные тоже ушли.

Я спросил хозяев «Блэкхока», могу ли я приехать неделей позже, немного отдохнув, и они согласились. Я приехал с новой группой, из стареньких остался один Джимми Кобб. Но через пару дней и он ушел к Уинтону и Полу. И я остался с совершенно новым оркестром.

Решив, что начну все сначала, я пригласил саксофониста Джорджа Коулмена, которого рекомендовал Трейн, и он согласился. Когда я спросил, кого бы еще он хотел видеть в оркестре, он порекомендовал мне альта Фрэнка Строзира и пианиста Хэролда Мэберна. Мне оставалось подыскать басиста. С Роном Картером (он был из Детройта) я был знаком с 1958 года: тогда в Рочестере, в штате Нью-Йорк, он зашел к нам за кулисы после шоу, так как знал Пола Чамберса, который тоже из Детройта. Рон тогда учился в Истманской школе музыки по классу контрабаса. Через несколько лет я снова встретился с ним в Торонто, и, помню, они с Полом долго обсуждали нашу музыку. Мы тогда были увлечены модальным стилем «Kind

**341**

of Blue». Закончив школу, Рон приехал работать в Нью-Йорк, и там я его снова увидел в квартете Арта Фармера и Джима Холла.

Пол мне всегда говорил, что Рон — великолепный басист. Так что, когда Пол собрался уходить, я, зная, что Рон выступает, пошел его послушать, и он мне очень понравился. Я его спросил, не перейдет ли он к нам. Но у него были обязательства перед Артом, и он сказал, что если я уговорю

Арта, то он присоединится к нам. Я поговорил с Артом после выступления, и хоть и нехотя, но он согласился.

Перед отъездом из Нью-Йорка я устроил прослушивания и таким образом набрал музыкантов из Мемфиса — Коулмана, Строзира и Мэберна. (Все они учились с отличным молодым трубачом Букером Литлом, который вскоре умер от лейкемии, и с пианистом Финеасом Ньюборном. Я удивляюсь, как хорошо их учили, — все эти ребята из одной школы!) Рона мне не нужно было прослушивать, я его и так слышал, но он с нами репетировал. И еще я прослушал великолепного семнадцатилетнего барабанщика, который работал с Джеки Маклином, звали его Тони Уильямс — он меня просто ошеломил, до того был хорош. Как только я услышал его, то сразу решил взять с собой в Калифорнию, но он должен был отыграть концерты с Джеки. Он сказал, что Джеки одобрил его план перейти ко мне после этих концертов. Господи, я весь трясся от волнения, когда слушал этого маленького стервеца. Я уже говорил, что трубачи любят играть с хорошими барабанщиками, а тут я сразу понял, что это один из лучших мерзавцев, которые когда-либо брали в руки барабанные палочки. Тони был моим первым выбором, а Фрэнк Батлер из Лос-Анджелеса просто заменял его, пока Тони окончательно не присоединился к нам.

Мы играли в «Блэкхоке» в новом составе, и все шло очень удачно, хотя сразу стало ясно, что Мэберн и Строзир — не то. Они очень хорошие музыканты, но для другого оркестра. Потом мы выступили с концертом в центре Лос-Анджелеса в «It Club» Джона Те, и там я решил, что хочу кое-

**342**

что записать. Заменял Мэберна великолепным пианистом из Англии Виктором Фелдманом — вот уж кто играл на отрыв! Он мог играть еще и на вибрафоне и ударных. Мы в ту сессию использовали две его темы: небольшую пьесу «Seven Steps to Heaven» и «Joshua». Я хотел, чтобы он у нас играл, но он получал бешеные бабки за студийную работу в Лос-Анджелесе, так что в деньгах у меня потерял бы. Вернувшись в Нью-Йорк, я стал искать пианиста. И нашел — Херби Хэнкока.

Я познакомился с Херби Хэнкоком за год или больше до этого, когда трубач Дональд Берд привел его ко мне домой на Западную 77-ю улицу. Он только что пришел в оркестр к Дональду. Я попросил его сыграть что-нибудь и сразу увидел, что он действительно может играть. Когда мне понадобился пианист, я первым делом подумал о Херби, позвонил ему и пригласил прийти. Ко мне тогда постоянно заходили Тони Уильямс и Рон Картер, и мне захотелось посмотреть, как они будут вместе звучать.

И вот все они собрались у меня и пару дней играли, а я слушал их через интерком, размещенный в музыкальной комнате и по всему дому. Господи, да они отлично звучали! На третий или четвертый день я спустился и сыграл с ними несколько вещей. Рон и Тони уже были в моем оркестре. Я попросил Херби зайти в студию на следующий же день. Мы заканчивали запись «Seven Steps to Heaven». Херби спросил:

— Это значит, что я в вашей группе?

— Ну, раз уж ты участвуешь в работе над пластинкой...

Я понял, что группа у меня получилась совершенно отпадная. Впервые за долгое время я почувствовал внутреннее волнение: они так хорошо играли после нескольких репетиций, как же они будут звучать через месяц? Господи, я уже слышал, какой они произведут фурор. Мы закончили «Seven Steps to Heaven», и я позвонил Джеку Уитмору, чтобы он забронировал нам как можно больше выступлений на остаток лета. Получился очень плотный график.

**343**

Закончив в мае 1963 года работу над новым альбомом, мы поехали на гастроли в Филадельфию в клуб «Сноубоут». Помню, в зале сидел Джимми Хит. Сыграв соло, я спустился к нему и спросил, что он думает об оркестре, мне было важно услышать его мнение. «Да они превосходные музыканты, но я бы не хотел подниматься с ними на сцену каждый вечер. Майлс, эти мерзавцы страшно всех заводят!» Я думал точно так же. Но, как потом оказалось, я просто полюбил играть с ними. Господи, как же быстро они все схватывали! И Джимми был прав: они превосходные музыканты. В общем, мы с ними выступали в Нью-порте, Чикаго, Сент-Луисе (где была сделана запись «Miles Davis Quintet: In St. Louis») и еще в нескольких местах.

Поездив несколько недель по Соединенным Штатам, мы отправились в Антиб на юг Франции, около Ниццы на Средиземном море, играть на фестивале. Господи, там мы всех наповал сразили. Особенно Тони: о нем до этого никто не слышал, а французы гордятся тем, что они в курсе джазовой жизни. Тони как будто разжег большой костер под каждым из нас. Он заставлял меня

так много играть, что я даже о болях в суставах позабыл, а ведь как они меня мучили! Я начал понимать, что Тони и все эти ребята могут играть все, что захотят. Тони всегда был у нас в центре, звучание группы строилось вокруг него. Это было нечто, господа.

Именно Тони убедил меня снова исполнять «Milestones» на публику — он очень любил эту вещь. Незадолго до своего прихода в оркестр он сказал, что оценивает альбом «Milestones» как самый значительный джазовый альбом всех времен, что там есть «дух каждого, кто играет джаз». Я был ошеломлен и только смог спросить: «Ты не шутишь?!» Тогда он сказал, что его первая любовь — это моя музыка. Я тоже полюбил его как сына. Тони отлично играл «под звук» — круто, искусно сопровождал звучание, которое слышал. И каждый вечер менял манеру игры. Господа, чтобы играть с Тони Уильямсом, нужно было быть начеку

**344**

и внимательно следить за тем, что он делает, — или он тебя в секунду потеряет, а ты собьешься с ритма и будешь звучать отвратительно.

Выступив в Антибе («CBS-Франция» записала этот концерт на пластинке «Майлс Дэвис в Европе»), мы вернулись в Штаты и в августе поехали на джазовый фестиваль в Монтрё на севере Калифорнии, чуть южнее Сан-Франциско. Пока мы там были, Тони поучаствовал в джеме с двумя старыми знаменитыми музыкантами — гитаристом Элмером Сноуденом, ему было под семьдесят, и басистом Попсом Фостером, этому уже перевалило за семьдесят, по-моему. У них ударник не пришел. Поэтому Тони и играл с этими двумя ребятами, о которых он раньше и не слышал, и играл великолепно: Попс с Элмером поразились, да и весь фестиваль был от него в восторге. Этот маленький стервец всем в душу мог влезть! Закончив играть с ними, он продолжал с нами, полностью выкладываясь. И это семнадцатилетний мальчишка, о котором в начале года никто и не слышал! Но тут многие заговорили, что Тони будет величайшим ударником, который когда-либо жил на свете. А я вот что скажу: у него был огромный потенциал, никто так хорошо не играл со мной, как Тони. Мне даже было немного не по себе от этого. Но, с другой стороны, Рон Картер, Херби Хэнкок и Джордж Коулмен от него не отставали, так что мне было ясно: это начало большого успеха.

Некоторое время я оставался в Калифорнии, где мы с Гилом Эвансом писали партитуру для пьесы «Время Барракуды» с Лоуренсом Харви в главной роли. Эту пьесу собирались ставить в Лос-Анджелесе, и мы с Гилом остановились в отеле «Шато Мармонт» в Западном Голливуде. Лоуренс приходил послушать то, что было у нас готово. Он был моим верным поклонником, всегда, когда я играл в Лос-Анджелесе, приходил на мои концерты, и очень хотел, чтобы я написал для них музыку. Я тоже восхищался его актерским мастерством, так что это была хорошая идея — пригласить меня работать над этой партитурой. Мы музыку

**345**

написали, но потом эта постановка сорвалась из-за каких-то разногласий между Лоуренсом и еще какими-то людьми, я так и не узнал, что там у них произошло. Они заплатили нам за работу, и «Коламбия» записала эту музыку, но пластинку так и не выпустила. Мне кажется, эта запись и сейчас валяется у них где-нибудь в архивах. Мне эта работа понравилась. У нас был полный оркестр, а записывал нас Ирвинг Таузенд. Я думаю, там вот что произошло: наверняка музыкальный профсоюз захотел, чтобы во время представления в оркестровой яме звучал живой оркестр, а не запись. Мы все остались хорошими друзьями, но мой оркестр двигался в новом направлении.

В августе 1963 года в Ист-Сент-Луисе умер муж моей матери Джеймс Робинсон. На похороны я не поехал, я их всегда избегал. Но с матерью по телефону поговорил, она тоже не очень-то бодро звучала. Я уже говорил, у нее у самой был рак, и лучше ей не становилось. В общем, дела шли не очень хорошо, а после смерти ее мужа стало еще хуже. Отец умер за год до этого, и из разговора с матерью я понял, что она настроена на плохое. Моя мать из сильных женщин, но тут в первый раз мне стало за нее тревожно. Я все это тяжело переносил, но вообще-то я не умею сильно переживать и постарался выкинуть все это из головы. Но потом меня настигло-таки это дерьмо, все поставило с ног на голову.

Я стал победителем еще одного опроса читателей «Даун Бита» о трубачах, а моя новая группа была второй после Монка в номинации «лучший оркестр». Записываться в студию я не ходил — все еще злился на Тео Масеро за то, что он испортил нам «Quiet Nights», и к тому же мне надоел сам процесс записи, мне больше хотелось играть вживую. Я всегда считал, что музыканты лучше играют в живых концертах, и поэтому студийное дерьмо стало казаться мне занудным. Вместо

этого я запланировал принять участие в благотворительном концерте, организованном Национальной ассоциацией содействия прогрессу цветного на-

346

селения (NAACP), Конгрессом за расовое равенство (CORE) и Студенческим координационным комитетом по вопросу ненасильственной борьбы (SNCC) и посвященном борьбе за гражданские права. Тогда был пик этой борьбы, самосознание чернокожих росло с каждым днем. Концерт должен был состояться в Филармоническом зале в феврале 1964 года, и «Коламбия» должна была его записать.

Мы произвели в тот вечер фурор. Все играли бесподобно, я подчеркиваю — все. Многие темы мы играли в очень быстром темпе — и ни разу не нарушили ритма. Джордж Коулмен играл лучше, чем когда-либо. Но не все было так радужно, между нами происходили незаметные для публики творческие стычки. Мы ведь немного отвыкли друг от друга, некоторое время вместе не играли, каждый занимался своим делом. Плюс это ведь был благотворительный концерт, и ребята боялись, что им не заплатят. Один из них — не буду называть его, у него прекрасная репутация, и я не хочу, чтобы у него были неприятности, и вообще он очень приятный парень — сказал мне: «Слушай, дай мне денег, а я им сделаю посильный взнос, я не хочу играть бесплатно. Майлс, у меня не столько денег, сколько у тебя». И этот разговор то заканчивался, то начинался снова. Все решили, что, ладно, сыграют бесплатно, но только один-единственный раз. На сцену мы вышли злые друг на друга, я даже думаю, что эта злость и породила тот огонь и напряжение, которыми была пронизана наша музыка. Может, это и была одна из причин такого нашего сильного исполнения.

Недели через две после этого концерта в последний день февраля мой брат Вернон позвонил среди ночи и сказал Франсис, что моя мать только что умерла в больнице Барнс в Сент-Луисе. Франсис сообщила мне об этом, когда я рано утром пришел домой. Я знал, что мать положили в больницу, и хотел навестить ее, но я не понимал, что это было так серьезно. Черт, я опять сделал то же самое. Я не прочитал вовремя записку отца, а сейчас не навещил мать, когда она была при смерти.

347

Через несколько дней мы с Франсис должны были полететь на похороны в Сент-Луис. Самолет вырвался, чтобы подняться в воздух, а потом повернул назад, потому что пилот захотел что-то проверить. Когда самолет опять подкатил к воротам, я просто вышел из него и поехал домой. Пилот сказал, что у него что-то не в порядке с двигателем, а я суеверный и боюсь этого дерьма. Самолет, который вернулся из-за неполадок в двигателе, — нет, это уж слишком, я не мог на нем лететь.

И Франсис полетела одна на похороны, которые провели в церкви Св. Луки в Ист-Сент-Луисе. А я просто вернулся домой и всю ночь проплакал как ребенок, плакал так, что мне стало плохо. Я знаю, многим это показалось странным — что я не полетел на похороны матери, некоторые не могут понять этого и по сей день, наверное, думают, что я не любил свою мать. Но я любил ее, и очень многому у нее научился, и очень скучал по ней. Пока она не умерла, я по-настоящему не понимал, как я любил ее. Иногда, когда я один дома, я чувствую ее присутствие, как будто теплый ветер наполняет комнату, она разговаривает со мной, смотрит, как я живу. В ней всегда был силен дух, и я верю, что он и сейчас следит за мной. Она знает и понимает, почему я не приехал на ее похороны. Я хочу, чтобы мать для меня навсегда осталась сильной и красивой. И я всегда буду нести в себе именно такой ее образ.

Мало-помалу наши отношения с Франсис начали портиться. Она хотела ребенка от меня, а я больше никаких детей не хотел, и мы много из-за этого ругались. Одно цеплялось за другое, и иногда дело доходило до драк. У меня все тело болело из-за моей анемии, я пил больше, чем раньше, и много нюхал кокаин. Такая комбинация делает человека жутко раздражительным: кокаин не дает тебе уснуть, а если снимаешь напряжение алкоголем, то все кончается страшным похмельем и, естественно, жуткой раздражительностью. Я уже говорил, что Франсис была единственной женщиной, которую я ревновал. И вот под влиянием рев-

348

ности, алкоголя и кокаина я даже думал, что она спала со своим голубым другом-танцором, и обвинял ее в этом. Она только смотрела на меня как на сумасшедшего — а я и был сумасшедшим в то время. Но я этого не понимал, думал, что совершенно здоров, и смотрел на всех свысока.

Мне никуда не хотелось выходить, даже к таким хорошим знакомым, как Джули и Гарри Беллафонте, которые жили за углом. Я не хотел видеть Дайан Кэрролл, и когда Франсис хотела пойти куда-нибудь, я говорил ей, чтобы она шла с великим актером Роско Ли Брауном или с

Харолдом Мелвином, отличным парикмахером. Они и сопровождали ее на выходах. Я не танцую и не хотел, чтобы она танцевала с другими. В общем, бред сумасшедшего. Помню, один раз мы были в ночном клубе в Париже и французский комик танцевал с Франсис. Я просто оттуда ушел — оставил ее там и уехал в отель. Понимаешь, я Близнец и могу быть очень милым, а буквально через минуту превратиться в свою полную противоположность. Не знаю, почему это так, — просто я вот такой и мирюсь с этим. Когда бывали совсем плохие моменты, Франсис уходила к Гарри и Джули Беллафонте и оставалась у них, пока я не отходил.

И потом, масса женщин звонили мне домой. Если я говорил с одной из них и Франсис поднимала трубку, я начинал беситься и все кончалось руганью и драками. Я превратился в персонажа из «Призрака Оперы». Иногда я ползал по подвалу своего дома, как параноидный кретин, приходил в себя там после попойки, ну точно как сумасшедший. В общем, я никому не давал спокойно жить, и все это с каждым днем только ухудшалось. В дом стали заходить темные личности — приносили мне кокаин; и, разумеется, Франсис была недовольна.

Мои дети наверняка понимали, что происходит. Дочь Черил собиралась поступать в Колумбийский университет, а Грегори пытался заниматься боксом. Грегори был отличным боксером. Я научил его многому из того, что знал сам. Он меня боготворил и во всем подражал мне, даже хотел на

**349**

трубе играть. Но я ему говорил, что он должен найти свое дело. Он хотел стать профессиональным боксером, но я не разрешал, считал, что его могут покалечить. Я любил бокс для себя, но, мне кажется, я хотел лучшей доли для Грегори, хотя мы оба не знали, что это значит. Потом он поехал добровольцем во Вьетнам. Не знаю, зачем ему это было надо, он сказал, что ему нужна какая-то дисциплина. В тот момент он чувствовал, что у него нет цели в жизни. Младший Майлс был еще слишком мал, он не чувствовал напряженки между мною и Франсис, но остальные дети все понимали и очень переживали. Хотя Франсис и не была им родной матерью, она очень хорошо к ним относилась, и они ее любили. А я считал, что в конце концов у нас с Франсис все образуется.

Потом и в оркестре произошло дерьмовое событие: ушел Джордж Коулмен. Тони Уильямсу никогда его игра не нравилась, а наше музыкальное направление в основном определял Тони. Джордж прекрасно знал, что Тони его недолюбливает как музыканта. Иногда, когда, закончив соло, я уходил со сцены, Тони говорил мне вслед: «Прихвати с собой Джорджа». Тони не любил Джорджа потому, что технически его исполнение было почти совершенно, а Тони не признавал таких саксофонистов. Ему нравились музыканты, делающие ошибки, например, когда они выходят за пределы заданной тональности. А Джордж всегда соблюдал гармонию. Он был прекрасным музыкантом, но Тони его не ценил. Тони нужен был человек, способный выходить за границы общепринятого стандарта, как Орнетт Коулмен. Группа Орнетта была его любимой группой. И еще он любил Колтрейна. По-моему, именно Тони однажды привел Арчи Шеппа в «Вэнгард» выступить с нами, но это было настолько ужасно, что мне пришлось уйти со сцены. Арчи совсем не мог играть, и я не собирался торчать на сцене рядом с неумелым мерзавцем.

Джордж ушел еще и потому, что из-за сильных болей в бедре я иногда пропускал выступления и они играли квартетом. Он потом всегда жаловался, какую свободу себе по-

**350**

зволяли Херби, Тони и Рон, когда меня не было. Они не хотели играть в традиционном стиле, и получалось, что Джордж им мешал. Если бы Джордж захотел, он преспокойно мог бы перейти на свободный стиль, но ему это было не нужно. Он предпочитал более консервативный стиль. Однажды на концерте в Сан-Франциско он сыграл свободно — думаю, просто чтобы утереть всем нос, и Тони от этого взбесился.

Я хотел бы внести ясность в историю о том, что я, мол, когда ушел Джордж, хотел пригласить в свой оркестр Эрика Дольфи. Как человек, Эрик был прекрасным малым, но мне никогда не нравилась его игра. Вообще-то он играл прекрасно, но мне не подходил его стиль. Многие его просто обожали. Я знаю, что Трейн его обожал, и Херби, и Рон, и Тони. После ухода Джорджа Тони напомнил мне об Эрике, но я не мог всерьез рассматривать его кандидатуру. По-настоящему Тони продвигал Сэма Риверса, которого знал еще по Бостону, такой уж у Тони характер — он все время продвигал своих знакомых. Потом уже, в 1964 году, когда Эрик Дольфи умер, многие меня осуждали за то, что в «Интервью с завязанными глазами» Леонарда Фезера в «Даун Бите» я сказал, что Эрик играл так, «будто ему ногу отдавили». Журнал вышел как раз в тот момент, когда Эрик умер, и все посчитали меня бесчувственным. Но я-то сказал это несколькими месяцами раньше.

Первым моим выбором в замене Джорджа был Уэйн Шортер, но Арт Блейки назначил его музыкальным директором своих «Посланников джаза», и Уэйн не смог уйти от него. Тогда мы взяли Сэма Риверса.

В то время у нас состоялась поездка в Токио, где мы дали несколько концертов. Это было мое первое путешествие в Японию, Франсис поехала со мной и много разузнала о японской кухне и культуре. К тому времени я нанял гастрольного менеджера — Бена Шапиро, — и он снял с моих плеч огромный административный груз: платил оркестру,

**351**

заказывал гостиницы и авиарейсы и все такое. Я мог наслаждаться своим свободным временем. Мы играли в Токио и Осаке. Никогда не забуду мое прибытие в Японию. Лететь в Японию — неслабое испытание для задницы. Так что я взял с собой кокаину и снотворных таблеток и принял и то и то. Но потом не мог заснуть и начал пить. Когда самолет приземлился, мы увидели в аэропорту толпу встречающих. Мы сходим с самолета, и они говорят нам: «Добро пожаловать в Японию, Майлс Дэвис», а меня в этот самый момент вырвало. Но они и глазом не моргнули. Дали мне какие-то лекарства, привели меня в чувство и носились со мной как с королем. Господи, до чего же я оттянулся там, я уважаю и люблю японцев с тех самых пор. Прекрасные они люди. Всегда принимали меня великолепно. И концерты наши прошли с большим успехом.

По приезде в Штаты у меня совершенно прошли боли в суставах. В Лос-Анджелесе до меня дошла долгожданная новость о том, что Уэйн Шортер ушел от «Посланников джаза». Я тут же позвонил Джеку Уитмору и попросил его связаться с Уэйном. И еще просил всех ребят из оркестра позвонить ему — они ведь тоже были его поклонниками, как и я. Так что каждый из нас ему позвонил и попросил прийти к нам в оркестр. Когда он наконец мне перезвонил, я сразу сделал ему предложение. Пришлось даже выслать мерзавцу билет первого класса, чтобы он уж наверняка приехал, с шиком, — он мне был нужен позарез. После его прихода мы сдвинулись с места. Наше первое совместное выступление должно было пройти в «Голливуд-боул». Заполучить Уэйна было для меня большой удачей, я был уверен, что с ним мы создадим великолепную музыку. Так и произошло. И очень скоро.

## Глава 13

Страна менялась на глазах. Стремительно. Музыка в 1964 году тоже сильно изменилась. Многие говорили, что джаз умер, и виной всему — непонятная «свободная музыка» Арчи Шеппа, Алберта Айлера и Сесила Тейлора, совершенно не запоминающаяся, без мелодии, без лирики. Ну, я не хочу сказать, что эти музыканты несерьезно относились к своему делу. Но народ стал от них отворачиваться. Колтрейн все еще был очень популярен и Монк тоже, они нравились публике. Но вся эта «отрешенная» свободная музыка (даже Трейн туда подался незадолго до смерти) была не по вкусу большей части слушателей.

Всего несколько лет назад мы достигли вершины, стали реально популярными, у нас была огромная аудитория — и вот все остановилось, когда критики — белые, разумеется — взялись поддерживать свободный джаз, стали выпячивать

**353**

его в ущерб тому, что делало большинство музыкантов. Джаз становился все менее привлекательным для широкой публики.

Вместо джаза народ начал слушать рок — «битлов», Элвиса Пресли, Литл Ричарда, Чака Берри, Джерри Ли Льюиса, Боба Дилана; все сходили с ума по пластинкам лейбла «Мо-таун»: Стиви Уандеру, Смоуки Робинсону, The Supremes. Джеймс Браун тоже набирал обороты. Мне кажется, большинство белых критиков нарочно продвигали свободный джаз, расчет у них был такой: музыканты вроде меня стали слишком известными и могущественными в музыкальном бизнесе. Белым нужно было найти способ подрезать мне крылья. Им нравилась лиричность, музыкальность моего альбома «Kind of Blue», но его популярность и то влияние, которое мы приобрели благодаря ему, пугали их.

Разрекламировав новейшее «свободное» течение и увидев, что публика быстро отвернулась от него, они тут же отрелись от него, будто горячую картофелину из рук выбросили. Но дело было сделано — публика стала отворачиваться и от нас; внезапно джаз вышел из моды, стал неживым, его хотели прятать под стекло и изучать, как музейную редкость. Любимчиками средств массовой информации стали рок-н-ролл, а через несколько лет хард-рок. На самом деле белый рок-н-ролл, а заодно и Литл Ричард, Чак Берри и лейбл «Мотаун» обобрали черный ритм-энд-блюз. Ни с того ни с сего белая попса пролезла на телевидение и все там собой заполонила. До этого так называемая

«белая американская популярная музыка» вообще ничего собой не представляла. Но сейчас, когда они начали красть, они стали звучать чуть-чуть по-новому, у них появилось чуть-чуть больше глубины, чуть-чуть больше драйва, чуть-чуть больше крутости. Но все равно вся их музыка была мелкофасованной, ничего серьезного у них не происходило. А поскольку публика отвернулась от джаза как от чего-то немелодического и несвязного, для многих крепких музыкантов настали тяжелые времена.

**354**

Многие джаз-клубы закрывались, джазмены уезжали в Европу. Ред Гарланд уехал домой в Даллас, жалуясь, что ему негде выступать. Уинтон Келли внезапно умер, а Пол Чамберс был при смерти (если уже не умер к тому времени).

Я все-таки до сих пор не верю, что Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор, Джон Колтрейн и все остальные «свободные» ребята осознали, как их тогда белые критики использовали.

Мне лично многое не нравилось из того, что делалось тогда в джазе, даже музыка Трейна. Мне он был ближе, когда играл в моем оркестре, может быть, в первые два-три года. Сейчас казалось, что он играет сам по себе, а не с оркестром. Я всегда считал, что музыка происходит именно тогда, когда ее исполняет оркестр.

Как бы там ни было, отношение публики к моей новой группе было в лучшем случае равнодушным, хотя залы на наших концертах были полными и пластинки хорошо расходились. У меня была слава, и люди приходили посмотреть на знаменитого черного бунтаря, который, может, выкинет на сцене что-нибудь. Некоторые все же приходили на мою музыку, и, я думаю, многие из приходивших не из-за нее в итоге оставались довольны тем, что слышали, но, по-моему, равнодушие брало верх. Наша музыка была в некотором роде поиском, но времена для этого изменились. Все помешалось на танцах.

Не забывай, что человеческий фактор в оркестре, качество звучания музыкантов — вот что делает оркестр великим. Если у тебя талантливые, качественные музыканты, которые хотят много работать, много играть и, что важно, делать это совместно, то тебе удастся создать великий оркестр. В последнее время Трейн в нашей группе стал играть для себя, особенно в последний год. Когда такое происходит, из оркестра уходит магия, и музыкантам, которые любили играть в ансамбле, становится все равно. И тут оркестр распадается, музыка застаивается.

Я знал, что Уэйн Шортер, Херби Хэнкок, Рон Картер и Тони Уильямс — великие музыканты и что они могут играть

**355**

в группе как единое музыкальное целое. Чтобы создать великий оркестр, нужны жертвы и компромиссы от всех его участников, без этого ничего не выйдет. Я думал, что им это по силам, и они действительно справились с этой задачей. Нужно подобрать правильных парней, а потом играть правильные вещи в правильное время, и тогда будет «улет», тогда получится все, что захочешь.

Я был вдохновителем, отцом и связующим звеном оркестра, а Тони был его огнем, творческой искрой; Уэйн выдавал свои идеи и концептуализировал наши; а Рон и Херби были нашими якорями. Я был просто лидером, который всех спланировал. Эти молодые ребята учились у меня, но я у них тоже многому учился — узнавал о новых темах, о свободной музыке. Чтобы быть и оставаться великим музыкантом, нужно всегда быть открытым новому, тому, что происходит в данный момент. Необходимо сохранять способность поглощать все это — если ты намерен сам развиваться и нести свою музыку людям. Творчество и гениальность в любой области не зависят от возраста: или у тебя это есть, или нет, и возраст не поможет все это обрести. Я понимал, нам нужно найти что-то совершенно иное. Я знал, что играю с великолепными молодыми музыкантами, чьи сердца бились в ускоренном ритме.

Сначала Уэйн был известен как исполнитель свободной формы, но годы работы у Арта Блейки и руководство его оркестром немного охладил его. Ему хотелось большей свободы, чем у Арта, но совсем далеко отрываться он тоже не хотел. Уэйн всегда был из тех, кто экспериментирует с формой, но не отказывается от нее вообще. Он идеально подходил для той цели, которую я поставил перед своей музыкой.

Уэйн — единственный из моих тогдашних знакомых музыкантов, кто писал в духе Птицы, да, единственный. Это сказывалось в том, как он акцентировал ритм. Лаки Томпсон, который часто нас слушал, сказал: «Черт побери, этот парень знает, как писать музыку!» Придя в наш оркестр, Уэйн стал мощно и быстро расти творчески, он — настоя-

**356**

щий композитор. Писал партитуры, подробно составляя партии для каждого, именно так, как они должны, по его мнению, звучать. И это всегда точно срабатывало, кроме тех случаев, когда я хотел что-то изменить. Он не доверял другим интерпретировать свою музыку и приносил нам всю партитуру, чтобы каждый из нас скопировал свою часть, а обычно мы ведь просто знакомимся с мелодией и переходами аккордов, а потом играли на свое усмотрение.

Уэйн привнес еще одно любопытное новшество — у него был свой особый подход к музыкальным правилам. Если они не работали, он разрушал их, но следуя музыкальным правилам. Он считал, что свобода в музыке означает знание правил с последующей заменой их по своему желанию и вкусу. Уэйн всегда находился как бы на своей особой территории, летал на орбите своей собственной планеты. А остальные мои музыканты твердо стояли на земле. В оркестре Арта Блейки он не мог позволить себе такой свободы, а у меня как композитор просто расцвел. Вот я и говорю, что как аранжировщик музыкальных композиций, которые мы записывали, он был нашим интеллектуальным катализатором.

Каждый вечер я узнавал с этой группой что-то новое для себя. Во многом благодаря Тони Уильямсу - все-таки он был страшно продвинутым ударником. Мог с одного раза запомнить прослушанную пластинку, все соло, до единой ноты. Он единственный мог сказать мне: «Слушай, почему ты не практикуешься?» Я было начал пропускать ноты, стараясь угнаться за его молодой задницей. Так что он заставил меня снова заниматься, а то я, в общем-то, технику забросил и даже не замечал своих промахов. Но знаешь, одно могу сказать: нет лучшего барабанщика на свете, чем Тони Уильямс. Ни до него не было, ни после не будет. Это просто улет. Тони играл чуть-чуть поверх бита, и это придавало музыке остроту, потому что это и был острый прием. Тони всегда играл в полиритмах. Он был нечто среднее между Артом Блейки и Филли Джо Джонсом, Роем Хейнсом и Максом Роучем. Это его кумиры, и в нем было понемногу от каждого из них. Тем не

**357**

менее у него определенно было свое собственное лицо. Когда он только пришел ко мне, он не использовал сдвоенные тарелки, это я научил его на них играть. Еще я подсказал ему, что нужно пользоваться педалью, потому что он много взял от Макса и Роя, а Макс играл без педали. А Арт Блейки с педалью. (Так в то время играли только Тони, Альфонс Музон и Джек Де Джонетт.)

Рон не был таким музыкальным, как Тони, в том смысле, что он играл, что слышал. Он не знал музыкальных форм так, как их знали Тони и Херби Хэнкок, зато у него было энергии хоть отбавляй, чего не хватало Уэйну и Херби. Тони и Херби всегда контактировали глазами, но без Рона они не могли создать целое. Чтобы глубоко врубиться во что-то новое, Рону требовалось четыре-пять дней, но когда он с этим новым осваивался, то мог любому фору дать. Потому что стервец тогда выдавал чудеса, так что нужно было быть начеку и играть на отрыв, а то глазом не успеешь моргнуть, как отстанешь и сядешь в лужу. Но никому этого гордость не позволяла. Тони задавал ритм, а Херби был как губка. Что бы мы ни играли — его ничем не удивишь, впитывал все в себя как губка. Однажды я ему сказал, что он лепит не те аккорды, а он говорит: «Господи, да я и не знаю иногда, что играть». — «Тогда, Херби, если не знаешь, вообще не играй. Знаешь, просто пропусти этот кусок. Тебя же никто не заставляет играть все время!» Он был из тех, кто будет пить и пить, пока не опустошит всю бутылку, просто потому, что она есть. Херби поначалу был таким: играл, играл и играл, потому что ему это было легко (у него никогда не иссякали идеи и вообще он любил играть). Господи, этот стервец так много всегда играл, что иногда, отыграв свое соло, я, проходя мимо него, делал вид, что сейчас отрублю ему руки.

Когда Херби только появился у нас, я ему сказал: «У тебя слишком много нот в аккорде. Аккорд уже установлен, его звучание тоже. Не нужно тебе брать все нижние ноты. Рон их возьмет». Но это единственное замечание, которое мне пришлось ему сделать, еще я иногда просил его играть мед-

**358**

леннее. И не переигрывать. Иногда вообще не играть, даже если на сцене целый вечер. Не надо играть только потому, что перед тобой восемьдесят восемь клавиш. Господи, у пианистов и гитаристов есть грех: они всегда слишком много играют, их все время приходится одергивать. Единственный гитарист, который мне в то время понравился, — это Чарли Кристиан. Он играл на электрогитаре как на трубе и даже повлиял на мою игру. Оскар Петтифорд, контрабасист, играл, как Чарли Кристиан, и именно Оскар ввел новшество — играть на современном контрабасе как на гитаре. Оскар и Джимми Блэнтон. Чарли Кристиан повлиял на мой подход к трубе, и не только мой, но и Диззи Гиллеспи и Чета Бейкера, и еще он повлиял на фразировку Фрэнка Синатры и Ната «Кинга» Коула.



Мне не нужно было писать для оркестра. Я только доводил музыку до ума, аранжировал для игры, ставил точки над *i*. Уэйн обычно приносил мне написанное им и удалялся. И ни в какие разговоры по этому поводу не пускался. Просто говорил: «Вот, мистер Дэвис, я написал новую тему». Мистер Дэвис! Дальше я просматривал его дерьмо, и обычно оно оказывалось великолепным. Частенько в поездках раздавался стук в дверь моего номера, и на пороге стоял кто-нибудь из этих прекрасных молодых ребят с целой кипой нот в руках с новыми мелодиями, которые я должен был просмотреть. Они отдавали их мне и уходили, как будто чего-то боялись. Я тогда думал: «Ну чего эти глупцы боятся, они ведь такие талантливые?»

Обычно композитор хочет, чтобы кто-нибудь сыграл на его тему соло, и поэтому пишет много разных соло. Но мои ребята так не писали, они не перебарщивали с соло, и я им был за это благодарен. У них было больше музыки для ансамбля, именно такая трактовка звучания, создание плавных переходов и все такое. Первую часть играешь на восемь восьмых, потом берутся аккорды и тому подобное. Но обычно я все это менял местами. Много раз я вообще не давал Херби играть аккорды, только соло в среднем регистре,

**359**

а бас его игру закреплял, и тогда вещь звучала отпадно, Херби знал, что у него это отлично получится. Понимаешь, Херби — это следующая ступень после Бада Пауэлла и Телониуса Монка, но что-то я пока не слышал, чтобы кто-нибудь шел за ним.

Главное для хорошего оркестра — это доверие, уверенность в том, что музыканты сделают все необходимое, что бы ты ни попросил их играть. Я верил в Тони, и в Херби, и в Рона, знал, что они сыграют все, что мы задумали, все, что было запланировано на тот момент. Такое приходит, когда не все время исполняется одна и та же музыка, когда она остается свежей. И потом — они с большой симпатией относились друг к другу не только на сцене, но и в жизни, а это всегда очень помогает. Рону, например, было трудно приспособиться к игре Херби и Тони, пока он не собирался с силами и не въезжал в то, что они делали. Например, Рон начинал играть мажорные септаккорды на басу, потом они с Херби их блокировали, а Тони подхватывал и развивал их, а потом и мы с Уэйном их развивали. Обычно у Уэйна был ангельский вид, но когда он брал свой саксофон, то сразу превращался в сущего монстра. Потом они какое-то время перекидывали тему друг другу, а потом Тони, Херби и Рон закрывали ее.

Когда у нас было гастрольное выступление на сцене «Голливуд-боул», мы с первых же нот заиграли отлично, но потом звучание становилось все лучше и лучше. Не существует грани, после которой оркестр начинает играть великолепно, когда музыканты по-настоящему сыгрываются. Это постепенный процесс. В оркестре пять человек, и сначала этим чувством единства проникаются двое. Потом остальные, слыша это, говорят себе: «Что? Что это было?» И начинают вторить этим первым двоим. А потом это снисходит на всех нас.

Господи, я очень любил свой оркестр. Если мы играли какую-то тему целый год, то к концу года ее никто не узнавал: так она отличалась от самой себя в начале года. Играя

**360**

с Тони, этим гениальным бесенком, я все время подстраивался к тому, что он делал. И это относится ко всему оркестру. Нашей особенностью было то, что мы каждый вечер все вместе вносили в игру что-то новое.

Моя собственная манера игры до того, как эти ребята пришли в оркестр, действовала мне на нервы. Как любимая пара туфель — ты носишь их все время, но через некоторое время тебе просто необходимо сменить их. Что хорошо в Орнетте Коулмене — его музыкальные идеи и мелодии не принадлежали ни к какому стилю, а когда ты так независим, то кажется, что ты играешь спонтанно. Я сам обладаю почти совершенным чувством мелодического строя. Но когда я по-настоящему внимательно прослушал некоторые темы, которые играл и о которых говорил Орнетт, — особенно после прихода в оркестр Тони, когда я узнал его мнение об Орнетте, — то обнаружил, что, беря одну ноту на трубе, я на самом деле брал их четыре и что я на трубе применял элементы гитарного соло. Играя с Тони, я использовал барабанный бит не в качестве фона, а в качестве основной темы, как в африканской музыке. А в то время в западной музыке белые старались умалить значение ритма — из-за его африканского происхождения и из расистских побуждений. Но ведь ритм — это как дыхание. И все это я начал понимать благодаря своему оркестру, а потом увидел и дорогу вперед.

С Роном я дружил — он выдавал оркестру зарплату и обычно ездил на гастроли в моей машине, иногда даже вел ее. Заезжали мы с ним и в Сент-Луис, когда были в тех краях, мне кажется, он

один успел познакомиться с моей матерью до ее смерти. Я познакомил его и со всеми своими школьными друзьями, некоторые из которых, между прочим, стали влиятельными гангстерами. На сцене я всегда стоял рядом с Роном, потому что хотел слышать, что он играет. До этого я обычно был рядом с ударником, но сейчас я совершенно не волновался за игру Тони, его и так было хорошо слышно, да и Херби тоже. Но

**361**

так как в то время у нас еще не было усилителей, мне иногда было трудно слышать Рона. И еще я становился рядом с ним, чтобы поддержать его, потому что всегда в центре внимания были я сам, Уэйн, Херби и Тони, а Рона как-то не замечали, и это его огорчало.

Каждый вечер Херби, Тони и Рон собирались в гостиничном номере и до утра обсуждали свою игру. И каждый вечер на следующий день они выходили на сцену и играли по-новому. И каждый вечер моей задачей было угнаться за ними.

Музыка, которую мы вместе создавали, менялась от концерта к концерту; если ты ее слышал вчера, то сегодня она уже была другой. Господи, это было нечто, как изменились наши темы через некоторое время. Мы и сами не понимали, куда это все идет. Но мы знали, что в этом был глубокий смысл и что, вероятно, со временем у нас получится действительно что-то клевое, и для нас этого было достаточно: пока все это продолжалось, мы были в творческом подъеме.

За четыре года мы с этой группой провели шесть студийных записей: «E.S.P.» (1965), «Miles Smiles» (1966), «Sorcerer» (1967), «Nefertiti» (1967), «Miles in the Sky» (1968) и «Filles de Kilimanjaro» (1968). Вообще-то, мы записали намного больше вещей, чем было выпущено на пластинках (некоторые темы вышли позже в «Directions» и «Circles in the Round»). И потом было сделано несколько живых записей, которые «Коламбия» (как мне кажется) выпустит, когда они решат, что смогут получить самый большой куш, — может, когда я помру.

Мой репертуар, все то, что мы играли каждый вечер, начал надоедать оркестру. Публика приходила послушать темы из моих альбомов, именно на них она валом валила — на «Milestones», «'Round Midnight», «My Funny Valentine», «Kind of Blue». Но ребятам хотелось играть то, что мы записывали, но никогда не играли вживую — я знаю, у них это было большое место. Я прекрасно понимал, как рождались все эти великие темы, что мы записывали: «Kilimanjaro», «Gingerbread Boy», «Footprints», «Circle in

**362**

the Round», «Nefertiti». Приносились новые темы, выписывались все партии, раздавались музыкантам, исполнялись, а потом записывались. Сначала мы репетировали, смотрели, что можно было оставить как есть, что изменить, потом писали изменения. Мы вносили изменения кусками, делая перерывы в записи, это ведь были совершенно новые для нас темы. В общем, техническая сторона дела. Эта нота в какой тональности? На втором или третьем бите? Такого рода работа. И потом, когда музыканты не играют в живом концерте, когда у них нет живого общения с публикой, их после всего этого тяжелого труда порой тоска зеленая охватывает. Интересно, что происходило с темами, которые обычно записывались живьем и исполнялись каждый вечер, — мы день ото дня ускоряли их, так что через некоторое время темп достиг своего предела, и мы оказались в тупике. Вместо того чтобы исполнять живьем ту музыку, что мы записывали, мы ухитрились исполнять старую музыку так, чтобы она звучала как новая — та, которую мы записывали.

В 1964 году я хорошо платил оркестру, около ста долларов за вечер, а к моменту распада оркестра — 150 или 200 долларов за вечер. Я зарабатывал больше других в этом бизнесе и платил больше. И потом, ребятам хорошо платили за студийные сессии, и к тому же, поскольку они играли со мной, у них была высокая репутация. Я не хвалюсь, но именно так обстояли дела. Побывав в моем оркестре, музыкант становился лидером, все так говорили, это был единственный дальнейший выбор. Мне это было лестно, хотя на самом деле не очень-то нужно. Но в общем я без проблем принял эту роль.

Бывали у нас в оркестре и смешные ситуации. Вначале единственной моей заботой был слишком юный возраст Тони — ему не разрешалось работать в клубах. Всякий раз нам приходилось выбирать клубы, где были залы с безалкогольными напитками для молодых людей. Чтобы «подстарить» Тони, я заставил его отрастить усы, один

**363**

раз даже попросил его взять в рот сигару. И все-таки многие клубы отказывали нам из-за того, что Тони несовершеннолетний.

Тони был нашим идейным вдохновителем, а он любил, чтобы музыканты импровизировали на пределе своих возможностей. Поэтому ему так и нравился Сэм Риверс. Тони требовал стопроцентной отдачи, даже на ошибки внимания не обращал, лишь бы средне не играли. В этом смысле мы с ним очень похожи.

А вот Херби балдел от электронной музыки и на гастролях вечно закупал электронные прибабасы. Он все наши выступления записывал на портативный магнитофон. Часто запаздывал, не сильно, правда (и не из-за наркотиков, ничего подобного не было), выходил на сцену с первым битом первой темы. Ну, я мерил мерзавца ледяным взглядом, а он все равно за свое — забирался под гребаный рояль и прилаживал магнитофон, чтобы все записать. Когда он заканчивал возиться, мы уже с темой на три четверти продвигались, а он еще и не вступал. Поэтому-то на многих этих живых записях в самом начале не слышно фортепиано. Оркестр любил на спор гадать, явится Херби вовремя или опоздает.

Помню, однажды Тони показывал всем свой магнитофон, который он только купил. Когда очередь дошла до Херби, тот начал объяснять, как им пользоваться. Тони страшно разозлился, потому что сам хотел рассказать нам о своем магнитофоне. Но Херби уже за него это сделал, и Тони был просто разъярен. А когда Тони злился на кого-нибудь из музыкантов, он переставал подыгрывать ему, когда тот исполнял соло. Так что я говорю Рону: «Вот посмотришь, сегодня вечером Тони не будет аккомпанировать Херби». Ну и, естественно, когда Херби начал свое соло, Тони засачковал. Херби смотрел на него с недоумением, а Тони, задрав голову с важным видом, не обращал на него никакого внимания. Еще Тони обижался на Уэйна, потому что тот иногда выходил на сцену выпивши и пропускал це-

**364**

лье куски. Тогда Тони просто переставал играть. Такой уж в него был характер — если он на тебя злится, никакой поддержки на сцене от него не получить. Но как только подходила очередь кого-то другого, он тут же, как ни в чем не бывало, включался в игру.

Однажды мы выступали в «Виллидж Вэнгарде», и хозяин, Макс Гордон, попросил меня аккомпанировать одной певице. Ну, я ему сказал, что и пальцем не двину ради его глупых певиц. Но отослал его к Херби: если Херби согласится, я не возражаю. Ну, значит, Херби, Тони и Рон подыграли этой певице, и она страшно понравилась публике. А ведь мы с Уэйном ее проигнорировали. Тогда я спросил Макса, кто она, в общем, как ее зовут. И Макс ответил: «Это Барбара Стрейзанд, она будет настоящей звездой». Каждый раз теперь, когда я ее вижу, мне остается только качать головой и чертыхаться на самого себя.

В 1964 году мы с Франсис устроили у себя дома прием в честь Роберта Кеннеди; он баллотировался в сенаторы Нью-Йорка, и наш друг Бадди Гист попросил нас об этом. Собралась куча всякого народа — Боб Дилан, Лена Хори, Квинси Джонс, Леопард Бернстайн, — но что-то не припоминаю, был ли сам Роберт Кеннеди. Говорят, был, но я с ним так и не познакомился.

Вот кто на меня в то время действительно сильное впечатление произвел, так это писатель Джеймс Болдуин. Его к нам привел Марк Кроуфорд, который его хорошо знал. Помню, я благоговел перед ним, — он был такой важной персоной со всеми своими прекрасными книгами, я не знал, как к нему подступиться. Позже я узнал, что он обо мне то же самое думал. Но он мне с ходу очень понравился, и я ему тоже. Мы по-настоящему уважали друг друга. Он был очень застенчивым, и я тоже. Мне показалось, что мы похожи, как братья. Когда я говорю о нашей с ним застенчивости, я имею в виду творческую застенчивость, когда избегаешь людей, которые крадут у тебя время. Я это в нем видел, понимал, что он знает это за собой. И вот представляешь — мы

**365**

с Джеймсом Болдуином в моем роскошном гребаном доме. Я читал его книги, любил и уважал его за то, что он говорил в них людям. Познакомившись ближе, мы открылись друг другу и стали настоящими друзьями. Каждый раз, когда я ездил играть в Антиб на юг Франции, я всегда на пару дней останавливался у Джимми в Сент-Поль-де-Вансе. Мы просто сидели в его большом красивом доме и рассказывали друг другу разные истории, в общем, здорово оттягивались. Потом шли в его виноградник для того же самого. Мне его очень не хватает сейчас, когда я бываю на юге Франции. Замечательный он был человек.

К тому времени наш брак с Франсис уже разваливался. Частично из-за моего постоянного отсутствия — я часто и надолго уезжал в турне, и то, что я долго торчал в Лос-Анджелесе, записывая «Seven Steps to Heaven», ничего хорошего к нашим отношениям не добавило. В холодную погоду боль в бедре сильно беспокоила меня и я старался удирать в теплые места, но это была только часть причины. Наркотики, выпивка и женщины, с которыми я продолжал

встречаться, — вот что было источником всех наших разногласий. Франсис тоже взялась выпивать, и скандалы мы закатывали друг другу ужасные. Я ходил в ночные притоны, где нюхали кокаин до одури, а она все это люто ненавидела. Меня не бывало по двое суток кряду, и я даже не звонил в таких случаях домой. Франсис волновалась, нервы у нее стали никудышными. Потом, когда я наконец являлся, обессиленный после двух бессонных ночей, я тут же, за обеденным столом, засыпал. В 1964 году Белафонте пригласили нас справить Рождество — один из немногих случаев, когда я не играл в Чикаго в это время года, — и мы пошли, но я буквально ни слова там не вымолвил. Я был под кайфом, и меня раздражало уже одно то, что мы были там. Франсис тогда сильно обиделась, ведь Джули ее самая близкая подруга.

Она отстранилась от меня, проводила время со своими друзьями и жила своей жизнью, и я ее в этом не виню. Мне кажется, мы были слишком долго женаты. Фотография на

**366**

обложке альбома «E.S.P.», где я смотрю на Франсис снизу вверх, была снята в нашем саду всего за неделю до того, как она ушла от меня навсегда. В то время у меня начались галлюцинации: мне казалось, что кто-то чужой ходит по дому. Я то и дело заглядывал в шкафы, под кровати, помню, всех домашних — кроме Франсис — ужасно третировал, отыскивая этого несуществующего человека. Ну и в один прекрасный день я, совершенно спятивший, с огромным ножом, заставил Франсис спуститься со мной в подвал на поиски неизвестно кого. Она стала мне подыгрывать: «Да, Майлс, в доме кто-то есть, давай вызовем полицию». Полицейские обыскали весь дом, смотря на меня как на сумасшедшего. А Франсис, когда они пришли, ушла из дома и осталась у подруги.

Я уговорил ее вернуться. Но опять начались жуткие скандалы. Дети просто не знали, куда деваться, сидели по своим комнатам и плакали. Думаю, все это очень повредило моим сыновьям, Грегори и Майлсу IV, им было трудно справиться с этой ситуацией. Из них троих одна Черил вышла из этого дерьма невредимая, но даже у нее, я знаю, остались шрамы.

После нашего последнего скандала, когда я кинул в Франсис бутылку из-под пива и сказал, чтобы к моему приходу был готов обед, она ушла жить к друзьям, а потом уехала в Калифорнию, где остановилась у певицы Нэнси Уилсон и ее мужа. Я и не знал, где она, пока в газетах и по телевидению не заговорили, что у них роман с Марлоном Брандо. Узнав, что Франсис живет у Нэнси, я позвонил и поговорил с нею — а дозвониться до нее я попросил одну женщину. Сказал, что еду за ней и увезу ее домой, и повесил трубку. Но тут я по-настоящему осознал, как ужасно я с ней обращался и что все кончено. Мне нечего было сказать в свое оправдание, поэтому я больше и не стал пытаться. Но я сделаю это сейчас. Франсис была моей лучшей женой, и кому она достанется — счастливец. Теперь я это точно знаю, жалко, что не понимал этого тогда.

**367**

В апреле 1965 года мне оперировали бедро: заменили бедровую кость какой-то костью из моей лодыжки, но получилось неудачно, и в августе пришлось делать повторную операцию. На этот раз мне вставили пластиковый сустав. У моих сайдменов была прекрасная репутация, так что никаких проблем с работой у них не было, и я мог спокойно оставаться дома и поправляться, наблюдая за восстаниями в Уоттс по телевизору.

Вернулся на сцену я только в ноябре 1965 года — играл в «Виллидж Вэнгарде». Мне пришлось нанять на эти концерты басиста Регги Уоркмана, потому что Рон — который периодически подкладывал мне такую свинью — не мог или не хотел нарушить договор с кем-то другим. Мое возвращение было настоящим событием, публика приняла нашу музыку с энтузиазмом. В декабре мы поехали на гастроли в Филадельфию и Чикаго, играли там в «Плаггид Никеле» и записали пластинку. Вернувшийся к тому времени Тео Масеро руководил этими записями. У «Коламбии» до сих пор есть пленки, которые она с тех пор не выпустила. На этот раз к нам присоединился Рон и все играли так, будто и не было никакого перерыва. Я уже говорил, что всегда считал, что для оркестра хорошо какое-то время не играть вместе — если только это хорошие музыканты, которые любят играть друг с другом. Музыка звучит свежее, что именно и произошло в «Плаггид Никеле», хотя репертуар у нас был старый. В 1965 году музыка стала как бы свободнее, чем раньше, казалось, все больше импровизируют. Это действительно вошло в плоть и кровь музыкантов.

В январе 1966 года я подхватил желтуху и опять провалялся в постели до марта. Потом поехал с оркестром в турне на Запад, и снова Рон Картер не смог присоединиться к нам, пришлось брать с собой Ричарда Дэвиса. На этот раз мы много выступали в колледжах, а это легче, чем в клубах. Я стал уставать от клубной жизни — играть в одних и тех же местах, видеть одни и те же рожи, пить одно и то же дерь-

мо. Из-за желтухи мне приходилось от многого отказываться, правда, пока еще не от всего. Мы участвовали в джазовом фестивале в Ньюпорте, потом в ноябре я записал пластинку «Miles Smiles». Этот альбом хорошо показывает, что мы играли свободно, в полную силу.

В 1966 или 1967 году, не помню точно, я познакомился в парке Риверсайд с Сисели Тайсон. Я видел ее в роли секретарши в телешоу, которое называлось «Истсайд — Вест-сайд», там в главной роли Джордж К. Скотт. Она произвела на меня тогда большое впечатление, потому что у нее была прическа «афро» и на экране она казалась умной. Помню, мне было интересно, какая же она на самом деле. У нее был особый тип красоты, таких чернокожих на телевидении больше не было: у нее был дико гордый вид и какой-то интригующий внутренний огонь. В ту нашу первую встречу она что-то сказала, а я попросил ее повторить, и она повторила то, что она говорила. И при этом смотрела на меня понимающим взглядом: я попросил ее повторить эту фразу, чтобы снова увидеть, как, произнося ее, она надувает губы. Она никогда не бывает такой на экране. Прячет эту свою гримаску, никогда не показывает ее в роли. По-моему, никто, кроме меня, и не видел у нее такого выражения лица — по крайней мере, так она сама мне сказала. Она из Гарлема, но родители ее приехали из Вест-Индии, так что мыслит она как вест-индская женщина и гордится своим африканским происхождением.

Поначалу мы с ней были просто друзьями, ничего серьезного между нами не было. Обычно я ходил по парку Риверсайд от Западной 77-й улицы, где жил с другом-художником из Лос-Анджелеса, которого звали Корки Маккой. Однажды я увидел Сисели. Она сидела на скамейке в парке и, заметив меня, привстала. Мне кажется, пару раз до этого я говорил с нею — в компании то ли Дайан Кэррол, то ли Дианы Сэндс, я забыл. Я познакомил ее с Корки — мне показалось, что они могут понравиться друг другу. После ухода Франсис я вообще никаких чувств к женщинам не испытывал,

### 369

да и вообще меня никто не интересовал, кроме ребят из моего оркестра и небольшой кучки друзей. Но Сисели даже не взглянула на Корки. Смотрела на меня в упор — потому что знала, что я больше не с Франсис, а потом спросила: «Ты здесь каждый день ходишь?»

Я ответил: «Да». Я видел интерес в ее глазах, но мне больше не хотелось связываться ни с какой из женщин, включая Сисели. И сказал, что не каждый день бываю в парке (что было неправдой), но что обычно прихожу по четвергам.

«Примерно в какое время?» — спросила она, так ни разу и не взглянув на Корки. «Ну и дерьмо», — сказал про себя я. Но ответил, в какое время бывал в парке. И вот каждый раз после этого, когда я приходил в парк, она уже была там либо вскоре появлялась. Потом она сказала мне, где она живет, и мы стали выходить вместе. Она отличная баба, мне не хотелось морочить ей голову, и я сказал: «Слушай, Сисели, между нами ничего не происходит. У меня с тобой ничего нет. Никаких чувств. Я знаю, что нравлюсь тебе и все такое и что ты хочешь, чтобы наши отношения стали чуточку серьезнее, но я ничего не могу с собой поделать — у меня внутри сейчас пустота». Но Сисели — женщина терпеливая и настойчивая, так что все пошло одно за другим, такие, как Сисели, умеют внедриться к тебе в кровь и в голову. Мы стали вместе выходить в рестораны, вначале это было просто удовольствие. Мы с ней всюду ходили, но секса между нами не было. Потом она помогла мне избавиться от привычки употреблять крепкие спиртные напитки, с ней я начал пить одно только пиво — так было долгое время. Она начала следить за мной, просто взяла на себя обязательство заботиться обо мне. Через некоторое время она влезла мне в душу, а потом и в мой бизнес (а о своем ни слова не говорила). В 1967 году я записал «Sorcerer», и мне захотелось увидеть ее лицо на обложке этого альбома, и все, кто до этого еще ни о чем не догадывались, поняли, что у нас роман.

### 370

Последнее время я в общей сложности несколько месяцев в году проводил в Лос-Анджелесе. Джо Хендерсон пришел к нам в оркестр в начале 1967 года, так как я экспериментировал с двумя тенорами в секстете. И примерно в это же время я перестал утруждать себя брейками между двумя темами, начал играть все подряд, без всяких брейков, сразу переходя от одной темы к другой. Моя музыка перетекала из тональности в тональность, и мне совершенно не хотелось прерывать настроение паузами и брейками. Я просто вдвигался в другую тему, независимо от темпа, и так все это и играл. Мое исполнение все больше походило на музыкальную сюиту, это давало больше пространства для импровизации. Многие сразу врубались в новое направление, другие думали, что все это — радикальное дерьмо и что я определенно схожу с ума.

В апреле у меня были концерты в Калифорнии — опять не с Роном Картером, а с Ричардом Дэвисом. Мы без перерыва отыграли сет перед десятитысячной аудиторией в крытом стадионе Беркли, после того как из-за сильной грозы все были вынуждены переместиться в помещение. Наш сет всех просто ошеломил. И даже я был в шоке, когда узнал, что сам «Даун Бит» опубликовал о нас хвалебный отзыв!

После Беркли мы выступали в Лос-Анджелесе, где Бастер Уильямс заменил Ричарда Дэвиса. Мне его порекомендовал Хэмптон Хоуз, мой друг из Лос-Анджелеса. Когда мы давали концерт в «Бот Энд Клубе» в Сан-Франциско, Хэмптон попросил Херби Хэнкока встать из-за фортепиано и сыграл с нами несколько вещей. Хэмптон был отличный музыкант, не от мира сего, как пианист он так и не был оценен по заслугам. Мы с ним дружили до самой его смерти в 1977 году. Сыграв на Западном побережье, мы вернулись в мае 1967 года в Нью-Йорк записывать «Sorcerer». Рон Картер присоединился к нам в студии, и мы в том же месяце за три дня записали «Nefertiti». На этот раз я поместил на пластинке свою фотографию. Именно с этого альбома публика

**371**

начала замечать Уэйна Шортера как композитора. Тогда же у нас была и еще одна сессия — мы сделали одну сторону альбома «Water Babies»; кроме нас, в альбоме должны были быть записаны другие музыканты, и он был выпущен только в 1976 году.

В июле умер Колтрейн, что оказалось ударом для многих. Его неожиданная смерть всех привела в шок. Я понимал, что он не очень хорошо выглядит и сильно поправился с того последнего раза, как я его видел — это было уже незадолго до его смерти. Еще знал, что он почти не выступает перед публикой. Но я не предполагал, что он так серьезно болен — что он вообще болен. Я думаю, очень немногие об этом знали, если знали вообще. Я даже не уверен, что Хэрولد Ловетт — который в то время был нашим общим адвокатом — об этом знал. Трейн ни с кем не делился, все в себе держал, а я не очень часто с ним виделся — он был погружен в свои дела, а я в свои. К тому же я и сам был болен, и мне кажется, что когда я его видел в последний раз, мы говорили как раз о том, какая же это тоска — болеть. Но он ни словом не обмолвился о том, что ему нехорошо. Трейн был очень скрытным и в больнице-то пробыл, по-моему, всего один день перед смертью — 17 июля 1967 года. У него был цирроз печени, и он так мучился, что не хотел жить.

Музыка Трейна — та, что он играл в последние два-три года своей жизни, — выражала огонь, страсть, гнев, бунт и любовь, ощущаемые многими чернокожими того времени, особенно близка она была молодым черным интеллектуалам и революционерам. Музыка он передавал то, о чем Губерт Рэп Браун, Стокли Кармайл и «Черные пантеры» пытались сказать в своих воззваниях, о чем «Последние поэты» и Амири Барака говорили в своих стихах. Опережая время, он был их знаменосцем в джазе. Своей игрой он передавал их внутренние ощущения, которые выплескивались в бунтах — «жги, бэйби, жги», — повсеместно вспыхивающих в Америке шестидесятых. Пахло бунтом, и повсюду мелькали его атрибуты — африканские прически, даши-

**372**

ки, призывы к власти черных, поднятые в воздух кулаки. Колтрейн был символом молодежи, символом ее гордости, ее прекрасной, черной, революционной гордости. Несколько лет назад я тоже был таким символом, теперь им был он — я относился к этому спокойно.

Многие белые интеллектуалы и революционеры, а также азиаты, разделяли это отношение к Трейну. Даже его увлечение более духовной музыкой, как, например, в «Love Supreme», похожей на молитву, было близко тем, кто стоял за мир, — хиппи и тому подобным людям. Я слышал, что он много играл на встречах так называемого всеобщего благоволения и братской любви, на которых многие белые в Калифорнии просто помешались. Его понимали самые разные группы людей. Его музыка предназначалась всем, и это было прекрасно, я гордился им, несмотря на то что мне его ранняя музыка правится больше. Он как-то сказал мне, что и ему самому некоторые его ранние вещи нравились больше, чем те, что он делал сейчас. Но Трейн был в поиске, и дорога уводила его все дальше и дальше; он не мог повернуть назад, хотя, мне кажется, ему и хотелось бы.

После его смерти свободная музыка погрузилась в хаос, ведь он был ее лидером. Он, как и Птица, был богом для всех тех музыкантов, которые считали себя «продвинутыми», ну знаешь, свободными, улетевшими в космос. Его смерть для его последователей была сопоставима со смертью Птицы для музыкантов бибопа, которые хотели, чтобы он указывал им дорогу, хотя сам он уже давно сбился с пути. Орнетт Коулмеи все еще оставался на сцене, и некоторые обратились за наставлениями к нему. Но для большинства музыкантов именно Трейн был маяком, и когда его не стало, они почувствовали себя как бы в лодке без руля и ветрил на волнах океана. Мне кажется,

многое из того, что он отстаивал, в музыкальном смысле ушло вместе с ним. И несмотря на то, что некоторые его ученики продолжали его дело, аудитория у них становилась все меньше и меньше.

**373**

Как и в случае с Птицей, о смерти Трейна мне сообщил Хэрролд Ловетт. Я был ужасно подавлен — Трейн был не только великим и прекрасным музыкантом, он и человеком был добрым, прекрасным и духовным, я очень его любил. Мне его и сейчас недостает — недостает его духа, его творческой фантазии и его ищущего, новаторского подхода к музыке. Он был гением, как Птица, ужасно жадным по отношению к жизни и к своему искусству, — алкоголь, наркотики и музыка вскружили ему голову — и в конце концов его это сгубило. И все-таки он оставил нам свою музыку, и мы можем учиться у него.

А в стране тем временем все бурлило и кипело. Абсолютно все сдвинулось с места — музыка, политика, расовые отношения, все. Никто не понимал, куда все это движется; все были в замешательстве — особенно артисты и музыканты, которым вдруг ни с того ни с сего перепало больше свободы для творчества, чем за всю прошлую жизнь. Смерть Трейна только подлила масла в огонь: многие, кто был под его влиянием, оказались в замешательстве. Даже Дюк Эллингтон ударился в религию, как это было с Трейном в «Love Supreme»: написав «In the Beginning God» в 1965 году, он потом играл ее в церквах по всем Соединенным Штатам и в Европе.

После смерти Трейна мы с Диззи Гиллеспи весь август выступали со своими оркестрами в «Виллидж Гейте», и все это время на нас собирались очереди на целый квартал. Как-то пришел нас послушать Шугар Рей Робинсон с Арчи Муром, великим чемпионом из Сент-Луиса. Помню, я попросил Диззи представить их публике со сцены, а он сказал, что раз я болельщик бокса, то почему бы мне не сделать это самому. Но я не мог, и в конце концов он уступил. О музыке, которую исполняли наши оркестры во время тех концертов, говорил весь Нью-Йорк.

Кажется, тогда я познакомился с Хью Мазекелой, бесподобным южноафриканским трубачом. Он только что приехал в Штаты, и дела его шли отлично. Он дружил с Диззи,

**374**

который, я думаю, спонсировал его, пока он посещал здешнюю музыкальную школу. Помню, однажды поздно ночью ехали мы с ним из центра — а он был страшно польщен и взволнован тем, что ехал со мной в одной машине. И сказал мне, что я — его герой, и не только его, но и всех чернокожих в Южной Африке, особенно после того, как оказал сопротивление полицейскому около «Бердленда». Помню, я был очень удивлен, что они в Африке вообще знают об этом случае. Даже тогда у Хью был свой собственный подход к трубе, свое звучание. Я считал, что это хорошо, хотя мне казалось, что черная американская музыка ему не очень дается. Каждый раз, встречаясь с ним, я убеждал его продолжать свою собственную линию и не подражать тому, что мы здесь играли. Через некоторое время, по-моему, он прислушался к моим словам и играл лучше.

После выступлений с Диззи в «Виллидж Гейте» я поехал в турне по Соединенным Штатам, а потом в Европу — на это ушла большая часть 1967 года. Это было долгое турне, его организовал Джордж Уэйн и окрестил «Ньюпортский джазовый фестиваль в Европе». Но там было слишком много групп для одного турне, и через некоторое время вся эта затея провалилась. Среди прочих в этом фестивале участвовали Телониус Монк, Сара Воэн и Арчи Шепп. (Я даже по просьбе Тони Уильямса пару раз сыграл с Арчи, но так и не сумел въехать в его музыку.) А потом в Испании у нас с Джорджем вышел крупный конфликт из-за денег. Мне нравился Джордж, я давно был с ним знаком, но мы уже многие годы ругались из-за того дерьма, которое он мне устраивал, и я ему об этом прямо говорил. Джордж — малый ничего, по большому счету клевый, он много хорошего сделал для музыки и многих музыкантов, кому он неплохо платил, включая меня. Просто я не выносил дерьма, которое из него иногда лезло.

Вернувшись в Нью-Йорк в декабре 1967 года, я сразу приступил к записи оркестра в студии. С нами работал Гил Эванс — он аранжировал некоторые темы, и еще я пригласил

**375**

молодого гитариста Джо Бека. Меня уже давно привлекало звучание гитары, я много слушал Джеймса Брауна, и мне нравилось, как он использует ее в своей музыке. Мне всегда нравилась двухструнная гитара, я любил на ней брэнчать, а в то время пристрастился слушать Мадди Уотерса и Би Би Кинга и думал о том, как бы добавить такое звучание в свой оркестр. Я многому научился у Херби, Тони, Уэйна и Рона, и к тому времени этот наш почти трехгодичный опыт совместной игры был хорошо мною усвоен. Теперь я стал задумываться о других путях, других подходах к музыке, я чувствовал, что во мне назревает желание перемен, но тогда я еще не понимал по-настоящему, в чем эти перемены заключались. Я знал, что в какой-то мере это будет

связано с гитарным звуком, и стал интересоваться электронной музыкой. Понимаешь, бывая в Чикаго, я по понедельникам слушал Мадди Уотерса на 33-й улице и понимал, что мне нужно что-то взять от него. Ну, может быть, звучание барабанов за полтора доллара, простой гармонике и двухструнной гитары. Мне это было в тот момент просто необходимо, потому что наша музыка к тому времени становилась уж слишком абстрактной. Само по себе это было и неплохо, но мне хотелось вернуться к тому звучанию, с которого все началось, — к своим истокам.

На этой сессии Херби впервые сыграл на электронном пианино. Я слышал игру на электронном пианино Джо Завинула в группе Кэннонбола Эддерли, и мне страшно понравилось его звучание: оно указало мне дорогу в будущее. Но позже из-за этого перехода к электронике мой оркестр распался, а я увлекся новой музыкой.

Джо Бек — отличный музыкант, но на тот момент не оправдал моих ожиданий. Записав свой основной квинтет, я на следующие сессии — в январе, феврале и марте 1968 года — пригласил еще одного молодого гитариста, Джорджа Бенсона. «Paraphernalia», одна из тем, которые играл Джордж, в том же году вышла в альбоме «Miles on the Sky». Остальные записи были выпущены позже.

**376**

Мне хотелось, чтобы линия контрабаса звучала немного громче. Если хорошо слышна басовая партия, это значит, что отчетливо слышна каждая нота, которую ты играешь. Мы внесли изменения в басовые партии наших тем. Если я писал басовую линию, мы изменяли ее таким образом, что она звучала как бы мощнее, чем это можно было ожидать от квинтета. Мне показалось, что мы добьемся свежего, хорошего звучания, если введем в оркестр электропианино, на котором Херби будет исполнять басовую линию и аккорды в гитарном стиле, а Рон при этом будет играть в том же регистре. И я не ошибся. Эти записи с новым звучанием были шагом вперед к стилю, который критики позже окрестили «фьюжн». А я просто искал нового, свежего подхода к музыке.

Примерно тогда же «Коламбия» хотела заказать нам с Гилом джазовую версию саундтрека к фильму «Доктор Дулитл». Понимаешь, «Порги и Бесс» оказался бестселлером, и вот какой-то идиот у них решил и из «Доктора Дулитла» сделать бестселлер. Но, прослушав это дерьмо, я сказал: «Дохлый номер, Джоз».

Потом мы с оркестром и с Гилом поехали в Беркли, в штат Калифорния, и дали там концерт совместно с биг-бэндом. «Коламбия» записала этот концерт живьем, у них до сих пор хранятся эти пленки. Прямо перед нашим отъездом в Мемфисе в начале апреля убили Мартина Лютера Кинга. В стране снова начались беспорядки. Кинг получил Нобелевскую премию мира, это был величайший народный лидер и прекрасный человек, но я так и не смог проникнуться его философией ненасилия и подставления щеки. Тем не менее то, что его так жестоко убили — как Ганди, — было позором. Он был вроде американского святого, и белые его убили, потому что опасались: помимо проповедей, обращенных к черным, он поднимал вопросы о вьетнамской войне, об эксплуатации и тому подобном. К моменту своей гибели он обращался ко всем слоям общества, и сильным

**377**

мира сего это не могло нравиться. Если бы у него была только черная аудитория, с ним все было бы в порядке, но он сделал то же, что Малкольм Икс после своего возвращения из Мекки. Поэтому его и убили, я в этом совершенно уверен.

Вернувшись в Нью-Йорк, я тут же занялся студийной работой — закончил альбом «Miles in the Sky» с Херби, Уэйном, Роном и Тони. После этого в июне мы начали записывать «Filles de Kilimanjaro». Потом все лето пробыли в турне и закончили этот альбом в конце сентября.

Наши отношения с Сисели не складывались, и мы с ней расстались, когда я познакомился с молодой красивой певицей и автором песен Бетти Мейбри — ее портрет на обложке «Filles de Kilimanjaro». Еще в этом альбоме есть тема, названная в ее честь «Mademoiselle Mabry». Господи, я снова по-настоящему влюбился и был счастлив с Бетти. Когда мы познакомились, ей было двадцать три года, она из Питтсбурга. Бетти была без ума от новой, авангардной поп-музыки. В феврале 1968 года я развелся с Франсис, и мы с Бетти поженились в сентябре, тогда наша группа играла в клубе «Плагид Никель». Мы расписались в Гэри, в штате Индиана, свидетелями с моей стороны были мои брат и сестра.

Бетти сыграла огромную роль в моей личной жизни и музыкальной карьере. Она познакомила меня с творчеством Джими Хендрикса — и с ним самим — и вообще с черной рок-музыкой и черными рок-музыкантами. Она знала Слая Стоуна и всех этих ребят, и сама она была классная.



Если бы Бетти пела сейчас, она была бы вроде Мадонны или как Принц, только в женском обличье. Она стояла в начале всего этого, когда пела, как Бетти Дэвис. Она была впереди своего времени. С ней я стал совершенно по-другому одеваться. Наш брак продлился всего около года, но этот год, заполненный событиями и сюрпризами, не только определил мой дальнейший путь в музыке, но и повлиял на весь мой стиль жизни.

378

## Глава 14

Тысяча девятьсот шестьдесят восьмой был годом больших перемен во всем, в том числе и в моей музыке, и меня это сильно вдохновляло. К тому же и повсюду вокруг меня звучала новая, невероятная и мощная музыка. Так мне открылся путь в будущее — к «In a Silent Way».

В 1967—1968 годах в музыке все время что-то происходило. Одна из новинок — оркестр Чарльза Ллойда, который стал очень популярным. Когда к ним пришла настоящая слава, у них играли Джек Де Джонетт и молодой пианист Кит Джаррет. Чарльз был лидером, но именно эти два парня сделали его музыку явлением. Они играли на стыке джаза и рока, очень ритмичную музыку. Сам Чарльз был неважным музыкантом, но у него было особое — легкое и парящее — звучание саксофона, которое отлично сочеталось с тем, что бок о бок с ним делали Кит и Джек. Его музыка была уже пару лет

379

на слуху, и многие замечали ее. Как-то в конце 1967 или начале 1968 года мы с ними делили ангажемент в «Виллидж Гейте». Господи, клуб был забит до отказа. Я был знаком с Джеком — он как-то раз заменял у меня Тони. И всегда, когда приезжал оркестр Чарльза, я ходил на них. Он даже обвинял меня в том, что я хочу увести у него музыкантов. Он недолго держался на гребне, зато, пока был в моде, успел заработать кучу денег. Я слышал, сейчас он богат и торгует недвижимостью — значит, еще в большей силе.

В 1968-м я много слушал Джеймса Брауна, великого гитариста Джими Хендрикса и новую группу с хитом «Dance to the Music» — «Слай и семья Стоун» под руководством Слая Стюарта из Сан-Франциско. Этот парень просто великолепно работал, у него было много фанковых приемов. Но вначале я увлекся Джими Хендриком — мне о нем рассказала Бетти Мейбри.

Я познакомился с Джими, когда мне позвонил его менеджер и попросил объяснить, как я исполняю и создаю свою музыку. Джими понравился альбом «Kind of Blue» и некоторые другие вещи, и ему хотелось добавить в свое исполнение джазовый элемент. Джими нравился Колтрейн — со всеми его звуковыми наслоениями, он и сам на гитаре так же играл. Еще он сказал, что в моей игре на трубе слышна гитарная огласовка. В общем, мы с ним нашли общий язык. Бетти была без ума от его музыки — позже я узнал, что она была без ума и от него самого. В общем, мы стали видеться.

Он был очень приятным парнем, внешне спокойным, но с внутренним напряжением, совершенно не таким, каким казался. Совсем не похож на того дикого сумасброда, каким он был на сцене. Встречаясь с ним и разговаривая о музыке, я вдруг обнаружил, что он не знает нот. По-моему, в 1969 году Бетти устроила у меня дома на Западной 77-й улице в его честь вечеринку. Я сам не мог в ней участвовать, потому что в тот вечер мне нужно было быть в студии на записи, и я оставил ему кое-какие ноты, чтобы он их посмотрел, а потом

380

мы бы с ним их обсудили. (Тогда, кстати, в газетах на меня вылили много дерьма — мол, меня не было на той вечеринке потому, что я не мог перенести, чтобы в моем доме чествовали другого мужчину. Но это полная чушь.)

Когда я позвонил домой из студии, чтобы поговорить с Джими о той партитуре, я понял, что он не смог ее прочитать. Многие великие музыканты — среди них есть и черные и белые — не умеют читать нот, но в этом нет ничего плохого, с некоторыми из таких музыкантов я был знаком, и уважал их, и играл вместе с ними. Так что я не стал думать о Джими хуже из-за этого. Джими — большой талант от природы, самоучка. Он учился у тех, кто был рядом с ним, схватывая все на лету. Стоило ему услышать что-то, как он уже это усваивал. Мы с ним много разговаривали, и когда я объяснял ему какие-то технические вещи, например: «Знаешь, Джими, когда ты играешь уменьшенный аккорд...», и видел его растерянный взгляд, я говорил: «О'кей, извини, я забыл...» И тогда я просто показывал ему этот прием на пианино или на трубе, и он сразу же меня понимал. У него был природный дар. Так что некоторые вещи я просто показывал ему на инструментах. Или ставил пластинку, мою или Трейна, и объяснял ему, что мы там делаем. А потом он применял все

это в своих альбомах. Это было здорово. Он влиял на меня, а я на него, а именно так создается настоящая музыка. Сначала все учатся друг у друга, а потом все вместе прорываются вперед. Но Джими к тому же еще увлекался деревенской музыкой «хиллбилли», или «кантри», которую играют белые из горных районов. У него и те два англичанина были в оркестре, потому что многие англичане любят кантри. По-моему, лучше всего Джими звучал, когда у него были Бадди Майлс на ударных и Билли Кокс на басу. Они играли тогда индейские мелодии или маленькие смешные темы, которые он дублировал на гитаре. Мне очень нравились эти его вариации. А со своими белыми дружками-англичанами он все время играл в ритме  $\frac{6}{8}$ , и это звучало для меня

**381**

по-деревенски. Просто у него была тогда такая концепция. Но, мне кажется, по-настоящему он себя проявил в «Band of Gypsies» с Бадди и Билли. Но фирмам грамзаписи и белой публике больше нравилось, когда у него в оркестре были белые музыканты. То же самое было со мной, когда я работал с нонетом над «Birth of the Cool» или когда я делал альбомы с Гилом Эвансом или Биллом Эвансом: белые обожают, когда они участвуют в делах черных, любят прихвастнуть о своем вкладе. Но Джими Хендрикс, как и я, вышел из блюзов. Мы друг друга из-за этого с полуслова понимали. Он был величайшим блюзовым гитаристом. И он, и Слай — музыканты от природы, они играли, как слышали.

А самому мне в то время было нужно, во-первых, определиться с репертуаром, а во-вторых, подыскать подходящих музыкантов. Это сложный процесс — играть с разными людьми и выбирать, с кем идти вперед. Я много времени тратил на прослушивание музыкантов, мне нужно было хорошенько почувствовать, что они могли и чего не могли мне дать, я выбирал тех, кто мне подходил, и увольнял тех, кто не тянул. Люди и сами уходят, когда понимают, что музыка с ними не происходит, во всяком случае, они должны так делать.

Наш оркестр распался в конце 1968 года. Мы продолжали играть ангажементы, иногда давали совместные концерты — во всяком случае, Херби, Уэйн, Тони и я — тем не менее, когда Рон, не желая играть на бас-гитаре, ушел от нас навсегда, оркестр окончательно распался. Херби к тому времени уже записал «Watermelon Man» и хотел организовать свою группу. У Тони были схожие планы. Так что в конце 1968 года они тоже ушли. А Уэйн играл со мной еще пару лет.

Для каждого из нас наша совместная игра была огромным опытом. Оркестры не могут существовать вечно, и, как ни тяжело мне было после их ухода, я в общем-то понимал, что для всех нас пришло время двигаться дальше. Мы расстались друзьями, а чего еще желать?

**382**

Сначала я в июле 1968 года заменил Рона Картера Мирославом Витушем, молодым контрабасистом из Чехословакии. (Рон еще пару раз записался с нами в студии, но из рабочего оркестра ушел.) Мирослав был временной заменой, пока я не нашел Дейва Холланда. Я услышал Дейва в июне 1968-го во время турне по Англии, и он просто сразил меня. Зная, что Рон собирается уходить, я переговорил с Дейвом о его переходе в наш оркестр. Он на тот момент был занят, но когда к концу июля освободился, я позвонил ему в Лондон и пригласил к себе. Он приехал и выступал с нами в клубе Каунта Бейси в Гарлеме. Мне было необходимо добавить в оркестр звучание бас-гитары, и я подыскивал постоянного исполнителя — я не знал тогда, захочет ли Дейв перейти на этот инструмент. Какое-то время он заменял Рона на запланированных ранее концертах, а далеко в будущее я не заглядывал, предпочитая преодолевать трудности по мере их поступления.

В тот год в студийных записях у меня на фортепиано играли Чик Кория и Джо Завинул. В некоторых сессиях участвовали три пианиста — Херби, Джо и Чик. На паре таких записей я использовал двух басистов — Рона и Дейва. Иногда вместо Тони у меня играл Джек Де Джонетт на ударных, и еще на первой стороне обложек своих альбомов я стал помещать надпись «Под музыкальным управлением Майлса Дэвиса», чтобы никаких неясностей насчет того, кто был творческим руководителем в создании этой музыки, не было. После того, что устроил Тео Масеро в «Quiet Nights», я хотел контролировать ситуацию с музыкой, которую записывал. Чтобы добиться нужного мне звучания, я все больше и больше использовал электронные инструменты, и мне казалось, что фраза «Под музыкальным управлением Майлса Дэвиса» совершенно справедлива.

Я слышал игру Джо Завинула на электропианино в «Mercy, Mercy, Mercy» с Кэннонболом Эддерли, мне страшно понравилось звучание этого инструмента и захотелось иметь его в своем оркестре. Когда Чик Кория стал со

**383**

мной работать, он играл на электропианино «фендер-родс», и Херби Хэнкок тоже — тот, только попробовав, сразу полюбил играть на «родсе»; Херби вообще обожал электронику и на «родсе» чувствовал себя как рыба в воде. Но когда Чик пришел ко мне, у него не было такой уверенности насчет электропианино, так что пришлось на него насадить. Сначала ему не нравилось, что я ему указываю, на чем играть, но он в это дело втянулся, а потом на этом себе имя сделал.

Понимаешь, у «фендер-родса» — особое звучание, это вещь в себе. Другого такого нет. Его сразу узнаешь. А мне страшно нравится, как Гил Эванс раскладывает музыку на голоса, и мне хотелось, чтобы в моем небольшом оркестре звучание было, как у Гила Эванса в биг-бэнде. Для этого требуется такой инструмент, как синтезатор, который может дать звучание разных инструментов. Я слышал, что можно написать басовую линию для разных голосов, как это делал Гил для больших оркестров. К тому же с помощью синтезатора можно добавить гармонии, и оркестр будет звучать насыщеннее. Потом, если удвоишь гармонию, можно удвоить и басовую линию, и все это получается лучше, чем если бы ты работал с акустическим пианино. Когда я до всего этого дошел и понял, как это может изменить мою музыку, я отказался от простого пианино. Это не значит, что я просто захотел электронного звучания самого по себе, как многие говорили — просто, мол, захотелось ему электронных инструментов. Нет, мне было нужно звучание, которое мог дать только «фендер-родс», а акустическое пианино не могло. То же самое с бас-гитарой — она предоставляла мне на тот момент нужное мне звучание, которое акустический контрабас дать не мог. Музыканты должны играть на тех инструментах, которые лучше выражают современность, использовать технологию, дающую возможность получить то, что ты хочешь услышать. Все эти пуристы ходят и распространяются о том, что электронные инструменты погубят музыку. Погубить музыку может только плохая музыка, а не инструменты, на которых хотят играть

**384**

музыканты. Ничего плохого я в электронных инструментах не вижу — просто на них должны играть великие музыканты: уж они-то правильно ими пользуются.

После ухода Херби в августе 1968 года Чик Кория занял его место в оркестре. По-моему, мне его сосватал Тони Уильямс, они ведь оба были из Бостона, и Тони еще оттуда был с ним знаком. Чик до этого работал со Стэном Гетцем, а когда я позвонил ему и пригласил к себе, он работал с Сарой Воэн. К первому января 1969 года Джек Де Джонетт сменил Тони на ударных, и у нас получился совершенно новый состав — не считая меня и Уэйна. (Правда, Херби и Тони продолжали записываться со мной в студии.)

В феврале 1969-го мы приехали в студию: Уэйн, Чик, Херби, Дэйв, Тони вместо Джека на барабанах (потому что мне было нужно звучание Тони), Джо Завинул и еще один гитарист, другой молодой англичанин, по имени Джон Маклафлин, который приехал в Штаты в новую группу Тони Уильямса «Лайфтайм» (у них еще Ларри Янг играл на органе). Дэйв Холланд познакомил меня и Тони с Джоном, когда мы были в Англии, там мы в первый раз его и услышали. Потом Дэйв одолжил Тони пленку с записью Джона, а Тони дал ее послушать мне. Я слышал, как Джон играл с Тони в клубе Каунта Бейси, он показался мне превосходным гитаристом, и я пригласил его с нами записаться. Он сказал, что слушает меня уже долгое время и что будет нервничать в студии — ведь ему придется играть с одним из его кумиров. Тогда я ему сказал: «Да расслабься и играй, как в клубе Каунта Бейси, и все будет в порядке». Он так и сделал.

Мы записывали «In a Silent Way». Я позвонил Джо Завинулу и попросил принести в студию что-нибудь из его сочинений, они мне очень нравились. Он принес тему, которая называлась «In a Silent Way», и она стала заглавной темой альбома. (Две другие темы в этом альбоме — мои.) В ноябре 1968 года во время совместных сессий я записал и некоторые другие темы Джо: «Ascent» и «Directions». «Ascent» — это звуковая поэма вроде «In a Silent Way», только

**385**

не такая броская. Когда Джо принес «In a Silent Way», я понял, что он задумал, — к тому же на этот раз он все это намного удачнее скомпоновал. (Сам я шел к более ритмичному, блюзово-фанковому звучанию: это видно хотя бы на примере темы «Splash», которую я написал для ноябрьской сессии.)

Мы кое-что поменяли в музыке Джо, удалили все аккорды, оставили только его мелодию. Мне хотелось более рок-н-рольного звучания. На репетициях мы играли эту тему, как ее написал Джо, но меня это не совсем устраивало — все эти его аккорды загромождали мелодию. А она, скрытая за остальным мусором, была по-настоящему красивой. Во время записи я отбросил куски с аккордами и просил всех играть только мелодию Джо, опираться только на нее. Ребята удивились, что им предлагается такой метод работы. Но еще по опыту «Kind of Blue», когда мы создали

музыку, которую никто до нас не слышал, я знал: если у тебя есть великие музыканты — а у меня они были, и тогда, и сейчас, — то они справятся с ситуацией и превзойдут самих себя, сами себя удивят. Это и произошло во время записи «In a Silent Way», и музыка в результате получилась новой и свежей.

Джо не был в восторге от моих изменений в его композиции, мне кажется, ему и по сей день вся эта затея не нравится. Но к нам пришел успех, а это самое главное. Сегодня многие считают тему Джо классикой и началом фьюжн. Если бы я оставил ее в том виде, как он ее задумал, не уверен, что мы добились бы того грандиозного признания, которое мы получили после выхода этого альбома. «In a Silent Way» — это наша с Джо совместная работа. Некоторым музыкантам не нравится мой метод. Некоторые считают, что я их недостаточно ценю. Но я всегда отдавал должное людям, с которыми работал. Многие не могли мне простить, что я якобы присвоил себе лавры аранжировки «In a Silent Way», но ведь на самом деле это я аранжировал эту музыку, изменив ее по своему вкусу.

**386**

Закончив записывать «In a Silent Way», мы поехали на гастроли. Уэйн, Дэйв, Чик и Джек Де Джонетт были теперь моим рабочим коллективом. Господи, жаль, что нас не записывали вживую, мы бесподобно играли. Мне кажется, Чик Кория и кто-то еще сделали несколько живых записей, но «Коламбия» все это проворонила.

Мы были в турне всю весну и потом до августа, а вернувшись в Нью-Йорк, записали «Witches Brew».

В 1969 году рок и фанк расходились как горячие пирожки, наглядный пример — Вудсток. Там на концерте собралось более 400 тысяч человек. Все сходили с ума от такой цифры, особенно изготовители пластинок. Эти думали только об одном: «Как можно бесперебойно продавать пластинки такому количеству народа? Раньше такого не было, но как мы сделаем это сейчас?»

Такое настроение царило в фирмах грамзаписи. А народ валом валил на стадионы — посмотреть на звезд и послушать их вживую. А вот джазовая музыка, казалось, на корню засыхала — ни продаж пластинок, ни живых концертов. В первый раз за долгое время я не собирал толпы. В Европе у меня всегда бывал аншлаг, но в Соединенных Штатах в 1969 году мы в основном играли в полупустых клубных залах. Это стало для меня знаком. По сравнению с тем, как продавались пластинки, скажем, Боба Дилана или Слая Стоуна, мои вообще не продавались. Их продажи были выше крыши. Клайв Дэвис, президент «Коламбия Рекордз», в 1968-м подписал контракты с группой Blood, Sweat and Tears, а в 1969-м — с группой Chicago. Он хотел, чтобы «Коламбия» шла в ногу со временем и привлекала самых молодых покупателей пластинок. Поначалу мы с ним не нашли общего языка, но потом у нас сложились хорошие отношения — он мыслил как артист, а не как упертый бизнесмен. У него был отличный нюх на то, что тогда происходило, и он казался мне выдающейся личностью.

Он убеждал меня, что нужно налаживать контакты с более молодыми покупателями пластинок и что необходимо

**387**

меняться. Он считал, что для того, чтобы добиться признания у этой новой публики, мне нужно играть там, где бывали они, — в «Филморе», например. Когда он в первый раз заговорил со мной об этом, я страшно разозлился, мне показалось, что это унижает меня, сводит на нет всю мою прежнюю работу для «Коламбии». Я бросил трубку, сказав, что найду другую компанию звукозаписи. Но они не отпускали меня. Некоторое время эти споры продолжались, но потом все разом успокоилось и встало на свои места. Но я даже подумывал о том, чтобы начать работать с «Мотаун Рекордз», мне нравилось, что они делали, и мне казалось, что они лучше поймут меня.

Клайва сильно не устраивало, что мой контракт с «Коламбией» позволял мне брать авансы в счет будущих гонораров, и всякий раз, когда мне были нужны деньги, я звонил и получал аванс. Клайв считал, что так как я больше не даю компании огромных денег, то и льгот этих не заслуживаю. Наверняка он был прав — так и мне сейчас кажется, когда я смотрю на все это сегодня, но он был прав только со строго деловой точки зрения, но не с творческой. Я считал, что «Коламбия» обязана была соблюдать правила, на которые сама согласилась. А они посчитали, что на тот момент шестьдесят тысяч моих альбомов — уже не такая большая цифра (раньше она их вполне устраивала), и не хотели продолжать платить мне на прежних условиях.

Таковы были наши отношения с «Коламбией» перед записью «Witches Brew». Неужели не понятно, что рано еще сдавать меня в архив, что я не собирался пополнять их список так называемой «классики». Я видел большие перспективы для своей музыки и, как это было со мной

всегда, смотрел в будущее. И вовсе не ради «Коламбии» и ее продаж или ради того, чтобы на меня обратила внимание белая молодежь. Я делал это ради себя самого — ради того, что мне хотелось и что было необходимо для моей музыки. Я сам захотел сменить курс и был готов к такой перемене — иначе было бы невозможно верить в себя и любить свою музыку.

**388**

В августе 1969 года я приступил к работе в студии, вдоволь наслушавшись, кроме рока и фанка, разных вещей Джо Завинула и Кэннонбола, как, например «Country Joe and the Preacher». И еще я познакомился в Лондоне с англичанином Полом Бакмастером и пригласил его зайти и помочь мне в работе над альбомом. Мне нравилось то, что он тогда делал. А сам я экспериментировал с простыми гармоническими переходами. Дело нехитрое, но странно то, что в процессе этой работы я думал о Стравинском — о том, как он вернулся к самым простым формам. Я записывал, например, один битовый аккорд и басовую линию, а потом понял, что, сколько бы мы это ни играли, звучание получалось разное. Я записывал аккорд, потом паузу, потом, может быть, еще аккорд, и чем больше мы играли, тем больше все это менялось. Я это понял еще в 1968 году, когда работал в студии с Чиком, Джо и Херби. И это продолжалось во время сессий записи «In a Silent Way». Потом я задумал написать более крупную вещь, у меня был план. Я писал аккорд на двух битах, а они пропускали два бита. Они играли — раз, два, три, да-дам, правильно? Тогда я делал акцент на четвертом бите. У меня бывало по три аккорда в первом такте. Во всяком случае, я сказал музыкантам, что они могут делать все, что захотят, играть, как им слышится, но мне необходимо фиксировать это в аккорде. И тогда они понимали свои возможности и действовали соответственно. Они отталкивались от этого аккорда, и все звучало как единое целое.

Я объяснял им это на репетициях, а потом принес нотные записи музыкальных набросков, которые никто до этого не видел, — как во время работы над «Kind of Blue» и «In a Silent Way». Мы приступили к записи ранним августовским утром в студии «Коламбии» на 52-й улице, сессия продолжалась три дня. Продюсеру этой пластинки Тео Масеро я посоветовал не вмешиваться — просто дать пленке крутиться и записывать все, что мы играли, буквально все, и ни в коем случае не лезть и не задавать лишних вопросов.

**389**

«Сиди в своей кабине и следи за качеством» — вот что я ему сказал. Так и было, он ни разу не помешал нам и все записал, отлично справился.

С самого начала я руководил оркестром как дирижер и либо записывал нотами партию для кого-нибудь из музыкантов, либо объяснял, как сыграть иначе — как я это слышал, как складывалась сама музыка, превращаясь в нечто целое. Этот процесс был одновременно и свободный и напряженный. Никаких ограничений не было, но все было начеку — чтобы не упустить те разнообразные возможности, которые рождались в игре. Музыка развертывалась, и мне становилось понятным, что нужно развивать дальше, а что убрать совсем. Наша сессия превратилась в настоящее творчество, это был процесс живой композиции. Мы все отталкивались от одного мотива, это было нечто вроде фуги. Когда мы развивали тему до определенного момента, я просил кого-нибудь из музыкантов вступить с чем-то совершенно другим, например Бенни Мопина па басовом кларнете. Жаль, что я не записал эту сессию на видеопленку, ведь это было нечто особенное, хотелось бы мне сейчас снова увидеть, чем конкретно мы там занимались, — все равно что заново проиграть футбольный или баскетбольный матч. Иногда я просил Тео остановить пленку и прокрутить ее назад, чтобы прослушать сделанное. Если мне нужно было что-то где-то исправить, я просто звал музыкантов, и мы это место перезаписывали.

Господи, это была выдающаяся студийная работа, и, насколько я помню, у нас не возникало никаких проблем. Как в старые бибоповские времена на джем-сешнз в клубе «Минтон». Каждый вечер мы расходились домой окрыленные.

В газетах писали, что «Bitches Brew» — идея Клайва Дэйва или Тео Масеро. Но это ложь, они к этому альбому не имели никакого отношения. Старая история: белые старались приписать заслуги другим белым в недоступной им области — этот первопроходческий, новаторский диск был им не по зубам. Снова им захотелось подтасовать факты, впрочем, они вечно этим занимаются.

**390**

То, что мы сделали в «Bitches Brew», невозможно записать в нотах для другого оркестра. Поэтому я все это с самого начала и не фиксировал в нотах, а не потому, что не знал, чего хотел. Просто я знал, что нужная мне музыка обретет форму в процессе исполнения, а не будет результатом заранее спланированной тягомотины. На этой сессии во главе угла была импровизация, именно она и принесла славу джазу. Когда, например, меняется погода, она меняет твое отношение к

чему-то, так и музыкант всегда играет по-разному, особенно если ему не подсовывать ноты. Настроение музыканта и есть та музыка, которую он играет. Как, например, в Калифорнии на пляже вокруг тебя тишина, ты только слышишь, как волны бьются о берег. А в Нью-Йорке тебя оглушают машины своими клаксонами, разговоры прохожих на улицах и все такое. В Калифорнии прохожих на улицах не слышно. Калифорния — уютное место, там солнечный свет, спорт, красивые женщины на пляжах, которые хвастают своими роскошными задницами и длинными ногами. Там у всех людей шоколадная кожа, потому что они все время на солнце. Калифорния — как открытое море, и в ее музыке отражены и пространство, и скоростные автострады. Нью-Йорк — совсем другое дело: там музыка более напряженная и энергичная.

Когда я закончил «Bitches Brew», Клайв Дэвис свел меня с Биллом Грэмом, хозяином «Филмора» в Сан-Франциско и «Филмор Иста» в центре Нью-Йорка. Билл захотел, чтобы я сначала сыграл в Сан-Франциско, с Grateful Dead, так мы и сделали. Этот концерт на многое открыл мне глаза — на него собралось около пяти тысяч зрителей, в основном молодежь, белые хиппи, и вряд ли они слышали обо мне раньше. Мы были группой разогрева перед Grateful Dead, но до нас еще один ансамбль выступал. Все места были забиты этими чокнутыми, забалдевшими белыми, и когда мы начали играть, они ходили по рядам и разговаривали. Но через некоторое время затихли и по-настоящему врубались в музыку. Я сыграл немного из «Sketches of Spain», а потом

**391**

мы перешли к «Bitches Brew» — и тут мы их выбили из равновесия. После этого концерта на всех моих выступлениях в Сан-Франциско было много белой молодежи.

Потом Билл привез нас назад в Нью-Йорк играть в «Филмор Ист» с Лорой Найро. Но перед этим мы сыграли для Билла в «Тэнглвуде» с Карлосом Сантаной и группой, которая называлась Voices of East Harlem. Мне запомнилось это выступление, потому что я ехал туда на своем «ламборгини» и немного запоздал. А когда подъезжал к месту — концерт был на открытом воздухе, — оказалось, что там была грязная дорога. И я поднял огромное облако пыли. Притормозил весь в пыли, а тут Билл меня встречает, весь на нервах. Ну, я вышел из машины, на мне длинное, до пят, кожаное пальто. Билл уставился на меня как на сумасшедшего, представляешь? Тогда я говорю ему: «Что с тобой, Билл? Ты кого-то другого ожидал увидеть в машине?» И тут он просто согнулся от смеха.

Все эти выступления, организованные Биллом, сильно расширили мою аудиторию. Мы играли для самых разных людей. В толпы, которые собирались на Лору Найро и Grateful Dead, всегда примешивалась публика, которая приходила на меня. Так что все были довольны.

Мы с Биллом неплохо ладили, но у нас бывали и разногласия. Билл — зверь-бизнесмен, но меня тоже на мякине не проведешь. Так что были между нами и стычки. Помню, в 1970 году один раз — а может, и пару раз — мне пришлось выступать в «Филмор Ист» до одного поганца по имени Стив Миллер. Мне кажется, тогда же выступали и Кросби, и Стиллз, и Нэш с Янгом, все-таки они были получше. В общем, Стив Миллер — самое настоящее дерьмо, и меня тоже выставили в дураках — выступать до этого никчемного неиграющего мерзавца только потому, что у него вышли одна-две слюнявые пластинки. Так что я решил опоздать, и ему пришлось выходить первому, а потом, когда вышли мы и привели в восторг все это логово, нам это сошло с рук, даже Билл ничего не сказал!

**392**

Так продолжалось пару вечеров — я каждый раз опаздывал. Билл стал выговаривать мне, что «это неуважение по отношению к артисту» и все такое. И вот на последнем концерте я делаю то же самое. Приезжаю и вижу разъяренного Билла, он ждет меня не внутри, как обычно, а у входа в «Филмор». И набрасывается на меня со своей чепухой о «неуважении к Стиву» и все такое. Тогда я абсолютно спокойно смотрю на него и говорю: «Эй, бэби, я то же самое делал и раньше, и ты прекрасно знаешь, что это прекрасно срабатывает». Ну, ему нечего было на это ответить, потому что успех у нас был огромный.

После этого ангажемента или примерно в это время мне стало понятно, что большинство рок-музыкантов не разбираются в музыке. Эти неучи в стилях совсем не разбирались, да что говорить, они и нот-то не знали. Но у них была популярность, их пластинки хорошо раскупались — потому что они давали публике то определенное звучание, которое она хотела услышать. И я подумал: если им это удастся — нравиться публике и продавать много пластинок — и они при этом даже не понимают, что делают, то и я могу этого добиться, только с еще большим успехом. Мне стало интереснее играть в больших залах, а не в маленьких клубах. И не только из-за больших денег и большей аудитории, просто надоело играть в насквозь прокуренных помещениях.

Через Билла я познакомился с группой Grateful Dead. У меня сложились великолепные отношения с их гитаристом Джерри Гарсиа, мы с ним много разговаривали о музыке — о том, что нравилось им и что нравилось мне, — и, мне кажется, мы все что-то приобрели, в чем-то выросли. Джерри Гарсиа любил джаз, я узнал, что он и мою музыку любил и уже долгое время ее слушал. Он любил и других джазовых музыкантов, например Орнетта Коулмена и Билла Эванса. А вот Лора Найро была в жизни ужасная тихоня и, кажется, меня побаивалась. Глядя назад, я считаю, что, устраивая все эти концерты, Билл Грэм сделал много хорошего

**393**

для музыки: люди смогли услышать разных артистов, обычным путем это было бы невозможно. В дальнейшем мы с Биллом не работали, только сделали несколько концертов для Amnesty International в 1986 или 1987 году.

Тогда же я познакомился с молодым черным комиком, который иногда выступал перед нашими выходами. Звали его Ричард Прайор. Господи, до чего же он был забавный. Он тогда был еще не очень известен, но я точно знал, что он станет звездой. Нутром чувствовал. Заключив контракт на концерты нашего оркестра в «Виллидж Гейте», я пригласил Ричарда выступать с нами. Уже не помню, где я его в первый раз услышал, но мне очень хотелось, чтобы побольше народу насладились его великолепным талантом. Я платил ему из собственного кармана и продюсировал его выступления. По-моему, это продолжалось два уикэнда, и наш оркестр с Ричардом произвел настоящий фурор. У Ричарда был первый выход, потом звучала индийская музыка на ситаре, а потом играл мой оркестр. Мы действительно прошли на ура, я даже неплохо тогда заработал. После мы с Ричардом стали хорошими друзьями, встречались с ним, балдели, в общем, прекрасно проводили время. Многие комики, когда они не на сцене, ужасно тоскливые ребята, но Ричард и Редд Фокс были так же забавны в жизни, как и на сцене. Уезжая на гастроли, Ричард обычно оставлял свою жену в моем доме, так как в то время у него не было постоянного жилья. До чего же он был юморной, этот Ричард, — постоянно откалывал шутки, господи, даже не на сцене.

А еще я тогда же познакомился в чикагском аэропорту с Биллом Косби. Когда я узнал его поближе и мы стали друзьями, он сказал, что нас с ним уже раньше знакомили в Филадельфии, он ходил там на мои концерты. Он сказал, что я сильно повлиял на его жизнь, но я его в то время совершенно не помню. Он тогда работал над «I Spy» и был звездой. Я любил бывать на его шоу. Так что, когда мы столкнулись в аэропорту, я просто сказал ему, что мне нравятся

**394**

его шоу. Помню, он ответил: «Спасибо, Майлс, но я надеюсь, что мне хоть раз дадут сыграть в любовном сюжете. По их представлению, черные вообще не спят с женщинами и не способны на любовь, как белые. Дали бы мне один разок поучаствовать в любовной истории с женщиной, пусть это будет просто сцена с поцелуем». Вот так. Говоря это, он шел к самолету, и я тоже. Помню, я еще подумал: «А ведь он прав». Но мне кажется, ничего такого он так и не дождался.

В музыке мои дела обстояли прекрасно, а вот отношения с женой Бетти были никудышными. Она повадилась врать и выуживать у меня деньги. Наподписывала уйму счетов, пока мы были на гастролях: знаешь, как это делается — приводила дружков в отель, а подписывала их счета моим именем. В общем, стала доставлять мне одни неприятности. Мой адвокат Хэрролд Ловетт в то время сильно пил, и мы с ним уже были не в таких тесных отношениях, как раньше. Он стал меня подводить, но я не расставался с ним, потому что он помогал мне в трудные времена. Бетти ему вообще никогда не нравилась, он говорил, что я и связался-то с ней только из-за того, что она похожа на Франсис. И действительно, она была похожа на Франсис, особенно если смотреть с дальнего угла комнаты. Он считал, что я с ней только поэтому, — может, он и прав. Он считал, что в ней нет класса и что она просто-напросто использует меня. Оказалось, что он все-таки прав, — раз в жизни.

Помню, что, закончив работу над «Bitches Brew», мы поехали в конце лета 1969 года в Европу. Там мы встретились с Биллом Косби и его женой Камиллой. По-моему, мы играли в Антибе, Билл там был в отпуске. Они с Камиллой пришли на наш концерт, а потом мы все вместе пошли в клуб. Билл танцевал с Камиллой, а Бетти с каким-то французом — и была на страшном взводе. На Камилле был классный комбинезон из белых кружев — с дырочками, как баскетбольная сетка. Пока они там танцевали, Бетти совсем очумела, стала носиться по залу и нечаянно попала каблуком в дырку на комбинезоне Камиллы и сильно его порвала.

**395**

И даже не заметила, что сделала. А когда сообразила, то начала извиняться и все такое. Я сказал Биллу, что заплачу за комбинезон, но они с Камиллой даже слышать об этом не захотели, только

посочувствовали Бетти за ее оплошность. Но я-то знал, что Бетти слишком часто теряет контроль над собой, и эта дерьмовая история была мне ужасно неприятна.

Понимаешь, Бетти была слишком молода и необузданна, она не могла дать мне того, что я ждал от женщины. Я привык к спокойным, шикарным, элегантным женщинам вроде Франсис или Сисели, которые владели собой в любых ситуациях. А Бетти — свободная душа, талант — была рокером, уличной девчонкой, привыкшей к совершенно иной жизни. К тому же эта неряха была помешана на сексе, но когда я с ней познакомился, я об этом не знал, а если и догадывался, предпочитал не обращать внимания. Но она всегда была непутевой, а в последнее время повадилась новые номера откалывать, я от нее просто устал.

Попрошавшись с Биллом и Камиллой, я поехал в Лондон повидаться с Сэмми Дэвисом-младшим, который привез туда своего «Золотого мальчика». И еще я увиделся с Полем Робсоном — я всегда встречался с ним в Лондоне, пока он не вернулся в Штаты. У моих знакомых был класс, но Бетти чувствовала себя с ними неуютно. Ей только рокеров подавай, и само по себе это неплохо, но у меня всегда было много друзей не из музыкальной среды, а с ними Бетти вообще не могла общаться, и постепенно мы с ней стали отдаляться друг от друга.

Позже в Нью-Йорке я познакомился с красивой испанкой, которая захотела со мной переспать. Я поехал к ней, и она сказала, что у Бетти роман с ее бойфрендом. Когда я спросил ее, кто он, она ответила: «Джими Хендрикс». Очень красивая блондинка. Ну, скидывает она одежду, под которой оказалось такое тело, которое нельзя было заставлять ждать. Я говорю ей: «Если Бетти хочет трахаться с Джими Хендриксом, это ее дело, я тут ни при чем, и это

**396**

не должно касаться наших отношений с тобой». Тут она сказала, что если Бетти трахается с ее мужиком, то она будет трахаться со мной.

Я ей говорю: «Нет, так дело не пойдет, я на таких условиях ни с кем трахаться не буду. Только если ты сама этого хочешь, а не потому, что Бетти трахается с Джими».

Ну, она оделась, и мы просто поболтали. Господи, мои слова совершенно сбили ее с толку. Такая красивая, она привыкла, что мужчины из шкуры вон лезут, чтобы заполучить ее. Но я-то не такой и никогда таким не был. То, что женщина — красавица, само по себе ничего для меня не значит и никогда не значило; у меня всегда были красавицы. По-настоящему я на них западаю, когда у них есть мозги и они не зациклены на своей красоте.

После этого мои отношения с Бетти резко ухудшились. Я сказал ей, что все знаю про Джими, и попросил у нее развода — потребовал развода. Она сказала:

— Нет, не хочешь ты никакого развода, я такая красивая, ты не сможешь со мной расстаться!

— Ты так думаешь? Да нет же, сучка, я с тобой развожусь, и я уже подготовил все бумаги, так что тебе лучше их быстрее подписать, чтобы сберечь свою задницу!

Пришлось ей уступить, и на этом наши отношения закончились.

Мы с Бетти расстались в 1969 году, но так как между нами уже давно все было плохо, я встречался с двумя классными, очень красивыми дамами, каждая из которых сыграла большую роль в моей жизни. Это были Маргерит Эскридж и Джеки Бэттл. Обе они были по-настоящему одухотворенными женщинами, увлекались здоровой пищей и всем таким. Обе были спокойные, но сильные и уверенные в себе. Плюс они были очень хорошими бабами и увлеклись мною не потому, что я звезда, а потому, что обе искренне симпатизировали мне. Хоть Бетти была и красавицей, никакой уверенности в себе как в личности у нее не было. Она была прикольным сорванцом, очень талантливая,

**397**

но совершенно не верила в свой талант. У Джеки и Маргерит таких проблем не было, так что с ними можно было расслабиться.

В первый раз я увидел Маргерит в зале на одном из моих концертов и попросил кого-то сказать ей, что хотел бы поговорить с ней и угостить дринком. Это было в ночном клубе в Нью-Йорке, может быть в «Виллидж Гейте» или в «Виллидж Вэнгарде». В начале 1969 года. Маргерит жутко хорошенькая, я редко таких видел. Так мы и стали с ней встречаться. Но ей хотелось, чтобы я целиком принадлежал ей, она мечтала об эксклюзивных отношениях. Но у меня были отношения на стороне — с Джеки, и надо было, чтобы Маргерит о них не знала. Так вот мы все и жили года четыре. Некоторое время Маргерит жила в квартире в моем доме на Западной 77-й улице. Вообще-то ей не нравился образ жизни музыкантов — все эти клубы, алкоголь и наркотики. Ей это казалось крайностью. У нее был очень спокойный характер, она была вегетарианкой и, как Бетти, родом из Питтсбурга. Господи, везет же Питтсбургу на таких красивых женщин. Ей было двадцать



четыре, когда мы познакомились. Очень красивая, знаешь, высокая, с прекрасной коричневой кожей, прекрасными глазами и волосами. С великолепным телом. Мы были вместе около четырех лет. Она мать моего младшего сына Эрина.

Она была со мной в Бруклине в октябре 1969-го. Мы отыграли концерт в бруклинском клубе «Блю Коронет», и я отвез Маргерит домой (она тогда еще не переехала в квартиру в моем доме). Мы остановились у ее дома — просто разговаривали и целовались в машине, ну знаешь, обычная ерунда, которой занимаются влюбленные, как вдруг рядом притормозила машина с тремя чернокожими. Сначала я не придавал этому большого значения, подумал, что это поклонники — только что с шоу и хотят меня поприветствовать. Но через секунду я услышал хлопки выстрелов и почувствовал как бы уколы в левом боку. Один из парней всадил в меня, наверное, пять пуль, но на мне был чуть ве-

**398**

ликоватый кожаный пиджак. Если бы не этот пиджак и не крепкие двери моего «феррари», я был бы покойником. Я был в таком шоке, что даже не успел испугаться. Ни одна из пуль не задела Маргерит, и я был этому страшно рад, но она перепугалась насмерть.

Мы вошли в квартиру, вызвали полицию, приехали двое белых парней и обыскали мою машину, несмотря на то что это в меня стреляли. Потом сказали, что нашли в машине немного марихуаны, арестовали нас с Маргерит и повезли в полицейский участок. Но потом отпустили, не возбудив никакого дела, потому что у них не было доказательств.

Ну, во-первых, все мои знакомые прекрасно знают, что я вообще не люблю марихуану, никогда ее не употреблял. Просто им хотелось впарить мне срок. Не понравилось, что черномазый сидел с красавицей в дороге иномарке. И не знали, как лучше мне насолить. А заглянув в мое досье, они, я думаю, поняли, что я музыкант и что в прошлом у меня были неприятности с наркотиками, вот и попытались пришить мне еще и эти гадости. Может, они надеялись получить повышение за то, что поймали знаменитого нигера. Но ведь я же сам их вызвал, и если бы у меня были наркотики, я бы их выбросил до их приезда. Не до такой же степени я сумасшедший.

Я объявил, что заплачу пять тысяч долларов за информацию о тех, кто в меня стрелял. Через пару недель сижу в баре в Гарлеме, ко мне подходит какой-то парень и говорит, что того, кто в меня стрелял, убили, что его застрелил кто-то, кому это не понравилось. Я не знаю имени того парня, который мне все это рассказал, а он не назвал мне имени стрелявшего, который якобы был уже мертв. Я знаю только то, что рассказал мне тот парень, больше я его никогда не видел. Позже я узнал, что в меня стреляли из-за того, что некоторые черные промоутеры в Бруклине были недовольны тем, что все заказы доставались белым. И, увидев меня в «Блю Коронете» в тот вечер, они посчитали меня сволочью за то, что я не поручил черным промоутерам распределять билеты.

**399**

Вообще-то я ничего не имею против того, чтобы черные ребята тоже заработали. Но ведь мне никто ничего не сказал, и вдруг какой-то парень пытается ужокошить меня за что-то, о чем я и понятия не имел. Господи, до чего же подла жизнь. Некоторое время после этого случая я всюду носил с собой кастет, пока примерно через год меня не арестовали в Манхэттене в Центральном парке за то, что у меня не было регистрационной наклейки на машине, а кастет выпал из моей сумки после обыска. Ладно, я признаю, не было у меня наклейки на машине и вообще машина не была зарегистрирована. Но ведь копы в патрульной машине не могли увидеть этого с противоположной стороны улицы, а они развернулись и поехали назад.

Опять же, они развернулись только потому, что я сидел в своем красном «феррари» в тюрбане, брюках из кожи кобры и в дубленке, да еще с красавицей — по-моему, снова с Маргерит — около отеля «Плаза». Те двое белых полицейских, которые нас заметили, наверняка решили, что я наркоделец, и вернулись. Само собой разумеется, если бы белый сидел в этом «феррари», они спокойно поехали бы по своим делам.

Джеки Бэттл тоже была необыкновенной женщиной. Она из Балтимора, и когда я с ней познакомился (примерно тогда же, когда и с Маргерит), ей было девятнадцать или двадцать лет. Я в первый раз увидел Джеки в здании Объединенных Наций, она была секретаршей у моего знакомого. Она часто приходила на мои концерты, знала толк в музыке, да и сама была очень артистичной — художница, гравер, дизайнер. Очень красивая — высокая, с прекрасной светло-бежевой кожей, у нее были красивые глаза и красивая улыбка — в общем, все было при ней, и еще у нее была самая сильная духовная карма, какую я когда-либо встречал в женщине. Мы начали с ней встречаться. Она была очень зрелой для своего возраста, сама себе хозяйка, хорошо знала,

чего хочет от жизни, и не давала себя в обиду. У нее был негромкий мягкий голос, но за этим милым и тихим обликом скрывалась сильная личность, которая пре-

**400**

красно знает себе цену. Когда я по привычке к ее красоте, я продолжал любить и уважать ее за ее светлую голову. У нее был свой особый подход к жизни и взгляд на мир. К тому же она искренне любила меня, даже когда я помешался на кокаине. Однажды мы с ней были в Фениксе, и я там достал у одного врача очень хорошего, чистого кокаина. И целыми сутками его нюхал, а потом шел выступать. Как-то я вернулся с концерта, а Джеки приняла мои снотворные таблетки и была почти без сознания. Слушай, Джеки, не надо этого делать, не надо к этому привыкать, даже к снотворному. Приведа ее в чувство, я спросил: «Джеки, зачем ты приняла мое снотворное? Так ведь можно и умереть».

Со слезами на глазах она ответила: «Ты же губишь себя, нюхая этот проклятый кокаин и всякую дрянь, а я хочу умереть первой. Поэтому я и приняла эти таблетки. Ты слишком быстро живешь, ты скоро умрешь, а я не хочу оставаться без тебя».

Господи, мне как обухом по голове дали. Я был в шоке. Потом вспомнил про кокаин, пошел в ванную, проверил свой тайник — там было пусто. Я вернулся и спросил ее, куда подевался кокаин, а она сказала, что спустила его в туалет. Ну, это меня не на шутку вывело из себя. Господи, та еще штучка.

Ее семья жила в Нью-Йорке, и я их хорошо знал — ее мать Доротею и брата Годда «Мики» Мерчента, тоже хорошего художника, он сделал для меня несколько картин. Я звонил ее матери, которая была хорошей кулинаркой, и просил ее приготовить для меня суп из стручков бамии, и она варила его и приносила мне домой. Если ей нужно было куда-то уходить, она оставляла суп у кого-нибудь, где я мог его забрать. Они были дружной семьей и все какие-то особенные. Когда наш роман с Джеки только начался, ее брат спросил меня: «Нигер, какого хрена тебе нужно от моей сестры?»

А я ему ответил: «А какого хрена ты несешь чушь? Что значит — "что мне нужно от твоей сестры"? А что любому мужику нужно от красивой женщины?»

**401**

Тогда он говорит: «О'кей, но ты не выпендривайся и не важничай перед моей сестрой, знаешь, мне плевать на то, что ты знаменитость; если обидишь ее, будешь передо мной отвечать». В общем, когда я порвал с Бетти, у меня были две прекрасные умные женщины — Джеки и Маргерит. Сейчас, глядя назад, мне даже жаль, что они у меня были одновременно: ведь если бы я уделял все внимание одной из них, кто знает, как повернулась бы жизнь. Но я не люблю пустые рассуждения. В оркестре у меня было такое правило: не брать с собой подружек на гастроли, потому что я видел, как они ребят отвлекали от дела. Но сам я своих подружек с собой брал, и это начало превращаться в проблему — Уэйн, Чик и Джек были недовольны, потому что они тоже хотели брать с собой своих старух. Я считал, что раз это мой оркестр, то я могу проводить такую политику, какую хочу. Да я бы и не возражал против того, чтобы они брали на гастроли своих женщин, если бы те не мешали им играть, а обычно этим все и заканчивалось.

Перед отъездом в Калифорнию Джек позвонил мне и сказал, что хочет взять с собой жену Лидию, которая была на восьмом месяце. Сначала он попытался уговорить меня вообще отменить турне, потому что, по его словам, Лидия могла в любой момент начать рожать и он должен в этот момент быть рядом с ней. Я ему ответил, что об этом не может быть и речи, тогда он сказал, что придется ему взять Лидию с собой. Проблема была в том, что, когда Лидия была рядом с ним, Джек совершенно по-другому играл. Он начинал выпендриваться и все такое и играл не как обычно, а строил из себя крутого. Так что мы с ним сцепились из-за Лидии, Джек даже пригрозил, что вообще не поедет в турне. В конце концов я разрешил ему взять с собой Лидию — пусть сажает ее хоть рядом со своими чертовыми барабанами, лишь бы играл как следует. Мы продолжали ругаться, даже когда уже летели в Калифорнию. Моя подружка Джеки взяла в этом скандале сторону Джека

**402**

и Лидии, пришлось пригрозить, что ее задницу я тоже отправлю домой. Но Джеки не желала сдаваться, все спорила и ругалась, эту ничем нельзя было испугать. Пришлось мне на всех на них махнуть рукой.

Потом мы прибыли в Лос-Анджелес — после остановки на джазовом фестивале в Монтре и в Сан-Франциско. В Лос-Анджелесе мы играли в «Манне-Хоуле» Шелли. К тому времени к нам присоединилась и подружка Уэйна Анна-Мария, это кроме Лидии и Джеки. А потом еще одна

женщина приехала — Джейн Мэнди, подружка Чика. Джек был страшно доволен, а я знал, что теперь он только и будет, что выпендриваться. Мне нравится, как играет Джек, но когда его слушают женщины, мерзавец думает только о том, как он крут, и играет только на публику, на оркестр ему наплевать. Но сказать ему об этом невозможно.

В первые два вечера, что мы были там, Лидия сидела позади оркестра. Она тоже художница, очень хорошая, и женщина славная. Мне она очень нравилась. Но когда она садилась за оркестром, на Джека что-то находило, и это не могло мне нравиться. Джек совсем не мог играть. И вот на третий вечер я вижу ее на сцене около оркестра. Тогда я вышел в зал и послал Джеку через Шелли записку: «Если Лидия не уйдет со сцены, мы не начнем играть».

А у входа очередь на целый квартал, и Шелли об этом знает. Но я-то думаю о той музыке, которую мы не услышим, потому что из-за Лидии Джек играет, может, и прикольно, но не настоящему. Джек в тот момент страшно обозлился на меня за то, что я лезу в его семейные дела, в общем, атмосфера накалилась. Но через некоторое время все в оркестре начали смеяться — даже Шелли, — а потом Шелли подходит ко мне, буквально встает на колени и начинает упрашивать: «Пожалуйста, играй, Майлс. Пожалуйста, играй». Тут вся эта история показалась мне смешной. Я поднялся на сцену играть, и Джек играл в тот вечер на

**403**

отрыв. Мне кажется, он хотел доказать, что я не прав, когда думаю, что он не способен играть при жене. После этого случая я отменил свое правило о том, что музыканты не имеют права брать своих девушек на гастроли, при условии что их игра от этого не пострадает. Потом уже Кит Джаррет то же самое проделывал, когда был в моем оркестре. Его жена ездила с нами, и он начинал играть какое-то дерьмо, которое казалось ему страшно крутым, и они со своей калашей смотрели друг на друга, будто в мире происходит что-то самое важное. Но мне все это казалось ужасной лабудой, просто Кит манерничал, и пришлось сказать ему, что я от этого не в восторге. И он прекратил этим заниматься.

Я в то время пересмотрел свой взгляд на многие вещи, например на свой гардероб. Мне приходилось выступать в клубах, где всегда было страшно накурено, и дым въедался в ткань моей одежды. Плюс все стали одеваться на концерты неформально, во всяком случае, все рок-музыканты, и это на меня тоже повлияло. Чернокожие были в моде, знаешь, из-за черного освободительного движения, так что многие носили тогда африканскую и индейскую одежду. Я полюбил африканские дашики и робы, вообще более свободную одежду плюс разные индейские майки от пария по имени Эрнандо — он из Аргентины, у него бутик в Гринвич-Виллидж. У него и Джими Хендрикс в основном одевался. Я покупал у Эрнандо индейские рубахи с запахами, замшевые брюки из лоскутов от чернокожего дизайнера Стивена Берроуза и башмаки Chelsea Cobblers из Лондона (там был один парень Энди, который за ночь мог смастерить пару наихипповейших башмаков). Я отошел от добропорядочного образа Brooks Brothers и сменил свой имидж на более соответствующий духу времени. И вдруг обнаружил, что во всем этом гораздо легче двигаться по сцене. А я хотел ходить по сцене, играть в разных местах — ведь на сцене есть места, где музыка звучит гораздо лучше. Я тогда искал и находил такие места.

**404**

## Глава 15

Альбом «In a Silent Way» стал началом - в 1969 году - замечательного творческого периода в моей жизни. Я окончательно раскрепостился, и в следующие четыре года музыкальные идеи били из меня фонтаном. За это время я, наверное, раз пятнадцать работал в студии и записал около десяти альбомов (некоторые из них были выпущены раньше других, но все это записи одного времени): «In a Silent Way», «Bitches Brew», «Miles Davis Sextet: At Fillmore West», «Miles Davis: At Fillmore», «Miles Davis Septet: At the Isle of Wight», «Live-Evil», «Miles Davis Septet: At Philharmonic Hall», «On the Corner», «Big Fun», «Get Up With It». («Directions» и «Circles in the Round» вышли позже, с записями этого периода.) Эта музыка очень разная, и многие критики ломали над ней голову. Они любят навешивать ярлыки, раскладывать все по полочкам — тогда им

**405**

кажется, что ты у них в кармане. Обычно они не радуются переменам — ведь приходится прилагать усилия, чтобы понять, что к чему. Когда мой стиль начал резко меняться, многие критики стали принижать меня, потому что не понимали, что я делаю. Но так как я никогда им не доверял, то продолжал делать то, что считал нужным: я развивался как музыкант.

Уэйн Шортер ушел от нас в конце осени 1969 года, и пока я не нашел ему замены, пришлось распустить оркестр. На место Уэйна я взял Стива Гроссмана, молодого белого саксофониста из Бруклина. Уэйн меня заранее предупредил, что уйдет. Поэтому, когда мы в ноябре начали работать в студии, у меня на примете уже был Стив Гроссман и я планировал прослушать его со своими музыкантами. Еще я пригласил бразильца-перкуSSIONИСТА из Бруклина Аирто Морейра. Аирто пару лет прожил в Соединенных Штатах и уже играл с Джо Завинулом в оркестре Кэннонбола Эддерли. Кажется, один из них мне его и сосватал (а вот кто порекомендовал Стива, я не помню). Аирто оказался великолепным перкуSSIONИСТОМ, и у меня с тех пор всегда в оркестре есть перкуSSIONИСТЫ. Именно Аирто убедил меня, что мне необходимо такое звучание. Поначалу, правда, он играл слишком громко и не слушал остальных. Я попросил его играть помягче, сильно не шуметь и больше прислушиваться к другим. Тогда он на некоторое время совсем стих, пришлось просить его играть чаще. Кажется, он меня боялся, а когда я ему посоветовал поменьше играть, он совсем растерялся. Но потом освоился, стал больше слушать и вступал уже в нужных местах.

За пять лет с того времени у меня в оркестре перебивало много музыкантов — и на записях, и в рабочем оркестре, — я все время искал лучшие комбинации. Я приглашал столько людей, что начал в них путаться, но все же у меня был основной костяк: Уэйн Шортер (даже после его ухода) и Гэри Бартт, Стив Гроссман, Аирто Морейра, Мтуме Хит, Бенни Маупин, Джон Маклафлин, Сонни Шэррок, Чик

**406**

Кориа, Херби Хэнкок, Кит Джаррет, Лэрри Янг и Джо Завинул на фортепиано и электропиано; Харви Брукс, Дэйв Холланд, Рон Картер и Майкл Хендерсон на басах, Билли Кобэм и Джек Де Джонетт на ударных и три индуса — Халил Балакришна, Бихари Шарма и Бадал Рой. И еще со мной играли Сонни Форчун, Карлос Гарнетт, Лонни Листон Смит, Эл Фостер, Билли Харт, Хэрролд Уильямс, Седрик Лоусон, Регги Лукас, Пит Коузи, Корнелл Дюпре, Бернард Перди, Дэйв Либман, Джон Стоблфилд, Азар Лоуренс и Доминик Гомон. Я использовал всех этих музыкантов в самых разных комбинациях, некоторых чаще, некоторых реже, некоторых, может, и всего-то один раз. Их еще в музыкальной тусовке прозвали «членами акционерного общества Майлса».

Музыка моя менялась так же быстро, как и музыканты, а я подбирал все новые комбинации, добиваясь нужного мне звучания. Джек Де Джонетт дал мне особый насыщенный грув, на фоне которого я сам просто обожал играть, а вот Билли Кобэм привнес в оркестр более рок-н-рольный звук. Дэйв Холланд играл на акустическом контрабасе, играть с ним было одно наслаждение, но когда добавилось звучание электрогитары Харви Брукса, такое уже не получалось. То же самое происходило с Чиком, Херби, Джо, Китом и Ларри. Это был настоящий процесс созидания, с помощью музыкантов я фиксировал льющуюся из моей головы музыку.

В 1970 году меня пригласили играть на телевизионном присуждении «Грэмми». Когда я сыграл, ко мне подбежал ведущий, Мерв Гриффин, схватил за руку и стал молотить страшную чепуху. Господи, до чего же это было противно. Я чуть не вдарил этому пошлому мерзавцу в прямом эфире. Он успел отбежать, не переставая нести какую-то чушь, которую несут все телеведущие, когда им нечего сказать, — они ведь не знают — да и не хотят знать, — чем ты по-настоящему занимаешься. Просто брешут, чтобы эфир занять. Я не люблю эту лажу и потом отказывался от многих

**407**

ток-шоу, кроме Джонни Карсона, Дика Кэветта и Стива Аллена. Стив — единственный из этих троих, кто хоть какое-то представление имел о том, что я делал. По крайней мере, Стив хотя бы пытался учиться на фортепиано и задавал не самые глупые вопросы.

Джонни Карсон и Дик Кэветт совсем не въезжали в мою работу: они милые парни, но полные нули в музыке. Большинству телеведущих удаются интервью со старыми, утомленными белыми личностями, непонятно откуда взявшимися. Моя музыка была этим ребятам не по зубам, их уши воспринимали разве что Лоренса Уэлка. А в те времена все эти телеведущие осмеливались пригласить черного только в том случае, если он может скалиться и строить из себя клоуна, как Луи Армстронг. Вот это им было по душе. Видит Бог, я любил Луи-трубача, но мне было противно смотреть, как он гримасничает, чтобы угодить всем этим вялым белым. Господи, как же я ненавидел его, когда он этим занимался, он ведь классный, он переживал за чернокожих, он был просто хорошим мужиком. Но оставшийся после него образ — это как он ухмыляется на телеэкране.

Я знал — если пойду на такое шоу, придется высказать всем этим мерзавцам, что сами-то они вообще никуда не годятся, но я прекрасно понимал, какая бы последовала реакция. Так что по большей части я такие мероприятия избегал. Со временем даже шоу Стива Аллена чересчур побелело и поглупело, невозможно было в нем участвовать. Я и пошел-то только потому, что уважал Стива. И был знаком с ним долгое время. Но он очень средне заплатил мне — по расценкам профсоюзов. Тогда я вообще перестал ходить на эти представления, чем была недовольна «Коламбия» — они считали, что все эти шоу повышают продажу пластинок.

В 1970 году из Вьетнама, пробыв там пару лет, вернулся мой сын Грегори. Он сильно переменялся. И с этого момента приносил мне одни неприятности и головную боль, к тому же, пока он жил со мной, на него уходила прорва

**408**

денег. В конце концов он переехал на верхний этаж в моем доме на Западной 77-й улице, в одну из свободных квартир. После Вьетнама он то и дело влипал в какие-нибудь истории. Грегори и его брат Майлс IV были для меня одним большим гимором. Я их обоих люблю, но я в них страшно разочарован, и это все, что я могу о них сказать. Их сестра Черил закончила Колумбийский университет и вернулась в Сент-Луис, сделала меня дедушкой, работает там учителем. Ею я доволен. Но вообще дети могут стать огромным разочарованием для своих родителей, и два моих старших сына — это сплошное разочарование. Может, они со своей стороны тоже разочаровались во мне — из-за того, что я на их глазах так грубо обращался с Франсис. Но как бы ни складывались обстоятельства, они должны сами строить свою жизнь, потому что в итоге только они и могут это сделать. Грегори был неплохим боксером и выиграл несколько чемпионатов в армии, но я не хотел для него боксерской карьеры, и это было моей ошибкой. Сейчас я могу только сожалеть об этом и надеяться, что мои сыновья еще сделают в своей жизни что-то путное.

К 1970 году я в общей сложности зарабатывал 350—400 тысяч долларов в год — на акциях, альбомах, гонорарах и выступлениях. Я переоборудовал свой дом, все у меня там теперь было в кривых линиях и окружностях, по крайней мере, на тех двух этажах, что я занимал. Создавал мне весь этот интерьер мой друг из Лос-Анджелеса Ланс Хей. Мне хотелось, чтобы все было круглым, чтобы не было углов и чтобы был минимум мебели. Он начал с ванной комнаты — отделал ее под черный мрамор, с бассейном и трехъярусным, с кривыми линиями, потолком, к тому же покрытым штукатуркой в форме сталактитов. Вместо окна Ланс сделал иллюминатор. Господи, это был просто отпад, и я поручил ему ремонт во всем доме. Кухня стала цилиндрической формы, в дереве и мраморной плитке. Ланс наставил там оттоманок, возвел арки в средиземноморском духе, отделал пол плитками и постелил синие ковры. Мне показалось

**409**

это очень красивым. Напоминало какое-нибудь уютное местечко на Средиземном море, а не Нью-Йорк. Когда кто-то спросил меня, зачем я все это сделал, я ответил: «Надоело жить среди обстановки в стиле Джорджа Вашингтона». Мне хотелось спускаться по круглым ступеням, а не по квадратным с углами. Мне кажется, что моя тема «Circle in the Round» выражала это мое желание.

Той весной я записал альбом «Jack Johnson» — саундтрек к фильму о жизни этого боксера. Сначала эта музыка писалась для барабанщика Бадди Майлса, но он не явился за ней. Когда я писал эту мелодию, я ходил в спортзал Глисона и тренировался там с Бобби Маккилленом, который, став мусульманином, называл себя Роберт Аллах. В общем, я в этой музыке представлял себе движения этого боксера — тот шаркающий звук, который производят боксеры. Это как танцевальные па или как звук поезда. Правда, мне это действительно напоминало поезд, который едет со скоростью восемьдесят миль в час, и ты все время слышишь один и тот же ритм колес, который они производят, касаясь рельсов, — плоп-плот, плот-плот, плот-плот — так стучат колеса, мчащиеся по желобкам в рельсах. Этот образ поезда стоял у меня в голове, когда я думал о великих боксерах Джо Луисе или Джеке Джонсоне. Когда видишь, как на тебя идет тяжеловес, это напоминает поезд.

Потом в процессе этой работы меня мучил вопрос — достаточно ли «черна» моя музыка, достаточно ли в пей черного ритма, можно ли передать ритм движения поезда как черный ритм, стал бы Джек Джонсон танцевать под эту музыку? Ведь Джек Джонсон любил ходить на вечеринки, любил повеселиться и потанцевать. Название одной из мелодий, «Yesternow», придумал Джеймс Финни, наш общий с Джими Хендриком парикмахер. В общем, музыка отлично легла на фильм. Но альбом не имел успеха. Не было никакой рекламы. Мне кажется,

потому, что под эту музыку можно было танцевать. И в ней было много из того, что играли белые рок-музыканты, так что, по-моему, белым было совсем

**410**

ни к чему, чтобы черный джазмен взялся создавать такую музыку. К тому же критики не могли сообразить, куда ее определить. В общем, «Коламбия» не стала этот альбом рекламировать. Многие рок-музыканты слышали этот диск, но никто из них не высказался о нем публично, хотя ко мне они подходили и говорили, что он им очень понравился. В начале 1970 года я записал «Duran» — как мне показалось, настоящий хит, — но «Коламбия» выпустила эту запись намного позже — в 1981 году. «Duran» был назван в честь Роберто Дюрана, великого панамского чемпиона по боксу.

В начале лета в моем рабочем оркестре на двух электропианино играли Чик Кория и Кит Джаррет, и оба играли на отрыв. Они были у меня одновременно около трех или четырех месяцев. Вообще-то у Кита была своя группа, но это нам не мешало, потому что мы так составляли графики выступлений, что они не совпадали, и Кит мог играть на два фронта. Мне кажется, Чик не был в восторге от идеи о двух фортепиано, но мне лично он ничего не сказал. Я знал репертуар Кита до его прихода ко мне и хорошо представлял его возможности. До меня он ненавидел электронику, но потом стал мыслить по-другому. И еще Кит обрел у меня большую свободу выражения и научился играть в разных стилях. В мае он записался с нашим оркестром в студии, а потом поехал с нами на гастроли.

Я старался исполнять музыку своего детства — музыку придорожных ресторанчиков, хонки-тонк, фанковую музыку, под нее танцевали вечерами по пятницам и субботам. Но мои музыканты привыкли играть чистый джаз, и эта музыка была для них новой. На все нужно время, знаешь, невозможно освоить что-то новое за один день. Новое должно вселиться в твоё тело, войти в кровь, только тогда ты сможешь передать его правильно. Но мои ребята шли в правильном направлении, так что я за них не волновался.

В то лето я участвовал в подготовке к празднованию семидесятилетия Луи Армстронга. Фирма грамзаписи «Летучий Голландец» попросила меня и некоторых других

**411**

музыкантов записать вокальный альбом, который они собирались выпустить на день рождения Пупса. Я согласился, и мы все спели — Орнетт Коулмен, Эдди Кондон, Бобби Хэкет, по-моему, Диззи и еще какие-то музыканты. Обычно я такими вещами не занимаюсь, но это было для Пупса, а он — прекрасный парень. Все, что мы играем на трубе, — его заслуга, все от него идет, даже самые современные вещи. Я не помню ни одного случая, чтобы его труба плохо звучала. Никогда. Ни разу. Он всегда вкладывал много чувства и всегда играл в бите. Я просто обожал его игру и пение. Я с ним не был близко знаком, видел его всего пару раз: один раз на каком-то большом приеме, в другой раз, — когда я где-то играл и он слушал меня. Он еще подошел ко мне тогда и сказал, что ему нравится, как я играю. Господи, до чего же приятно было слышать это от него. Но мне совсем не нравился его образ в прессе — постоянно с подобострастными улыбочками, и еще некоторые его высказывания о современной музыке были мне поперек шерсти: многих современных музыкантов он принижал. Я тогда говорил: «Луи — первопроходец, но он не должен давить молодых». Потом, на следующий год, в 1971-м, Луи Армстронг умер и его жена устроила для него эти ужасные похороны, на которых не играл ни один джазовый музыкант. Пупс говорил, что хочет, чтобы его похороны были в новоорлеанском стиле, но его жену это не устроило, и она их «побелила». Господи, это был стыд и срам.

Примерно в июне 1970 года мы приступили к студийной работе над альбомом, который потом назвали «Live-Evil». Я замышлял этот альбом как продолжение «Bitches Brew», но получилось по-другому. Я учился играть на фоне электронного звучания и все время делал открытия. Например, элетропианино «фендер-родс» как бы подкладывает под трубу подушку, а подушка трубе всегда на пользу, труба ведь пронзительная «железяка». Диззи, например, заставлял своего барабанщика надевать на педальную тарелку специальные степлеры — всего около двадцати четы-

**412**

рех, и когда барабанщик ударял по тарелке, она вибрировала, так что паузы между трубой и тарелкой заполнялись этим вибрирующим звуком, который Диззи обожал. Но с «фендер-родсом» тот же эффект, только еще лучше, потому что если берешь аккорд на электронном инструменте, он выходит очень чисто, без обертонов.

В «Live-Evil» мне слышались такие же музыкальные построения, как в «Bitches Brew», только лучше разработанные, потому что я уже как бы освоил их. В пьесе «What I Say» я поручил Джеку

Де Джонетту особый барабанный ритм, небольшую музыкальную фигуру, мне хотелось, чтобы он играл ее на протяжении всей мелодии. Мне хотелось, чтобы он этой фигурой сводил всю вещь воедино, но чтобы при этом она добавляла огня в музыку. Эта вещь задавала тон всему альбому, придавала ему настроение, в ней был нужный мне ритм. И знаешь, странно, но с этого альбома я начал слышать верхний регистр. В «What I Say» я брал много высоких нот, которые обычно не играю, просто потому, что я их не слышу. Но с этой новой музыкой я стал их очень хорошо слышать.

Я так много записывался в то время, что многого из того, что происходило в студии, вообще не помню — так, какие-то события и образы перемешались в моей голове, и я не могу разобрать, что к чему относится. Но помню, что в «Live-Evil» мы в названии одной темы переставили буквы моего имени, получилось «Сивэд» вместо Дэвис; другая называлась «Selim» вместо Майлс. «Evil» — это переставленное «Live», и некоторые записи делались вживую в клубе «Селлар Дор» в Вашингтоне. Но эта перестановка букв отражала концепцию альбома: плохое — хорошее, светлое — темное, фанковое — абстрактное, рождение — смерть. Это же самое я попытался передать и в двух картинах на передней и обратной сторонах обложки. Одному достается любовь и рождение, другому — зло и ощущение смерти.

«Bitches Brew» раскупили быстрее всех моих альбомов, мы продали их самое большое количество за всю историю

**413**

джаза. Мы были на седьмом небе — наш альбом покупали молодые поклонники рока, и все о нем говорили. Это был успех. Все лето я провел в турне и играл на рок-концертах с Карлосом Сантаной, гитаристом-чикано, он исполнял латинский рок. Господи, этот мерзавец играл на отрыв! Мне страшно нравилась его игра, да и парнем он был приятным. Мы с ним довольно близко познакомились в то лето и потом не теряли друг друга из виду. И оба записывались для «Коламбии». Я выступал «разогревом» перед Карлосом, но меня это нисколько не задевало, потому что мне нравилась его работа. Даже если мы не играли вместе, а я оказывался в одном с ним городе, я всегда ходил на его концерты. Мне кажется, он тогда записывал «Abraham», и я обычно приходил в студию послушать, как они это делали. Он сказал, что использовать тишину в музыке он научился у меня. Мы с ним часто ходили куда-нибудь вместе — я, он и музыкальный критик Ральф Глисон.

В августе 1970 года у меня был концерт в Англии на острове Уайт. Задумка была устроить там что-то вроде Вудстока, туда пригласили все эти рок- и фанк-группы вроде Джими Хендрикса, «Слай энд Фэмили Стоун» и прорву белых рок-групп. Играли на большой ферме на южном побережье Англии. На этот концерт собралась публика со всего мира, говорили, более 350 тысяч. Никогда в жизни до этого я не видел перед собой сразу столько народу. К тому времени в моей музыке преобладали перкуссия и ритм. По всему было видно, что людям это нравилось, особенно когда пошли по-настоящему ритмичные вещи. Некоторые критики писали, что я держался особняком, но меня это не волновало. Я всю жизнь такой.

На этот концерт я взял с собой Джеки Бэттл. Я ее уговорил — сначала она никак не хотела ехать. Господи, целыми днями пришлось уговаривать.

Джими Хендрикс тоже там был. Мы с ним договорились встретиться после концерта в Лондоне и поговорить наконец о совместном альбоме. Один раз мы уже чуть было

**414**

не начали работать вместе с продюсером Аланом Дугласом, но не получилось — то ли из-за денег, то ли из-за занятости. Мы с ним часто играли вместе у меня дома на джем-сешн. И решили, что пора записать что-то на диск. Но по дороге в Лондон было много пробок, и мы сильно опоздали — когда приехали, Джими в Лондоне уже не было. А я собирался, кажется, во Францию, выступить еще в нескольких концертах, а потом вернуться в Нью-Йорк. Но тут позвонил Гил Эванс и сказал, что они с Джими собираются встретиться, и попросил меня приехать. Я согласился. Мы ждали Джими и вдруг узнали, что он умер в Лондоне — захлебнулся собственной блевотиной. Господи, ну и смерть! Не могу понять, почему никто не сказал ему, что нельзя мешать алкоголь и снотворное. Это смертельная штука, так погибли Дороти Дэндридж, Мэрилин Монро, моя близкая подруга Дороти Килгаллен и Томми Дорси. Смерть Джими потрясла меня, он же был совсем еще молодым, у него столько всего было впереди. Я решил пойти на его похороны в Сиэтле, хотя вообще-то я их ненавижу. Похороны Джими навели на меня такую тоску, что я сказал себе: все, больше никогда ни на чьи похороны не пойду — и не ходил.

Белый священник даже имени Джими не запомнил и все время его перевернул, то так назовет, то эдак. Господи, ну и позор. К тому же мерзавец не знал, кто Джими вообще такой, не имел представления о его работе. Противно было смотреть, как обращаются с таким выдающимся человеком, как Джими Хендрикс, и это после всего того, что он сделал для музыки.

Сразу после похорон Джими из моего оркестра ушли Чик Кория и Дэйв Холланд, и я пригласил басиста Майкла Хендерсона. До этого Майкл играл в оркестре Стиви Уандера и с Аретой Франклин. Он знал нужные мне басовые построения, и я был счастлив, что он пришел ко мне. Но пока он не заработал у меня постоянно, в нескольких концертах его заменял Мирослав Витош. А потом Гэри Бартц заменил Стива Гроссмана, и у меня снова сменился весь состав.

**415**

Я начал уходить от исполнений соло, двигался к игре в ансамбле, как в фанковых и роковых группах. Мне хотелось заполучить гитариста Джона Маклафлина, но ему нравилось играть в оркестре Тони Уильямса «Лайфтайм». И все-таки позже в этом же году он сыграл с нами в Вашингтоне в клубе «Селлар Дор». Записи этого концерта были включены в «Live-Evil». Теперь я все время пользовался педалью «уа-уа» и звучал как Джими на гитаре. Я всегда играл на трубе как на гитаре, так что «уа-уа» только делала этот звук еще более похожим. К тому времени повсюду, как грибы, появлялись группы фьюжн: Уэйн Шортер и Джо Завинул в Weather Report, Чик Кория в Return to Forever, группа Херби Хэнкока, которая называлась Mwandishi, а потом, немного позже, Джон Маклафлин организовал свой оркестр — Mahavishnu. Все теперь воспевали мир и любовь. Даже я на какое-то время перестал пить и завязал с наркотиками, увлекся здоровой пищей и заботой о здоровье. Я и курить пытался бросить, но это оказалось труднее всего.

В 1971 году меня выбрали «Джазменом года» по опросу читателей журнала «Даун Бит», а мой оркестр был назван лучшим оркестром года. И еще меня назвали лучшим трубачом. Я не придаю особого значения всем этим вещам, хотя прекрасно понимаю, как много значат они для карьеры музыкантов. Пойми меня правильно: я рад всем этим наградам, но все же не могу к ним серьезно относиться.

Аирто Морейра ушел в начале 1971-го, его на перкуссии заменил Мтуме, сын Джимми Хита. Из-за этого на какое-то время у нас получился перерыв в записи: сначала оркестру нужно было сыграть, а потом уже записываться. Зато мы откатывали наш репертуар на гастролях.

Мтуме был помешан на истории, а так как я знал его с детства через его отца, мы с ним много разговаривали. Я ему впаривал старые байки, а он мне рассказывал об истории Африки, он в ней хорошо разбирался. К тому же он, как и я, страдал бессонницей. Так что я мог позвонить ему в четыре утра, потому что знал, что он тоже не спит. По-

**416**

мню, в 1975 году у Мтуме была операция на колене, он лежал в больнице. Я сказал ему, что он должен выступить и чтобы он выходил из больницы. Он сказал, что не знает, удастся ли ему. Тогда я ему сказал, что возьму его на Ямайку и там выхожу. Я послал за ним лимузин, а потом мы сели в самолет на Ямайку — плавали и развлекались там дней десять. Когда у меня у самого были проблемы с коленом, меня познакомили с одним ямайским целителем, и он очень помог мне массажами и травами. Мтуме там быстро поправился и смог выступить. Я относился к нему как к сыну, потому что он вырос на моих глазах.

Мы поехали в турне по обычному для этого времени года маршруту и везде выступали перед большими аудиториями. Играли на «Голливуд-бул» с «оркестром года», который на этот раз был по-настоящему классным, это был гастрольный оркестр Боба Дилана. На этом концерте наш оркестр все больше и больше играл музыку в свободной форме, так что, думаю, публика нас не очень поняла.

После смерти Джими мне стало ясно, что, несмотря на то что он великий музыкант, несмотря на то что я лично очень любил его музыку и его гитару, мало кто из черной молодежи его слышал, для них он слишком далеко ушел в белый рок. Черные подростки слушали Слая Стоуна, Джеймса Брауна, Арету Франклин и другие великолепные черные группы, выходившие на лейбле «Мотаун». Вдоволь навывступавшись в огромных аудиториях белого рока, я подумал, а почему бы мне не обратиться к черной молодежи. Они любили фанк, под который можно танцевать. Я и так постепенно шел к этому решению, а с новым оркестром стал подумывать об этом серьезно.

Джек Де Джонетт ушел в конце 1971-го, почти одновременно с Китом Джарретом. Мне нужен был барабанщик, владеющий фанковыми ритмами, к остальным музыкантам я предъявлял те же требования. Я не добивался абсолютно свободного стиля, моей целью было движение к фанковому груву. Знаешь, Джек мог великолепно играть на барабанах



в стиле грува, он им прекрасно владел, но ему было необходимо другое — играть более свободно, быть лидером, делать все по-своему, в общем, он ушел. Я попробовал на его место Леона Ндугу Чанклера (позже, в восьмидесятые, он играл в альбомах Майкла Джексона и Стиви Уандера). Летом 1971 года Чанклер был со мной в Европе, но он мне не подошел, а когда мы вернулись, в нескольких концертах с нами сыграл Джек Де Джонетт. Так же получилось и с Билли Хартом. Но когда Гэри Бартц, Кит и Джек ушли из оркестра, я набрал музыкантов из фанковых групп, а не из джазовых оркестров, потому что меня тогда привлекало это направление. После тех ребят и по сей день у меня в оркестре больше не было чисто джазовых музыкантов.

В конце 1971 года у меня снова заболело бедро. В целом год был хороший, но как-то не в фокусе. И еще я понял — и высказал это в одном интервью, — что «Коламбия Рекордз» — расистское заведение, и так оно и есть. Они теперь продвигали исключительно белую музыку. Народ в этом лейбле свирепел из-за того, что я продлил контракт с ними на три года на 300 тысяч долларов; то есть я имел с них 100 тысяч долларов в год плюс роялти. Я хотел, чтобы они пропагандировали черную музыку наравне с белым роком и их поганым кантри. В начале шестидесятых у них была Арета Франклин (потом она перешла в «Атлантик»), так они не знали, что с ней делать. Уйдя из «Коламбии», она стала суперзвездой, а ведь это могло бы произойти и с ними. Я им прямо в рожи высказал всю правду, они были вне себя от злости. Да пошли они! Я просто хотел подсказать им, что нужно делать, но они не послушали меня.

Мне было интересно следить за развитием черной музыки, у меня самого душа лежала к этому направлению: к большей ритмичности, к черному фанку — но не к белому року. Я познакомился со Слаем, и он подарил мне один из своих альбомов, который мне очень понравился. Еще он дал мне альбом Руди Рея Мура, ну знаешь его, смешной такой похабный комик. Дельцы из «Коламбии», которым принад-

## 418

лежал «Эпик» — лейбл, выпускавший Слая, — хотели посмотреть, смогу ли я заставить Слая записываться быстрее. Но у Слая был свой метод сочинения музыки. Он вдохновлялся от своих музыкантов. Он писал для игры вживую, а не для студии. Когда он стал знаменитостью, у него в доме и на студийных сессиях все время толклись поклонники. Я был на паре таких сессий — с девочками, кокаином и вооруженными телохранителями, зловещая обстановка. Я ему сказал, что не могу с ним работать, и сообщил «Коламбии», что не смогу заставить его записываться быстрее. Понюхали мы с ним кокаину и на этом расстались.

Но когда я услышал Слая в первый раз, я буквально до дыр заиграл первые две или три его пластинки: «Dance to the Music», «Stand» и «Everybody is a Star». Я сказал тогда Ральфу Глисону: «Ты только послушай это, Ральф. Господи, если у тебя есть промоутер, пусть он займется Слаем, это совершенно необыкновенный парень». Это было еще до того, как Слай по-настоящему прославился. Потом он написал еще пару отличных вещей, а потом вообще перестал писать, потому что кокаин сбил его с пути, а он, как не профессионал в музыке, сдался.

В июне 1972 года, записывая «On the Corner», я был под влиянием Слая Стоуна и Джеймса Брауна. В то время все одевались как бы «по-уличному» — в желтые, химического оттенка, башмаки на платформе, платки вокруг шеи, банданы на головах, в грубые кожаные куртки и всякое такое. Черные женщины носили страшно обтягивающие платья, из которых выпирали их огромные задницы. Все слушали Слая и Джеймса Брауна, и в то же время в крутизне старались походить на меня. Я был сам по себе, во мне было немного и от Слая, и от Джеймса Брауна, и от «Последних поэтов». Мне хотелось заснять на пленку всю эту публику, которая приходила на мои концерты, — на них было надето черт знает что, особенно на чернокожих. Мне хотелось заснять все эти разнообразные прикиды и то, как женщины втягивали задницы в своих узких платьях.

## 419

Потом я увлекся музыкальными теориями Карлхайнца Штокхаузена, немецкого композитора-авангардиста, и одного английского композитора, с которым я познакомился в 1969 году в Лондоне, — Пола Бакмастера. Я ими обоими интересовался в связи с «On the Corner», и, между прочим, Пол гостил у меня во время работы над этой записью. Он и в студию к нам заходил. Пол любил Баха, и с его подачи и я стал внимательно относиться к Баху. До меня дошло значение слов Орнетта Коулмена, когда он говорил, что все можно играть в трех или четырех вариантах, совершенно независимых друг от друга — ведь Бах тоже так сочинял. Это и для фанка подходило. Альбом «On the Corner» определить трудно, хотя многие считали его фанковым, но только потому, что вообще не знали, как назвать. На самом деле это комбинация концепций Пола Бакмастера,

Слая Стоуна, Джеймса Брауна и Штокхаузена, некоторых концепций Орнетта и моих. Это музыка пространства, свободная ассоциация музыкальных идей на фоне основного ритма и шагов басовой линии. Мне нравилось, как пользовались ритмом и пространством Пол Бакмастер и Штокгаузен. Таковы мое отношение к музыке и моя позиция в ней — и я хотел передать их в «On the Corner». Под эту музыку можно было притопывать ногой, как бы создавая еще одну басовую линию. И еще мне надоело выступать в паршивых маленьких клубах, а эта новая музыка освобождала меня от них. Электроника и новый саунд не помещались в обычных джаз-клубах. С другой стороны, я понял, что в больших залах невозможно играть на акустических инструментах, там их вообще не слышно. Пропадает музыкальная фразировка и аккомпанемент. В большом оркестре не все ноты слышны на фортепиано. Публике приходится напрягаться, чтобы слушать акустические инструменты, она ведь привыкла к усилителям. Хоровые трубы во всех вещах в скрипичном ключе зазвучали выше. Вошел в моду пластик, а у него другой звук. Музыка менялась, отражая перемены

**420**

сегодняшнего дня. Она стала тяготеть к электронике, потому что уши людей были настроены на восприятие такой музыки. Да что говорить, саунд стал более мощным.

Я решил полностью перейти на электронное звучание (в 1973 году «Ямаха» подарила мне кое-что из оборудования). До этого я купил по дешевке саунд-систему, которая подходила для клубов, где я тогда играл, но совершенно не звучала в больших залах, мы вообще друг друга не слышали. Звучание становилось все более высоким: чем оно выше, тем лучше воспринимается. (Сейчас, правда, Принц возвращает низкое звучание, используя двойной бас. В музыке Принца не слышно басовой партии, потому что он дублирует клавишный бас обычным басом, как и Маркус Миллер.) Так я пришел к электронике. Сначала у меня была бас-гитара «Фендер», потом пианино «Фендер», и мне приходилось играть на их фоне. Пришлось купить усилительную установку с микрофоном для трубы. Потом я стал пользоваться педалью «уа-уа», чтобы мой звук больше походил на гитару. А потом объявили, что меня совсем не слышно. Я сказал: да пошли вы. Если я не буду играть, как того хочет ударник, то он не будет играть для меня. Если он меня не слышит, значит, он не может играть. Так вот и начался для меня грув. Когда я стал играть на фоне электроники.

Сначала мне нужно было привыкнуть к новому ритму — с синтезаторами, гитарами и всякими техническими новшествами. Я никак не мог настроиться, отвыкнуть от старой манеры — как с Птицей и Трейнсом. Переучивался постепенно. Невозможно так вдруг перестать играть, как раньше. Сначала просто не врубаешься в новый саунд. На это нужно время. Зато когда начинаешь его слышать, тебя прямо-таки несет вперед, правда, медленно. С этой новой музыкой даже не замечаешь, что играешь уже четыре или пять минут, а ведь это очень долго. Но благодаря усилителю не выбиваешься из сил. И чем медленнее играешь на трубе, тем больше, при усилении звука, она звучит как труба. Это

**421**

все равно как смешивать краску: когда у тебя слишком много цветов, то получается грязь. Если играть слишком быстро, труба с усилителем не очень хорошо звучит. Вот я и научился играть двухтактовые фразы и шел в этом направлении дальше. Это было здорово — учиться по ходу дела, как это было у нас с Херби, Уэйном, Роном и Тони. Только на этот раз новое шло от меня, и это было очень приятно.

Ударника Джека Де Джонетта я заменил Элом Фостером. Мы с ним пересеклись, когда я поехал в клуб «Селлар» на 95-й улице в Манхэттене навестить моего старого друга Говарда Джонсона, который раньше продавал мне одежду в Paul Stuart. Теперь он был хозяином этого клуба и ресторана, а я заходил к нему перекусить, потому что у него были (и сейчас есть) самые лучшие жареные цыплята на свете. Однажды вечером я приехал к Говарду поужинать, а у него играл оркестр контрабасиста Эрла Мейса, который раньше играл у Диззи. Очень хороший небольшой оркестр. Парень по имени Ларри Уиллис играл на фортепиано, я забыл, кто были другие музыканты, а вот ударником у них был Эл Фостер. Он меня ошеломил — у него был великолепный грув, и он очень грамотно его применял. Это было то, что я искал, и я пригласил его к себе в оркестр, и он согласился. До его прихода ко мне я попросил «Коламбию» приехать в «Селлар» и записать их, что они и сделали. Тео Масеро был продюсером, я думаю, эта запись хранится сейчас в их архивах, вместе со многими моими вещами.

Эл Фостер не участвовал в записи «On the Corner»; в первый раз он записался со мной в «Big Fun». Эл был прекрасной основой для оркестра, и грув он мог держать бесконечно. Он был очень похож

на Бадди Майлса, а мне тогда хотелось, чтобы мой барабанщик играл именно как Бадди. Еще мне нравился Билли Харт, но вообще-то у Эла Фостера было все, что мне было нужно от ударника. Именно в «On the Corner» и «Big Fun» я сделал настоящее усилие, чтобы завоевать молодую черную аудиторию, которая в основном и покупает пластинки и ходит на кон-

422

церты. Я даже начал подумывать о том, чтобы в будущем воспитать для себя новую публику. После «Bitches Brew» мои концерты были популярны среди белой молодежи, и я подумал, что неплохо было бы привлечь всех молодых — и белых и черных — к груву.

К этому времени из оркестра ушел Гэри Бартт, и между 1972-м и примерно к середине 1975-го в моем рабочем составе поочередно играли Карлос Гарнетт, Сонни Форчун и Дэйв Либман. Мне нравилось, как играли Дэйв и Сонни. И все эти молодые ребята смотрели на меня как на Бога или отца.

В июле у меня произошла еще одна стычка с полицией — из-за скандала с одной моей жилицей, белой теткой. Она поругалась с Джеки Бэттл, и я сказал ей, чтобы она не совала свой нос в чужие дела. Скандал набрал силу, приехала полиция и арестовала меня в собственном доме. Если бы эта женщина была черной, они бы ничего не сказали. Она первая устроила всю эту катавасию, начала на всех орать. Полиция обвиняла меня в том, что я ее ударил, но у них не было доказательств, и меня отпустили. Потом эта женщина извинилась передо мной за все это безобразие. Но если ты в этой стране родился черным и повздорил с белой женщиной, у тебя нет никаких шансов оправдаться, и это просто ужасно. В полицию нужно набирать более справедливых людей, это слишком важная работа, чтобы допускать туда белого расиста с револьвером и лицензией на убийство.

Я сейчас вспомнил, как я въехал в дом на Западной 77-й улице: один белый парень, которого я нанял сделать кое-какую работу в доме, спросил меня, когда я открыл ему дверь: «А где хозяин?» Представляешь, я стою перед ним — фронт фрantom, разряженный в пух и прах и все такое, а он спрашивает, где хозяин. Ему и в голову не могло прийти, что чернокожий может жить в таком доме и в таком районе. Черному постоянно приходится сталкиваться с таким отношением в самых разных формах.

423

А в 1971-м у меня были разногласия с ребятами из «Грэмми»: я сказал им, что большинство премий даются белым, которые копируют черных, что все это бледная имитация, а не настоящая музыка. Я сказал, что нужно учредить премию «Мэмми» для чернокожих. Давать им премии, а потом пусть они рвут их в прямом эфире. Вживую. Мне было ненавистно то, как «Грэмми» обращались с чернокожими: давали премии белым ребятам за то, что они разыгрывали из себя черных. Меня от всего этого тошнит, но как же они бесятся, если заикнешься об этом. Предполагается, что ты должен, стиснув зубы, дарить им свою работу и при этом не высказывать своего недовольства, а просто терпеть, а им пусть достаются деньги и слава. Странно, что многие белые так рассуждают. Странно и отвратительно.

В начале года мне удалили камень из желчного пузыря и я порвал с Маргерит Эскридж. Ей не нравился темп моей жизни и то, что у меня были другие женщины. Но в основном, я думаю, ей просто не нравилось сидеть и ждать меня целыми днями. Помню, были мы с ней однажды в Италии, летели в самолете — и вдруг она заплакала. Я спросил, что с ней, и она сказала: «Ты хочешь, чтобы я была вроде члена твоего оркестра, а я так не могу. Я не могу вскакивать по щелчку твоих пальцев. Мне не угнаться за тобой».

Господи, Маргерит, такая красивая, когда мы в Европе появлялись с ней в публичных местах, народ за ней толпами ходил. Она любила музеи, и, помню, один раз — по-моему, в Голландии — она зашла в музей, а посетители там глаз с нее не сводили, куда бы она ни шла. Это тоже ее раздражало. Она была моделью, но такое пристальное внимание ей не нравилось. Она была особенной женщиной, и в моем сердце всегда будет для нее место. Перед самым разрывом она сказала, что если мне когда-нибудь что-нибудь понадобится, то я всегда могу ей позвонить и она придет, но что она не может постоянно выносить всю эту ситуацию и всех этих людей. В последний раз, когда у нас с ней был секс, она забеременела нашим сыном, Эрином. Когда она сооб-

424

щила мне, что у нее будет ребенок, я сказал, что останусь с ней, но она сказала, что это необязательно. У нее родился Эрин, и она как бы ушла из моей повседневной жизни. Время от времени мы с ней виделись, но она жила своей жизнью, по своим правилам. Я относился к ее

решению с уважением. Она была по-настоящему духовной личностью, я всегда буду ее любить. Позже она переехала с Эрином в Колорадо-Спрингс. Она и сейчас там живет.

Когда меня покинула Маргерит, мы с Джеки Бэттл стали почти что парой. Я все равно иногда гулял на стороне, но в основном был с ней. У нас с ней была прекрасная жизнь. Она вошла в мою кровь и плоть, так мы с ней были близки. Я такого ни к одной женщине не чувствовал, кроме Франсис. Но и ей я много горя доставил, я знаю, со мной невозможно ужиться. Она все время пыталась отвести меня от кокаина, и иногда я на время завязывал, а потом снова брался за старое. Как-то летели мы в Сан-Франциско, ко мне подошла стюардесса и предложила спичечный коробок с кокаином, который я сразу же и стал нюхать — прямо в самолете. Господи, иногда, нанюхавшись кокаина и проглотив семь-восемь таблеток тиунала (депрессанта), я начинаю слышать голоса, заглядываю под ковры, шарю в батареях, под диванами. Мне всюду чудятся чужие люди.

Я доводил всем этим Джеки до белого каления, особенно когда у меня кончался кокаин. Я начинал искать его в машине, рылся в ее сумочке — каждый раз, когда она находила кокаин, она его выбрасывала. Один раз он у меня закончился, а мы собирались куда-то лететь. Я подумал, наверняка Джеки спрятала его у себя в сумке, достал ее сумку и стал в ней копать. Нашел пачку порошкового мыла «Вулайт» — и, помню, порвал обертку и орал, что это кокаин, так как это был белый порошок. Когда я его попробовал и понял, что это мыло, я от стыда готов был сквозь землю провалиться.

В октябре 1972-го я разбил свою машину на шоссе Вест-Сайд. Джеки со мной не было, она спала дома — и мне надо было там же быть. Мне кажется, мы как раз вернулись в тот

**425**

вечер с каких-то гастролей и немного устали. Но мне не хотелось спать, хоть я и принял снотворное. Джеки была у меня, а мне хотелось куда-нибудь выйти, но она хотела спать. Тогда я уехал один, кажется, в один из ночных клубов в Гарлеме. В общем, я заснул за рулем и врезался своим «ламборгини» в ограду, сломав себе обе лодыжки. Когда Джеки сообщили об этом и она приехала в больницу, с ней случился обморок.

Пока я лежал в больнице, Джеки и моя сестра Дороти, которая прилетела из Чикаго помочь нам, устроили в доме генеральную уборку. И нашли полароидные снимки женщин, занимающихся непотребными делами. Я любил смотреть, как женщины друг с другом забавляются. Я их вовсе не заставлял это делать, ничего такого не было. Они сами это делали, им казалось, что мне это нравится, и они дарили мне свои фотографии. Мне кажется, эти снимки сильно огорчили Джеки и Дороти. Но я тоже разозлился на них — приперлись ко мне в дом и перерыли все мои вещи. В то время мне нравилось, когда в доме все время было темно, — оттого, наверное, что у меня на душе было темно.

Мне кажется, именно после того случая Джеки решила, что сыта мной по горло. Мне ведь постоянно названивали женщины. Маргерит жила этажом выше и приходила следить за домом, пока мы с Джеки бывали на гастролях. Я провалялся в больнице почти три месяца, а когда вернулся, ходил некоторое время на костылях, а это очень плохо отразилось на моем больном бедре.

Когда я приехал из больницы домой, Джеки заставила меня поклясться, что я брошу наркотики, и я сгоряча ей поклялся. А потом меня снова начало распирать. Помню, устроила она меня на патио около сада сзади дома. Был приятный осенний день, не холодно и не жарко. Я спал в больничной кровати, в ней можно было поднимать и опускать ноги. У Джеки тоже была кровать, и в хорошую погоду она спала в саду рядом со мной. Конечно, ночью мы спали в доме. В тот день мы отдыхали в саду, а Дороти спала навер-

**426**

ху в доме. И вдруг мне страшно захотелось кокаина. Я встал на костыли и позвонил другу, который заехал за мной и отвез куда надо. Когда я вернулся, оказалось, что Джеки с сестрой в истерике — поняли, куда я ездил. И обе были вне себя. Но Дороти все-таки мне сестра и осталась, а Джеки ушла и стала жить в своей квартире, которую она всегда на всякий случай имела, и, чтобы я не смог ей дозвониться, сняла трубку с телефонного аппарата. Когда я наконец сумел поговорить с ней и попросил вернуться, она отказалась. А уж если Джеки говорит «нет», то так тому и быть. Я понял, что между нами все кончено, но мне было ужасно жаль. Раньше я отдал ей кольцо, которое подарила мне мать. И послал Дороти забрать у нее это кольцо.

Джеки всегда наставляла меня на путь истинный. Без нее я в следующие два года стал опускаться. Я круглосуточно балдел, и у меня все болело. На некоторое время я связался с одной женщиной —

Шерри «Персик» Брюер. Тоже красавица. Приехала в Нью-Йорк из Чикаго участвовать в мюзикле «Хелло, Долли» с Перлом Вейли и Кэбом Кэллоуэем. Мы с ней много шатались, она была славная — и очень хорошая актриса. Потом моей подружкой стала манекенщица Шейла Андерсон, еще одна высокая, сногшибательная баба. Но я все больше и больше уходил в себя.

К этому времени у меня было около полумиллиона долларов в год, но при моем образе жизни многое и уходило. Кокаин прорву денег сжирал. После той аварии моя жизнь катилась под откос.

В 1972 году «Коламбия» выпустила «On the Corner», но, так как они этот альбом не проталкивали, он, естественно, не очень хорошо распродавался. Эта пластинка — для черной молодежи, а они ее подавали как очередной джазовый альбом, рекламировали на джазовых радиостанциях. А молодые черные ребята их не слушают, их станции — ритм-энд-блюз и некоторые рок-станции. «Коламбия» решила впендюрить эту пластинку старомодным поклонникам джаза, а те не смогли врубиться в то, что я делал. Играть

427

для них — пустая трата времени; они хотели слушать мою старую музыку, которую я больше не играл. Поэтому им и не понравился альбом «On the Corner», но я на них и не рассчитывал, не для них его создавал. Так что это был еще один конфликт с «Коламбией», неприятности росли как снежный ком. Годом позже, когда Херби Хэнкок выпустил свой альбом «Headhunters», который черная молодежь раскупала как горячие пирожки, все ахнули: «Так вот что имел в виду Майлс!» Но для «On the Corner» поезд уже ушел, и мне было ужасно обидно наблюдать за успехом «Headhunters».

Поправляясь после аварии, я все больше углублялся в музыкальные концепции Штокгаузена. Все сильнее и сильнее проникался идеей перформанса как процесса. Я всегда писал «кругами», и Штокгаузен привел меня к мысли, что я больше не хочу играть от восьми тактов до восьми тактов, потому что так я никогда не заканчиваю темы; они все продолжают и продолжают. Некоторые из моих знакомых в то время считали, что я не по силам замахнулся, слишком много хочу сразу. Им казалось, что мне нужно оставаться там, где я был, перестать расти, перестать экспериментировать с новым. Но это не для меня. То, что мне в 1973 году исполнилось сорок семь, не означало, что я плюхнусь в кресло-качалку и перестану создавать новую интересную музыку. Мне необходимо было продолжать свое дело, пока я считал себя творческой личностью.

Штокгаузен открыл мне взгляд на музыку как на процесс удаления и добавления. «Да» имеет смысл только после того, как ты сказал «нет». Я много экспериментировал — например, просил оркестр выдерживать ритм, не реагируя на происходящее, предоставлять реагировать мне. Я как бы стал единственным солистом в своем оркестре, — и чувствовал, что заработал это право. Критики действовали мне на нервы, говоря, что я потерял чутье, гонюсь за молодыми, не понимаю, что делаю, желая превратиться в Джими Хендрикса, Слая Стоуна или Джеймса Брауна.

428

Но когда к нам в оркестр пришли Мтуме Хит и Пит Кози, все эти европейские штучки были напрочь изжиты. Мы с головой окунулись во все подлинно африканское, в афро-американский грув, акцентируя ударные и ритм, удаляя индивидуальные соло. Со времени знакомства с Джими Хендриком мне хотелось добиться его саунда, гитара — настоящий блюзовый инструмент. Но я не мог заполучить Джими или Би Би Кинга и искал вторых лучших после них музыкантов, но многие из гитаристов в то время были белыми. Белые гитаристы — во всяком случае, большинство — не способны добиться того ритма на гитарах, как черные «коты», но все черные гитаристы, играющие в нужном мне стиле, были заняты, руководили собственными оркестрами. (Так продолжалось, пока я не нашел своего теперешнего гитариста Фоли Маккрири.) Я пробовал Регги Лукаса (сейчас он крупный продюсер, выпускает пластинки Мадонны), Пита Кози (его манера близка к манере Джими и Мадди Уотерса) и африканского парня по имени Доминик Гомон.

С этим оркестром я старался изучить возможности каждой гармонии в теме, пытался до совершенства отработать такие тривиальные и простые вещи, как ритм. Мы выбирали гармонию и работали с ней целых пять минут — с вариациями, кросс-ритмами и тому подобным. Например, Эл Фостер играл на  $\frac{4}{4}$ , Мтуме мог играть на  $\frac{6}{8}$  или  $\frac{7}{4}$ , а гитарист жил в своем измерении, в совершенно другом ритме. Так что в одной гармонии мы отработывали кучу очень сложных вещей. Ты знаешь, что музыка — это строго математическое явление? Постоянно считаешь биты и такты — такие вот дела. А потом я начинал играть поверх, и снизу, и сквозь все это, а пианист и басист играли что-то свое. Все должны были внимательно следить друг за другом. В то время Пит давал нужное мне звучание Джими Хендрикса и Мадди Уотерса, а Доминик — африканский ритм.

Думаю, если бы мы не разошлись, мы со временем могли бы стать первоклассным оркестром. Но этого не случилось. Меня подвело здоровье.

**429**

В 1974 году я всерьез подумал об уходе из музыкального бизнеса — после того, что со мной случилось в Сан-Пауло, в Бразилии. Я пил там водку и немного курил марихуану — чего я никогда до этого не делал: но у меня было такое прекрасное настроение, и все говорили, что это отличная вещь. Еще я принимал перкодан и нюхал много кокаина. Когда я вернулся в свой номер в гостинице, я подумал, что у меня инфаркт. Позвонил на ресепшн, они послали за врачом, и меня унесли в больницу. Там мне засунули в нос какие-то трубки и поставили капельницу. Оркестр до смерти перепугался, все решили, что я умираю. Я и сам подумал: ну вот и конец. Но в тот раз обошлось. Мой гастрольный менеджер Джим Роуз объявил всем, что, вероятно, у меня от наркотиков случилось сильное сердцебиение и что на следующий день я поправлюсь. Так и случилось. Только шоу пришлось отменить и перенести на следующий день. И я всех поразил — играл на отрыв.

Никто не мог поверить. Один день я выгляжу как мертвец, на другой — прекрасно выступаю. Думаю, они на меня смотрели так же, как я раньше на Птицу, — в полном изумлении. Но такие вещи делают из тебя легенду. И еще в Бразилии я по-настоящему оторвался с тамошними красотками. Они ходили за мной по пятам и в постели были великолепны. Любят они это дело.

После Бразилии мы начали турне по Соединенным Штатам с группой Херби Хэнкока. Херби выпустил хитовый альбом и пользовался бешеной популярностью у черной молодежи. Мы согласились выступать до него. Хотя в глубине души мне было обидно. Когда мы играли в Университете Хофстра в Лонг-Айленде в Нью-Йорке, Херби — добрейший парень на свете, я любил его — зашел ко мне в гримерную поздороваться. Я сказал ему, что он не из моего оркестра, а что заходить ко мне могут только члены моего оркестра. Когда я потом вспоминал об этом, мне было ясно, что просто я злился на него за то, что играю как «разогрев» для своего бывшего сайдмена. Но Херби все понял, мы с ним потом эту историю уладили.

**430**

Мы много ездили с Херби, и везде у нас был невероятный успех. Основная часть публики — черные юнцы, и это было хорошо. Именно этого я и хотел, и вот наконец это стало сбываться. Мой оркестр играл горячо и напряженно. Но у меня ужасно болело бедро, и игра с усилителями стала действовать мне на нервы. Мне все осточертело, и было видно, что я просто болен.

Мы играли в Нью-Йорке и во многих других городах. Потом я поехал в Сент-Луис дать там концерт, а после него на вечеринку в мою честь заявила мать моих детей Айрин. Она устроила мне скандал прямо на глазах моей семьи, друзей и музыкантов. Я чуть не заплакал. Помню выражение лиц гостей: они ждали, что я сейчас вдарю Айрин. Но я не мог этого сделать, потому что понимал ее боль: оба наших сына — неудачники, и за это она упрекала меня. Мне было стыдно слушать ее, я соглашался, что некоторые вещи, о которых она говорит, — правда. Я плакал, потому что знал, что на мне лежит большая часть вины. Это была ужасная история.

Сразу после той встречи с Айрин в Сент-Луисе я потерял сознание и меня увезли в больницу Гомера Г. Филиппса. У меня открылась язва желудка, и на ноги меня поднял мой друг доктор Уэзерс. Все это случилось из-за выпивки, таблеток, наркотиков и прочей дури. Я уже давно харкал кровью, но не обращал на это внимания, пока не оказался в Сент-Луисе. Я в стольких больницах перебивал, что это уже стало как бы в порядке вещей. Незадолго до этого мне вырезали из гортани какие-то узлы. И вот я опять в больнице. На следующий день в Чикаго у нас должен был быть концерт, но пришлось его отменить.

Когда закончился наш ангажемент с Херби и мы летом 1975 года вернулись в Нью-Йорк, я твердо решил, что мне нужно сделать перерыв. В 1975-м я играл в Ньюпорте и на музыкальном фестивале Шефера в Центральном парке. Потом мне стало так плохо, что я отменил концерт в Майами. В тот момент, когда я отменил это выступление, все мои

**431**

музыканты с оборудованием были уже там, и промоутеры этого концерта не отдавали нашу аппаратуру и пытались подать на нас в суд. Сразу после этого я решил уйти. К тому времени мой оркестр состоял из Эла Фостера на ударных, Пита Кози на гитаре, Регги Лукаса на гитаре, Майкла Хендерсона на басу, Сэма Моррисона (который только что сменил Сонни Форчуна) на саксофоне и Мтуме на перкуссии. Я был дублером на клавишных.

Ушел я в основном из-за проблем со здоровьем, но не только: я и морально устал от всего того дерьма, через которое прошел за все эти годы. Я чувствовал творческое бессилие, я устал. Мне

больше нечего было сказать в музыке. Я знал, что мне необходим отдых, и решил взять отпуск — первый за все время моей карьеры профессионального музыканта. Я подумал, что если хоть немного оправлюсь физически, может быть, и морально почувствую себя лучше. Я страшно устал от бесконечных больниц, от всего этого мельтешения на сцене. Я стал замечать жалость в глазах людей — в первый раз с тех пор, как завязал с героином. Я не хотел этого. И я отказался от самого дорогого в жизни — от музыки — до тех пор, пока не смогу заниматься ею снова.

Я думал, что сделаю перерыв ну максимум на полгода, но чем больше я был не у дел, тем все более неопределенным становилось мое возвращение на сцену. И чем больше я отстранялся от музыки, тем глубже я погружался в другой, темный мир, такой же жуткий, как тот, из которого мне когда-то удалось выбраться. Мне снова предстоял долгий болезненный путь к нормальной жизни и свету. В итоге у меня ушло на это шесть лет, и все же я не был уверен, удалось ли мне насовсем возвратиться.

## Глава 16

С 1975 до начала 1980 года я не притрагивался к трубе; более чем за четыре года ни разу не взял ее в руки. Сначала я проходил мимо и смотрел на нее, думал: надо бы попробовать сыграть. Но потом перестал о ней думать. Просто позабыл о ней, потому что занялся совершенно другими вещами — в основном вредными для здоровья. И все же я выбрал тогда именно такую жизнь и, оглядываясь назад, не испытываю чувства вины.

С двенадцати или тринадцати лет я постоянно занимался музыкой. Только о ней и думал, жил ею, только ее по-настоящему любил. Я был одержим музыкой тридцать шесть или тридцать семь лет подряд, и в сорок девять лет мне понадобилась передышка, захотелось на все, что я сделал, посмотреть с иного угла зрения — только так я мог начать все сызнова и по кускам собрать свою жизнь. Я хотел

**433**

играть музыку, но не так, как в прошлом, и еще я хотел играть только в больших залах, а не в маленьких джазовых клубах. Я не мог больше играть в джаз-клубах — моя музыка просто переросла их.

Здоровье тоже сыграло в этом деле не последнюю роль, мне становилось все труднее и труднее играть без отдыха, как раньше, бедро все больше болело. Последнее время я ненавидел самого себя на сцене — хромающего от боли, несмотря на тонны проглоченного обезболивающего. В общем, тоска. Я самолюбивый, мне не все равно, как я выгляжу, как себя подаю. Мое физическое состояние было ужасным, и мне не нравилось, что на меня смотрят с жалостью. Господи, да это было просто невыносимо.

Я и двух недель не мог продержаться в клубе без того, чтобы не попасть в больницу. Еще бы — столько пить, нюхать, а потом ночами напролет трахаться. Невозможно заниматься всем этим и при этом создавать любимую музыку. Тут либо одно, либо другое. Арти Шоу сказал мне однажды: «Майлс, невозможно давать третий концерт в постели». Он имел в виду, что если играешь два концерта и совмещаешь их со всем остальным, то тот третий концерт, который тебе положено отыграть по программе, тебе придется давать в постели, до того ты обессилен. Да и в конце концов, все это траханье ничего из себя не представляет — все эти сиськи, задницы и п... Через какое-то время все это стало мне пофигу, потому что все эмоции я вкладывал в музыку. Я только потому и не превратился в настоящего алкаша, что вся дурь выходила из меня во время игры. Я никогда не пьянел, даже от большого количества спиртного, зато на следующий день меня ровно в полдень рвало. Тони Уильямс, бывало, приходил утром и в 11:55 говорил: «О'кей, Майлс, через пять минут пойдешь блевать». Тут он выходил из комнаты, а я шел в ванную и ровно в двенадцать блевал.

И потом, меня доставала коммерческая сторона музыкальной индустрии — очень жесткая, бескомпромиссная и расистская. Мне не нравилось отношение ко мне в «Ко-

**434**

ламбии» и в джазовых клубах. На меня смотрели как на раба — они ведь дают тебе, черному, немного заработать. Своих белых звезд они превозносили как королей и королев, а я терпеть не мог всего этого, особенно потому, что они весь свой репертуар воровали у черных и во всем пытались нам подражать. Фирмы грамзаписи постоянно проталкивали свое белое дерьмо в ущерб черной музыке, при этом было прекрасно известно, что вся их музыка взята у черных. Но им было все равно. Единственное, в чем они были в то время заинтересованы, — это делать побольше бабок и держать так называемых черных звезд на музыкальных плантациях, чтобы их белые

звезды могли нас обдирать. Все это только ухудшало мое физическое состояние, подрывало мою психику, и я просто выпал из игры.

Я выгодно инвестировал свои деньги, а «Коламбия» продолжала платить мне еще пару лет после моего ухода. Мы заключили контракт о том, что они могут оставить мое имя на лейбле, и это было здорово — мне постоянно капали деньги от авторских гонораров. В семидесятые я получил от «Коламбии» по контракту около миллиона за альбомы плюс авторские. Вдобавок я был знаком с несколькими богатыми белыми дамами, которые следили за пополнением моего кошелька. В эти четыре или пять лет, когда я был вне музыки, я по большей части сидел на кокаине (один раз накопил его на 500 долларов) и трахался с женщинами, которые соглашались заходить ко мне. И еще я употреблял таблетки — пекордан и секонал — и напивался пивом «Хайнекен» и коньяком. В основном я нюхал кокаин, но иногда колол в ногу кокаин и героин, это называется «спидболом», от такой смеси погиб Джон Белуши. Я нечасто выбирался из дома, а когда выезжал, то в основном в ночные клубы в Гарлеме, где продолжал накачиваться наркотиками, в общем, жил как придется.

Уборкой в доме я вообще не занимался — не умею, никогда не приходилось. Дома об этом заботилась мать или Дороти, а позже отец держал горничную. Я всегда был

**435**

опрятным в смысле личной гигиены, но остальное дерьмо так и не научился вычищать, да, откровенно говоря, мне это даже в голову не приходило. Оставшись один после ухода Франсис, Сисели, Бетти, Маргерит и Джеки, я нанимал горничных, но они у меня не задерживались, я ведь вел себя как настоящий псих. Им, наверное, страшно было оставаться со мной в одном доме. Они приходили время от времени, но тут же увольнялись — за мной невозможно было убрать. Дом был в жутком беспорядке, везде валялась одежда, в раковине полно грязной посуды, на полу разбросаны газеты и журналы, повсюду натканы бутылки из-под пива и всякий другой мусор. Тараканье пиршество. Иногда мне удавалось на короткое время заполучить горничную либо одна из моих подружек вызывалась поддубаться, но в основном дом был грязный, темный и мрачный, как темница. Мне-то было наплевать, я об этом даже не задумывался, кроме тех редких часов, когда был трезвым.

Я превратился в отшельника, почти не выходил. С внешним миром меня связывал в основном телевизор — он был постоянно включен — и газеты и журналы, которые я перелистывал. Иногда я получал информацию от немногих старых друзей, которые заглядывали посмотреть, все ли со мной в порядке, — Макса Роуча, Джека Де Джонетта, Джеки Бэттл, Эла Фостера, Гила Эванса (Гил и Эл заходили чаще других), Диззи Гиллеспи, Херби Хэнкока, Рона Картера, Тони Уильямса, Филли Джо Джонса, Ричарда Прайора и Сисели Тайсон. Они мне рассказывали все последние новости, но иногда я даже их не пускал к себе.

В этот период я снова сменил менеджеров. Нанял Марка Ротбаума, он некоторое время работал на моего бывшего менеджера Нила Решена, потом был менеджером Уилли Нельсона. С Джимом Роузом, моим гастрольным менеджером, мы продолжали общаться. При мне постоянно находился и исполнял все мои поручения один черный парнишка, по имени Эрик Энгельс, мы с ним познакомились через его мать. Эрик помогал мне скоротать годы моего молча-

**436**

ния. Если, например, я ленился приготовить себе поесть и ни одна из моих подружек мне не сготовила, то Эрик мчался в «Селлар», заведение моего друга Говарда Джонсона, и брал там для меня жареного цыпленка. Было удобно всегда иметь под рукой Эрика, я ведь, бывало, по полгода и больше вообще не выходил.

Навещая меня, мои старые друзья приходили в ужас. Но ничего мне не говорили, потому что, как мне кажется, просто боялись, что я их тут же выставлю за дверь, что я бы и сделал. Через некоторое время музыканты перестали ко мне заходить, потому что я их по многу раз вообще не пускал. Им это дерьмо надоело, и они перестали ходить. Разговоры о том, что я крепко сижу на наркотиках, были абсолютно правдивыми: я действительно на них крепко сидел. Секс и наркотики заняли в моем сердце пустующее место музыки, и я самозабвенно предавался им круглые сутки.

У меня в тот период было столько женщин, что я многих из них вообще не помню, даже имен. Если бы я встретился с одной из них сегодня на улице, я наверняка бы ее и не узнал. Все они являлись на одну ночь, а на следующее утро уходили, вот и все дела. Остались в памяти как расплывчатые пятна. Уже под конец моего периода молчания в моей интимной жизни вновь появилась Сисели Тайсон, хотя она всегда оставалась моим другом, и мы время от времени виделись. Заходила навестить меня и Джеки Бэттл, но уже не как любовница, а как старая подруга.



Меня занимало то, что некоторые назвали бы извращением — ну знаешь, когда у тебя в постели не одна женщина. Иногда я наблюдал, как они убажуют друг друга. Мне это нравилось, не буду скрывать. Меня это возбуждало — а в то время я гонялся за любыми формами возбуждения.

Я понимаю: кто это прочтет, наверняка решит, что я ненавижу женщин, или что я сумасшедший, или и то и другое. Но я не ненавидел женщин, я их очень любил, может быть, даже слишком любил. Я любил быть с ними — до сих пор люблю — и делать то, о чем втайне мечтают многие

**437**

мужчины — о том, что можно делать со многими красивыми женщинами. Для многих мужчин это мечта, просто какая-то фантазия, но у меня все это было в реальной жизни. Многие женщины тоже хотели бы заниматься этими вещами, как, например, быть в постели с несколькими красивыми мужиками — или женщинами — и делать все то, чему они тайно предаются в своих фантазиях. Я совершал то, что мне подсказывало воображение, исполнял свои самые сокровенные желания, вот и все. Это была моя частная жизнь, никому от этого вреда не было, и женщины, с которыми я проводил время, наслаждались так же или еще больше меня.

Я знаю, что все, о чем я здесь рассказываю, осуждается в такой консервативной в сексуальном отношении стране, как Соединенные Штаты. Я знаю, что многие будут считать меня грешником перед Богом. Но у меня другой взгляд. Я устроил себе праздник, и я совершенно не сожалею об этом. И нет у меня никакого груза на совести. Понятно, что все это было связано с моим пристрастием к кокаину — хороший кокаин повышает сексуальную энергию, ее нужно куда-то девать. Потом уже все это превратилось в обыденность и скуку, но только когда я сполна наслаждался.

Многие считали, что я спятил или был близок к тому. Даже мои родные начали во мне сомневаться. Мои отношения с сыновьями — которые и так всегда оставляли желать лучшего — испортились в это время до предела, особенно с Грегори, который стал называть себя Рахманом. Он все время доставлял мне огорчения — то его арестовывали, то он попадал в другие переделки, и вообще он меня страшно достал. Я знаю, что он любил меня и хотел быть похожим на меня. Одно время даже пытался играть па трубе, но так плохо, что было невозможно слушать, я ему кричал, чтобы он прекратил. Мы с ним всегда много ругались, и, конечно, я сам, наркоман, был для него плохим примером. Я прекрасно понимаю, что отец я никудышный, но это не мое, не для меня.

**438**

В 1978 году меня посадили в тюрьму за то, что я не обеспечиваю семью. На этот раз меня засадила туда Маргерит: я совсем не давал ей денег на Эрина. Мне пришлось выложить 10 тысяч долларов, чтобы выбраться из тюрьмы, с тех пор я старался исправно исполнять свой долг. В последние годы Эрин живет у меня и всюду со мной ездит, так что сейчас я веду себя по отношению к нему должным образом.

Когда у меня кончался кокаин, меня все начинало жутко раздражать, все действовало мне на нервы. И я не мог справиться с этим состоянием. За весь этот период я совсем не слушал музыку, ничего не читал. Вот мой образ жизни: я нюхал кокаин, уставал от него, мне начинало хотеться спать, я принимал таблетку снотворного. Но даже и тогда не мог уснуть, выходил из дома в четыре утра и бродил по улицам, как оборотень какой или Дракула. Заходил в ночной притон, нюхал там еще кокаину, потом мне надоедали все эти дураки, которые ошиваются в этих притонах. Тогда я уходил оттуда, приводил домой шлюху, нюхал еще кокаину, потом снова принимал снотворное.

Как личность я распадался. Во мне сидело четверо людей, я ведь Близнец, и так состою из двух человек. Два человека без кокаина и два с кокаином. Во мне было четыре личности, у двух из них была совесть, а у других двух ее не было. Когда я смотрелся в зеркало, я видел настоящее гребаное кино, фильм ужасов. В зеркале отражались все эти четыре лица. У меня все время были галлюцинации. Я видел несуществующие вещи, слышал несуществующие голоса. Еще бы, после четырех бессонных ночей на наркотиках и не такое может случиться.

Со мной в то время случались странные вещи, и столько, что не пересказать. Но я расскажу тебе парочку таких историй. Помню, однажды от кокаина и бессонницы на меня напала мания преследования. Я ехал в своем «феррари» по Вест-Энд-авеню и проезжал мимо полицейских в патрульной машине. Они меня знали — меня все знали в этом районе —

**439**

и заговорили со мной. Когда я отъехал от них примерно на два квартала, со мной случился приступ паранойи: я решил, что они сговорились поймать меня и арестовать за наркотики.

Посмотрел в бардачок в двери и увидел белый порошок. Я никогда не выносил кокаин из дома. Была зима, шел снег, и просто немного снега попало внутрь машины. Но я-то этого не понял. Мне показалось, что меня хотят арестовать и для этого подбросили кокаин. Я запаниковал, остановил машину посреди улицы, забежал в какое-то здание на Вест-Энд-авеню, стал искать швейцара, но его там не было. Побежал к лифту, вошел в него, доехал до седьмого этажа и спрятался в комнате, где складывали барахло. Сидел там несколько часов, а мой «феррари» с ключами в дверце красовался на улице. Потом я пришел в чувство. Машина стояла там, где я ее и оставил.

Такой же случай произошел со мной и в другой раз, только в лифте оказалась женщина. Мне показалось, что я все еще в «феррари», и я говорю ей: «Сука, что ты делаешь в моей гребаной машине!» Потом я ударил ее и выбежал из здания. До чего же странные вещи совершаешь под влиянием наркотиков! Она вызвала полицию, меня арестовали и на несколько дней поместили в психушку в больнице Рузвельта, потом выпустили.

Одно время моим наркодилером была белая женщина, и иногда (когда некого было послать) я сам к ней ехал и забирал кокаин. Как-то у меня не оказалось денег, и я попросил ее немного подождать. Я всегда ей исправно платил и покупал много товара, но она мне отказала: «Нет денег, нет и кокаина, Майлс». Я попытался уговорить ее, но она не уступала. Потом вдруг позвонил швейцар и сказал, что к ней поднимается ее бойфренд. Я снова прошу у нее отсрочки, но она не соглашается. Тогда я просто ложусь на кровать и начинаю раздеваться. Я знаю, что ее бойфренду известна моя репутация бабника, что ему останется думать, если он увидит меня в ее постели? Ну, тут она начинает умолять меня уйти. Но я остаюсь лежать, держу в одной

**440**

руке свой член, а вторую руку протягиваю за дозой, и при этом мне смешно, потому что я знаю, что она мне ее сейчас даст, и так оно и происходит. Когда я уходил, она проклинала меня всеми словами, а когда открылись двери лифта и ее бойфренд прошел мимо меня, он на меня еще так странно поглядел, будто спрашивая: «Этот нигер, кажется, был с моей леди?» Больше я к ней никогда не ходил.

Но потом вся эта дерьмовая жизнь мне наскучила. Я устал от постоянного траханья. Когда все время сидишь на наркотиках, люди вокруг начинают тобой пользоваться. Я никогда не думал о смерти, хотя я слышал, что те, кто злоупотребляет кокаином, заклиниваются на смерти. Меня перестали навещать мои старые друзья, кроме Макса и Диззи, которые заходили иногда просто проверить, жив ли я еще. Потом я стал скучать по ним, по своим старым друзьям, вообще по старым добрым временам, по музыке, которую мы играли. В один прекрасный день я развесил по всему дому фото Птицы, Трейна, Диззи, Макса и других моих старых друзей.

Примерно в 1978 году мне начал звонить и иногда заходил Джордж Батлер, он раньше работал в «Блю Ноут Рекордз», но к тому времени перешел в «Коламбию». А там после моего ухода произошло много перемен. Клайв Дэвис от них ушел. Управляющим стал Уолтер Етничкофф, а Брюс Ландвэлл возглавил так называемый джазовый отдел. Там все еще оставались ветераны — Тео Масеро и некоторые другие. Когда Джордж сказал им, что хочет попробовать уговорить меня снова записаться, многие из них посмотрели на это как на дело безнадежное. Не поверили, что когда-нибудь я снова смогу играть. Но Джордж взялся за меня, хотя ему пришлось нелегко. Вначале мне было настолько наплевать на его слова, что он, наверное, тоже подумал, что все это бесполезно. Но, господи, как же он был настойчив и как обходительно он со мной обращался, когда заходил или говорил со мной по телефону. Иногда мы с ним просто молча сидели и смотрели телевизор.

**441**

Он не был похож на всех тех парней, которые окружали меня все эти годы. Джордж — консервативный человек, у него степень доктора музыки. Он парень академического плана, сдержанный, без напыления. Но он был черным и казался честным и по-настоящему любил ту музыку, что я играл в прошлом.

Иногда наши с ним разговоры переходили в обсуждение того, когда я снова начну играть. Сначала я не хотел об этом говорить, но чем чаще он приходил, тем больше я задумывался над этим. А потом однажды я начал что-то наигрывать на фортепиано, попробовал взять несколько аккордов. И это было так приятно! Так я все больше и больше втягивался в мысли о музыке.

Примерно тогда же ко мне снова стала заходить Сисели Тайсон. Она всегда время от времени заглядывала ко мне, но тут стала приходиться чаще. У нас с ней действительно была какая-то духовная близость. Она как бы чувствовала, когда мне плохо, я болен и всякое такое. Каждый раз, когда я заболел, она тут же появлялась — чувствовала, что со мной что-то неладно. Даже когда

в меня выстрелили тогда в Бруклине, она сказала, что знала, что со мной что-то случилось. Я всегда думал, что если бы я когда-нибудь и женился еще раз после Бетти, то только на Сисели. Она стала чаще приходить, и я перестал видеться с остальными женщинами. Она помогла мне выгнать весь этот сброд из дома — как бы встала на мою защиту, принялась следить за моим питанием, запрещала много пить. Это она помогла мне отказаться от кокаина. И кормила меня здоровой пищей — давала мне много овощей и много сока. Организовала для меня иглоукалывание, чтобы привести в порядок мое бедро. Неожиданно в голове у меня прояснилось, я начал серьезно думать о музыке.

Сисели помогла мне осознать, что я легко впадаю в зависимость и что умеренное употребление наркотиков не для меня. Я это понял — и все же разок-другой втягивал в себя дурь. Но, во всяком случае, благодаря ей я карди-

**442**

нально уменьшил дозу. Вместо коньяка пил ром с кока-колой, но от пива «Хайнекен» не смог отказаться. Сисели даже от сигарет меня отучила. Разъяснила, что это тоже наркотик. И сказала, что ей неприятно целовать меня из-за жуткого сигаретного привкуса в моем дыхании. Объявила, что, если я не брошу курить, она не будет меня целовать. Вот я и бросил.

И еще помог мне вернуться к музыке мой племянник Винсент Уилберн, сын сестры. Ему было около семи, когда я подарил ему комплект барабанов, и он в них влюбился. Когда ему было девять и мы выступали в Чикаго, я разрешил ему сыграть со мной и с оркестром одну пьесу. Для ребенка он очень даже неплохо тогда звучал. Закончив среднюю школу, он пошел учиться в Чикагскую консерваторию. Так что он всю жизнь серьезно относился к музыке. Дороти жаловалась на него и его друзей — они все время торчали в подвале и играли. Я посоветовал ей оставить его в покое — я сам был точно таким. Иногда он играл мне что-нибудь по телефону. Он всегда неплохо играл. Я ему кое-что советовал, что надо делать и что не надо. А потом, когда я сам не играл уже четыре года, Винсент приехал в Нью-Йорк и стал жить у меня. Он все время просил меня сыграть что-нибудь для него — показать то, показать это. Мне было лень, и я ему говорил: «Слушай, Винсент, мне неохота». Но он все равно приставал. «Дядя Майлс, — он всегда называл меня "дядя Майлс", даже когда стал играть у меня в оркестре, — почему ты не хочешь мне сыграть?» Иногда он с этим дерьмом действовал мне на нервы. Но всегда, бывая у меня, он затевал разговор о музыке, и я стал ждать его.

Жутко трудно было слезть со всех этих наркотиков, но в конце концов я пересилил себя — когда я что-то очень захочу, у меня откуда-то появляется сила воли. Это помогло мне выжить. У меня это от матери и отца. Я отдохнул, вволю развлекся — хотя страдания и горя мне тоже хватило, — и я был снова готов вернуться к музыке, посмотреть,

**443**

что в ней происходит. Я знал, что музыка существует, во всяком случае, я чувствовал ее внутри себя, она никогда и не покидала меня, но я не был в этом уверен. Но я полагался на свои способности и на желание идти дальше. Говорили, что за все эти годы меня забыли. Просто списали в утиль. Но я никогда не прислушивался к подобному дерьму.

Я по-настоящему верю в себя, в свою способность создавать новую музыку. Я никогда не думаю о том, что мне что-то не по силам, особенно в музыке. Я точно знал, что могу в любое время, когда захочу, снова поднести к губам свою трубу — потому что по большому счету она — часть меня самого, как мои глаза и руки. Я знал: чтобы вернуться на тот уровень, где я был, когда реально играл, потребуется время. Я знал, что без практики мой амбушюр потерян. Чтобы обрести форму, которая у меня была до моего ухода со сцены, нужно время. Но во всем остальном я был готов — и позвонил, в начале 1980 года, Джорджу Батлеру.

## Глава 17

Когда я решил вернуться на сцену, у меня не было оркестра. Для начала, правда, у меня был ударник Эл Фостер и гитарист Пит Кози. Мы с Элом много говорили о той музыке, которую я хотел бы играть. Она звучала в моей голове, но чтобы понять, что она реальна, мне нужно было услышать ее в исполнении оркестра. Я знал, что мне нужно найти какое-то совсем другое место, не идти туда, где я играл в последний раз, и я хорошо понимал, что и к старой музыке пути назад у меня не было. Я все еще не был уверен, кого набирать в свой оркестр, потому что, пока меня не было, я ничего не слушал, не знал, что происходит в музыкальном мире, не знал хороших музыкантов. Все это было для меня загадкой, но я не особенно беспокоился по этому поводу,

обычно такие вещи решаются сами собой. Джорджу Батлеру я сказал, что первым делом хочу организовать

**445**

репетиции и посмотреть, что из этого выйдет. Джордж должен был стать моим продюсером в «Коламбии». С Тео Масеро я работать не стал. Сказал, что буду работать только с Джорджем, и все согласились. К тому же Джордж заверил меня, что, доверяя моему музыкальному опыту и вкусу, не будет вмешиваться в мои студийные дела. При мысли о том, что я снова буду работать в студии, у меня поднималось настроение. Мы решили начать ранней весной 1980 года.

Мой контракт с «Коламбией» от 1976 года все еще был в силе, но мне хотелось заключить новый; правда, они на это не пошли. И хотя был назначен день моего прихода в студию, многие в это не верили. Меня и раньше пытались заманить, чтобы записать тот или иной проект, но я быстро прекращал всякие переговоры, и на меня махнули рукой. Эти люди считали, что мое имя в контракте вовсе не гарантия того, что я его выполню. И просто сказали, что подождут, пока я во плоти не появлюсь в студии и они не увидят меня собственными глазами — только тогда мне поверят. Джордж почти год уговаривал меня.

Когда я решил вернуться, Джордж Батлер прислал мне от «Коламбии» подарок — рояль «Ямаха»; мне его привезли домой на Западную 77-ю улицу. Инструмент был великолепный, я наигрывал на нем разные мелодии, правда, было немного странно получить его — ведь в оркестре я больше не использовал акустическое пианино. У меня и пианиста не предполагалось. Но я очень радовался подарку, отличный был рояль.

В апреле мой племянник Винсент Уилберн приехал ко мне со своими чикагскими друзьями-музыкантами: Рэнди Холлом, Робертом Ирвингом и Фелтоном Крузом. Они пробыли у меня до июня: сыгравшись, мы записали «The Man with the Horn». На некоторых треках Винсент играл на ударных. Дэйв Либман порекомендовал мне саксофониста Билла Эванса, он играл с нами на сессии, а потом вошел в мой рабочий оркестр. Дэйв был учителем Билла, и когда он сказал мне, что Билл может играть, я его взял в оркестр.

**446**

Я всегда полагался на рекомендации музыкантов, которых уважал и которые когда-то играли со мной. Они знали, что мне надо и чего я жду от своих оркестрантов.

В ту сессию у нас пела Ангела Бофилл, она заменяла Рэнди Холла, который совместно с Робертом Ирвингом написал титульную песню «The Man with the Horn» и пару других мелодий. Сам я написал для этого альбома три темы в честь своих знакомых женщин: «Aida», «Ursula» и «Back Seat Betty», последняя в честь Бетти Мейбри. То чувство, которое я вложил в эти темы, говорит само за себя. Остальные песни тоже мои. Когда дело сдвинулось с места, я взял назад свои слова и пригласил Тео Масеро, — кажется, это он привел ко мне Барри Финнерти и Сэмми Фигероа, Барри гитарист, а Сэмми перкуссионист. Я о них до этого ничего не знал, правда, слышал Сэмми в альбоме Чака Хана — которого я очень люблю — и мне понравилось. Так что Тео ему позвонил. Помню, когда Сэмми в первый раз пришел в студию, он подошел ко мне и стал со мной разговаривать. Я ему тогда сказал: «Ты играй, не разговаривай». А он за свое — ему необходимо настроить барабаны. Я ему говорю, чтобы он начинал играть. Он мне: «Но, Майлс, мои барабаны звучат ужасно, они неправильно настроены, я не собираюсь так играть». Тогда я ему говорю: «Слушай, мерзавец, давай играй!» Он стал играть, и я его нанял.

Мой амбушюр был не на высоте, я слишком долго не играл, поэтому я начал использовать педаль «уа-уа». Однажды кто-то спрятал ее — кажется, это был Сэмми: он все время пытался заставить меня играть без нее. Сначала я бесился, но через некоторое время стал нормально обходиться без педали.

Я играл с этой группой, и музыка постепенно возвращалась в мою жизнь. Когда я сидел без дела, у меня в голове не было никаких мелодий, я не позволял себе думать о музыке. Но, поработав в студии с этими ребятами, я снова стал слышать музыку, и это было очень приятно. К тому же стало ясно, что, хоть я и не притрагивался к трубе почти

**447**

пять лет, навыка я не потерял. Я все еще владел инструментом, все осталось при мне — все то, чему я научился за долгие годы; труба, подход к ней — все это было у меня в крови. Восстанавливать пришлось только мою технику, мой амбушюр — до прежнего уровня.

Закончив запись с Винсентом и его друзьями, я понял, что в свой рабочий оркестр возьму только Винсента, Билла Эванса и Бобби Ирвинга. Прослушав то, что мы сделали, я решил, что для целого альбома нам нужно найти что-то еще, какую-то другую музыкальную форму. Хоть мы и провели в

студии уйму времени, в альбоме были использованы только две записанные песни. Не потому, что музыканты были неважные, — музыканты у меня были хорошие. Просто мне было нужно от них другое, то, что удовлетворило бы именно меня. В общем, я пригласил ударника Эла Фостера, а Билл Эванс привел к нам Маркуса Миллера. И еще я оставил у себя Сэмми Фигероа и Барри Финнерти, а также Билла Эванса, и мы начали репетировать у меня дома.

Репетиции шли отлично, все играли, как я хотел, кроме Барри Финнерти на последнем треке для альбома. Однажды вечером мы были у меня дома и репетировали. Барри стал играть на гитаре какое-то дерьмо, мне не понравилось, я попросил его прекратить, а он продолжал свое. Когда это повторилось несколько раз, я ему предложил выйти на улицу и сыграть там все, что ему хочется, но только для себя, а вернувшись, играть, как мне надо. Знаешь, Барри очень хороший музыкант, но он очень самоуверенный парень и не любит, когда ему указывают, что играть. Через какое-то время он вернулся, мы начали все сначала, а он опять все так же играет, пришлось ему говорить, чтобы он вообще не играл. Я пошел на кухню, взял бутылку «Хайнекена» и вылил ему на голову. Он стал орать, что его могло током убить, он ведь на электрогитаре играет. Ну, я ему просто говорю: «Да пошел ты... Я сказал тебе, гаду, не играть аккорд, и я именно это и имел в виду — не играть, а если уж тебе так приспичило, то играй на улице где-нибудь подальше». Тут

**448**

он перепугался. На следующий день мы поехали в студию и на гитаре у меня играл Майк Стерн. Мне кажется, его привел саксофонист Билл Эванс. Он был вторым гитаристом в «Man with the Horn», и я оставил его у себя в рабочем оркестре.

Мне нравилось то, что у нас получалось, но я чувствовал, что мне нужен другой перкуссионист. Поэтому на место Сэмми я пригласил Мино Синелу, перкуссиониста с Мартиники. Мино вел себя как примадонна — он был светлокожий, с курчавыми волосами, воображал, что пользуется успехом у женщин. Но мне нравилось, как он играл, так что пришлось смириться с его дурацким поведением. Я познакомился с Мино в одном нью-йоркском клубе, где я часто бывал, — «Майкелз». Хозяевами там были Майк и Пэт Майкелз (Майк — чернокожий, а Пэт — приятная, похожая на лисичку итальянка; барменом у них много лет был брат Джеймса Болдуина Дэвид). Этот клуб находится на пересечении Коламбус-авеню и 97-й улицы, там всегда играют хорошую музыку, особенно по выходным. В «Майкелз» исполнялась любая музыка. Помню, один вечер я сидел там и не играл, вдруг вошел Стиви Уандер и до самого утра играл с Хью Масакелой. Слай Стоун тоже заходил туда, когда бывал в Нью-Йорке, и играл с Хью. Я в первый раз услышал Мино в «Майкелз» в мае 1981 года, когда он играл в группе Civilly Jordon and Folk. Там же я впервые услышал гитариста Корнелла Дюпре, который работал со мной над пластинкой «Get Up With It», посвященной Дюку Эллингтону. Я услышал его в «Майкелз» в очень хорошей группе «Стафф». В общем, когда Мино пришел в наш оркестр, все встало на свои места. Я уже видел, что из нас может получиться прекрасная группа.

Билл Эванс, мой бывший пианист, умер летом 1980 года. Мне было его очень жаль, он в последнее время стал наркоманом, думаю, из-за этого и умер. За год до его смерти умер Чарльз Мингус, так что многие мои друзья уходи\*■ ли. Иногда казалось, что из старых времен нас и осталось-то

**449**

всего ничего. Но я старался не думать о прошлом, мне кажется, что для того, чтобы оставаться молодым, нужно забыть о нем.

В то время я еще не полностью завязал с наркотиками, хотя дозы сократил сильно. Самые мои любимые вещи в жизни, от которых я по-настоящему балдел, — это шампанское, пиво, коньяк и кокаин. Я по-настоящему наслаждался ими. Но я понимал, что в один прекрасный день мне придется забыть обо всем этом, потому что мой доктор сказал мне, что вдобавок ко всем остальным моим болячкам у меня начался диабет. Алкоголь диабетикам противопоказан. Мне оставалось совсем немного времени до полного отказа от любимых вещей. И хотя разумом я все это понимал, эмоционально мне это было пока не под силу.

К весне 1981 года я готов был снова играть для публики. Я был уверен в себе и в своем оркестре. Так что позвонил своему менеджеру Марку Ротбауму и попросил его позвонить Фредди Тейлору, промоутеру из Бостона, который и организовал нам ангажемент в районе Кембриджа в маленьком клубе «Кикс». Еще я согласился играть на Ньюпортском джазовом фестивале, устроенном Джорджем Уэйном, в первый уик-энд июля, так что ангажемент в «Киксе» — четыре дня в конце июня — получился неплохой репетицией. Нам пришлось сколотить гастрольную административную группу; перед моим уходом от дел у меня была хорошая команда — из таких ребят, как Джим Роуз и Крис Мэрфи. Первоклассные администраторы так же необходимы в

гастролях, как и первоклассный оркестр, — они ведь берут на себя заботу о повседневном дерьме, следят за тем, чтобы все шло гладко, музыкантам только остается сосредоточиться на игре. Пока меня не было, Джим Роуз устроился водителем такси, а когда узнал от черной пассажирки, что я собираюсь играть в Ньюпорте, позвонил Марку Ротбауму, который, так уж получилось, в это время искал его. Я всегда считал Джима лучшим гастрольным менеджером из всех, что у меня перебивали. Когда я был не у дел, Джим

**450**

пару раз заходил ко мне, но потом я потерял с ним контакт. Господи, когда он согласился вернуться, это было таким облегчением! Крис Мерфи тоже вернулся, он тоже работал таксистом. Увидев этих парней — оба они отрастили себе длинные волосы, — я обнял их, очень был рад их видеть.

Потом я купил себе спортивный «феррари» 308 GTSI — самую последнюю марку канареечного цвета с тарга-купе. Мы с Джимом Роузом поехали в Бостон на нем, а Крис поехал на грузовичке с оборудованием. Когда мы с Джимом отъехали от дома, мы немного нюхнули, и после моста Джорджа Вашингтона я стал гнать как бешеный. Джим даже перепугался, на такой чудовищной скорости мы мчались. Зато я обнаружил, что наконец-то теряю интерес к кокаину, и когда мы добрались до Бостона, я свой запас кому-то отдал, а потом, когда мне кто-то стал еще предлагать, отказался. И тогда я понял, что начинаю выигрывать свою битву с кокаином.

Остальные музыканты прилетели на самолете, но мне страшно хотелось, чтобы все видели меня в моем новеньком «феррари». Я хотел, чтобы все осознали, что я окончательно вернулся, — и несмотря на то, что мой отель был как раз напротив клуба и, чтобы попасть домой вечером, мне нужно было просто перейти улицу, я ездил туда на машине. Немного шоу никогда никому не вредило.

У меня в оркестре играли Маркус Миллер, Майк Стерн, Билл Эванс, Эл Фостер и Мино Синелу. Все они отлично между собой ладили. В первый же вечер выстроились очереди, чтобы нас послушать, но многие не очень верили, что я вообще явлюсь на концерт. Когда я пришел, клуб был битком набит — люди были повсюду. Господи, публика плакала, увидев меня, плакала, когда я заиграл. Это было нечто. В один из вечеров там был черный парень-инвалид, с церебральным параличом, он сидел у сцены в инвалидном кресле. На вид ему было лет тридцать пять, на самом деле не знаю сколько. Я играл блюз, а он сидел прямо перед сценой. Я играл блюз для него, потому что чувствовал, что

**451**

он-то знает толк в блюзах. Где-то посреди моего соло я заглянул в его глаза — он плакал. Потом он протянул исхудавшую трясущуюся руку и дотронулся до моей трубы, как будто благословлял ее — и меня. Господи, я чуть не остановился, чуть сам не сорвался, еле слезы сдержал. Мне захотелось познакомиться с этим парнем, но когда я вышел на улицу, его уже не было. Знаешь, вообще-то меня мало трогает, если срывается встреча с незнакомым человеком, особенно с мужчиной, но мне очень хотелось сказать тому парню, как много значил для меня его жест. Он протянул мне руку от самого сердца, от сочувствующего, понимающего сердца. Мне хотелось поблагодарить его, для меня это было очень важно — после всех моих передрыг. Как будто он хотел сказать, что все в порядке, что я играю так же хорошо, как и раньше. Мне очень нужна была такая поддержка, чтобы двигаться дальше.

По-моему, за каждое выступление в те четыре дня в Бостоне мы получили по 15 тысяч долларов, и это были немалые деньги для клуба, в котором помещалось 425 человек. Мы давали по два концерта за вечер, и клуб тоже не остался в проигрыше. Потом мы играли на Ньюпортском джазовом фестивале в «Эвери Фишер Холл» в Нью-Йорке. Многим критикам мы совершенно не понравились, особенно они накинулись на то, что я мало играл. С другой стороны, многие врубались, так что счет был равный. Мы хорошо заработали на Ньюпорте, кажется, около 90 тысяч долларов за два шоу. Билеты были полностью распроданы, и все были страшно довольны. В сентябре я уехал в Японию, там мне заплатили 700 тысяч долларов за восемь шоу, плюс бесплатные переезды, еда и отели. Отличные были гастроли. Все играли хорошо, и японцы были от нас в восторге.

Осенью 1981 года «Коламбия» выпустила «The Man with the Horn», и, хотя пластинку хорошо раскупали, критики единодушно нас разругали. Писали про мою слабую игру и про то, что я «только тень прежнего себя». Но я понимал, что на то, чтобы снова привести в порядок амбушюр,

**452**

нужно время. Я чувствовал прогресс каждый день, ведь я каждый день практиковался. Но в «Коламбии» решили, что долго я не продержусь, и создали команду для записи всех моих живых выступлений, что меня вполне устраивало. Я знал, что если только не подведет здоровье, не буду уходить со сцены. Я чувствовал себя гораздо лучше, чем раньше, хотя это еще ни о чем не говорило.

Сисели Тайсон прожила у меня большую часть лета, во всяком случае, когда бывала в городе. У нее дом в Малибу, в Калифорнии, у самой воды, и еще один домик на курорте Гёрниз в Монтоке на Лонг-Айленде, прямо у океана. С тех пор как мы с ней в последний раз были вместе, Сисели сделалась большой звездой. Она снялась в куче фильмов и заработала кучу денег, она, может быть, была даже более известна, чем я. Но я тоже ей в этом помог, я имею в виду, что в фильме 1974 года «Автобиография мисс Джейн Питман» она скопировала мой акцент, мою манеру говорить — вот откуда там ее голос. В общем, приезжая в Нью-Йорк, она останавливалась у меня. В 1981 году на День благодарения мы с Сисели расписались в доме Билла Косби в Массачусетсе. Среди гостей были Эндрю Янг, Макс Роуч, Диззи Гиллеспи, Дик Грегори и другой народ, вроде моего менеджера Марка Ротбаума. Приятная была церемония, но на фотографиях видно, что я серьезно болен. У меня совершенно серое лицо, как у мертвеца. Сисели это видела. Я ей сказал, что у меня такое чувство, будто я в любую минуту помру. Летом я вколол в ногу наркотик и что-то туда занес. Потом несколько раз в неделю таскался в Нью-Йоркскую больницу к доктору Филипу Уилсону и еще лечился у доктора Чина по наводке Сисели. У доктора Уилсона я проходил курс физиотерапии, а другой доктор лечил меня травами и иглоукалыванием. Но я все еще выкуривал по три-четыре пачки сигарет в день. Как-то раз доктор Уилсон прямо спросил меня, хочу ли я жить. И я сказал: «Да, я хочу жить». Тогда он сказал: «Так вот, Майлс, если хочешь жить, кончай со

**453**

всеми своими вредными привычками, включая курение». Он мне все время это твердил, а я все равно продолжал свое.

Даже ухитрился переспать с другой женщиной через пять дней после свадьбы с Сисели — у меня ведь не было никакого сексуального влечения к ней. Я ее уважал и понимал, что она мне хороший друг, но мне же и секс был нужен, а от нее я его не мог получить. Так что ходил налево. В январе Сисели отправилась в Африку снимать какой-то фильм для госдепартамента. Когда она уехала, я опять стал сильно напиваться. К тому времени я больше не употреблял кокаин, зато пил жутко много пива. И еще у меня тогда руку парализовало из-за инсульта. Я считал, что у меня был инсульт, а некоторые называли это синдромом медового месяца — это когда спишь, обнимая кого-то, рука сжимается, кровообращение в этом месте нарушается и сдавливает нервы. Не знаю точно, что произошло, знаю только, что когда я как-то ночью потянулся за сигаретой (Сисели не было дома), мои пальцы и рука онемели, я не мог ими двинуть. Я сказал себе: «Что за черт?» Смог сжать руку, а разжать не смог. Перепугался до чертиков. Сисели сказала, что она почувствовала в Африке, что со мной что-то не то, и, естественно, зазвонил телефон, и она стала спрашивать, что случилось. Я сказал ей, что не могу пошевелить пальцами. Она сказала, что это похоже на инсульт, и быстро вернулась домой.

Я в общем-то догадывался, что со мной не все в порядке, — я плохо себя чувствовал и в моче заметил кровь. На обратном пути из гастролей по Японии я подхватил воспаление легких, но все равно летел всю ночь и весь день, чтобы успеть в Нью-Йорк на телешоу «Живой концерт в субботний вечер». Помню, перед шоу Маркус Миллер спросил меня: «Тебе нехорошо?», а я ему ответил: «Да я и не помню, когда мне было хорошо!» Мне было так плохо, что мне казалось: если усядусь на стул, больше не поднимусь. И все это шоу так и проходил по сцене — и когда играл, и когда не играл. Ходил и ходил туда-сюда. Все наверняка подумали: ну

**454**

и псих! Но я просто старался окончательно не сломаться, и это было единственное средство. У меня и онемение руки произошло после этого телешоу. В общем, уже тогда было пора что-то предпринимать, но я не стал. Так что после этого инсульта, или что это там было на самом деле, после предупреждений доктора и после угроз Сисели, что она никогда больше меня не поцелует из-за противного сигаретного запаха во рту, я решил разом покончить со всеми своими пристрастиями, как когда-то с героином. Просто одним махом поставил точку.

Это было в 1982 году, и мой доктор сказал, что если я хоть раз займусь сексом в следующие полгода, меня может снова хватить удар. Вот это было жестоко — я же не могу контролировать эрекцию, так уж я устроен. И если не удовлетворю своего желания сразу же, оно вообще исчезнет.

Я вообще ничего не мог, и Сисели сказала: «Если тебе сейчас не хочется, я просто подожду». Ну и ждала полгода.

Я из-за всего этого чувствовал страшную слабость и не мог играть. У меня даже не было сил справлять малую нужду, попадая в унитаз. Моча стекала у меня по ноге. Доктор Чин прописал мне травы, которые, как он уверял, за полгода очистят мой организм. Я начал эти травы пить, и из меня стала вываливаться всякая дрянь — слизь и всякое такое. И еще доктор Чин сказал, что после курса лечения этими травами у меня снова проснется желание заниматься сексом. Я сказал себе: «Ерунда». Но он оказался прав: через полгода я снова сексуально озабочен. Из-за всей этой дряни у меня сильно выпали волосы, и это меня огорчало больше всего, я всегда был тщеславным.

В следующие два или три месяца после моего инсульта, когда я не мог шевелить пальцами, я ходил три или четыре раза в неделю в Нью-Йоркскую больницу на физиотерапию. Меня отвозил туда Джим Роуз. Господи, это было самое поганое, что могло со мной произойти, ведь с неработающей рукой и пальцами я мог навсегда перестать играть. Во всяком случае, такая мысль западала мне в голову. И это

**455**

было бы страшнее смерти — жить, думать головой и не мочь сыграть то, что сочинил? Но с помощью трав и физиотерапии, после отказа от выпивки и курева, при здоровом питании и достаточном отдыхе и замене пива и спиртного минеральной водой «Перье» мои пальцы вдруг начали проявлять признаки жизни. Я ежедневно плавал, как раньше, и восстановил дыхание и выносливость. Через какое-то время я почувствовал, как ко мне возвращается здоровье, возвращаются силы.

В апреле 1982 года я собрал оркестр для гастролей по Европе в начале мая. Я знал, что исхудал, как мертвец. И всю свою шевелюру потерял — торчало несколько жидких прядок. Я их зачесывал назад, а потом сделал химию. Я так ослабел, что мог играть только сидя. Иногда я чувствовал себя получше, а иногда хотелось все бросить и сесть в самолет. Но оркестр играл все лучше и лучше. Я уговаривал Эла Фостера играть больше коротких фанковых импровизаций, но он будто меня не слышал. А в остальном дела в оркестре шли как нельзя лучше, да и мой амбушюр укреплялся. При хорошем самочувствии я обычно расхаживаю по сцене, играя в беспроводной микрофон, прикрепленный к трубе. Но на клавишных я всегда играл, сидя на стуле. Хотя я и выглядел очень больным, на самом деле я был крепче, чем когда-либо за последнее время. Это из-за диеты я так похудел — сидел на рыбе и овощах, которые сильно снижают вес. Поэтому и выглядел таким слабым.

Здоровье у меня было неважное, но нам удалось многое скрыть от газет и вообще от средств массовой информации. Никто не знал, например, о моем инсульте, но через несколько месяцев Леонард Фезер опубликовал интервью со мной, в котором я сказал, что не могу двигать рукой. Но к тому времени, когда интервью было напечатано, мы уже вернулись из европейского турне.

Интересно, что самой большой проблемой в этом турне оказались Сисели и ее подруга, которые повсюду таскались за нами по Европе. Господи, как же она меня достала свои-

**456**

ми замашками примадонны: то и дело приставала к ребятам из администрации: «Дай мне то», «Поддай это», минералку например. Тряпки они скупали в таком количестве, будто никогда не наступит завтра. Я и остальные музыканты — всего пять человек — плюс дорожная команда и по две сумки не имели, а у этих вскоре набралось восемнадцать чемоданов. Настоящий беспредел. Крис и Джим, мои главные дорожные администраторы, таскали свои вещи и еще все это дерьмо Сисели и ее подруги, да и другим администраторам, Марку Алисону и Рону Лорману, доставалось. Джим и Крис бесились из-за того, что им приходилось этим заниматься. Я за вечер получал 25 тысяч долларов и очень неплохо платил Джиму и Крису. Но никакими деньгами нельзя было покрыть то, как хамски с ними обращались Сисели со своей подружкой. Но Джим с Крисом побаивались, что если нажалуются мне на Сисели, то я на них же и наброшусь, она же моя жена. Может, так и было бы. Не знаю.

С тех пор как Сисели стала кинозвездой, у нее изменился характер. Она постоянно от всех что-то требовала, многим людям испортила крови, обращалась с ними как с ничтожествами. Знаешь, у меня ведь тоже плохая репутация в смысле человеческих отношений. Но я никогда не мучил людей только из-за того, что я знаменитость, я не считаю, что мне все дозволено. А Сисели, став звездой, вела себя как последняя хамка. Ужасно всех заманала. Относилась к моим администраторам как к слугам.



Постепенно она стала так сильно действовать мне на нервы, что, когда мы приехали в Рим, я сказал Джиму, что хочу отдельную комнату. Пока мы были три дня в Риме, я находился в другой комнате и Сисели не знала, где я. Только после этих трех дней и после концерта я пришел в нашу с ней общую комнату. До этого я предупредил ее, что мне нужен отдых и мы с ней увидимся после концерта.

У нас с ней была еще одна небольшая стычка в Париже, когда я попросил Джима Роуза отвезти меня к моей давней подруге Жюльетт Греко. Мы с ней остаемся хорошими

**457**

друзьями, и я каждый раз с удовольствием вижу ее, когда бываю в Париже. Она продолжает заниматься своим делом, все еще большая звезда во Франции. Мы просто разговаривали о том, что я делал, когда не играл, вспоминали старые времена, она рассказывала о своей работе. Мне было приятно ее видеть — всегда.

Во время этого турне в Европе я пристрастился к рисованию. Сначала это было просто баловство. Прошлым летом Сисели купила мне альбомы для рисования, но я почти ими не пользовался. Но тут, во время этого турне, когда моя голова не была занята музыкой и игрой, я вдруг обнаружил, что мне приятно думать о рисовании и живописи. Я думаю, вначале это имело чисто терапевтический эффект, как-то ведь надо скоротать время, если не куришь, не пьешь и не нюхаешь кокаин. Мне нужно было чем-то занять себя, чтобы опять не скатиться в болото.

Заново окунувшись в музыкальную жизнь, я услышал то, что, как я и предполагал, должно было произойти. Все больше и больше музыкантов начали использовать гитару как основной инструмент — под влиянием поп-музыки и потому, что юноши и подростки просто с ума по ней сходят. К тому же под гитару можно петь. Молодые музыканты в основном перешли на электрогитару или бас или на электропианино. Некоторые просто становились певцами или сочиняли популярные песни. Именно в этом направлении шла талантливая черная молодежь, и ничего с этим нельзя было поделать.

Все меньше и меньше черных музыкантов играли джаз, и мне было понятно почему: постепенно джаз превращался в музейную форму. И допустили это сами музыканты и критики. Кому охота умирать раньше времени — в двадцать один, например, а ведь именно это и происходило с теми, кто шел в джаз. Во всяком случае, так мне казалось. Единственный выход в том, чтобы начать слушать музыку ушами молодых, но что-то не видно, чтобы это происходило. Я перестал ходить на джазовые группы, потому что они

**458**

снова и снова исполняли старые трюки, еще наши с Птицей, и еще некоторые вещи Колтрейна, и, может быть, Орнетта. Ужасно скучное дерьмо. Эти музыканты стали мишенью для ленивых критиков, которые не желают потеть, чтобы понять современную музыкальную экспрессию и язык. Слишком велика обуза, зачем ее на себя взваливать. Тупые, бесчувственные критики похерили великую музыку и вдобавок музыкантов, которые не осмелились сказать им, как я: «Да пошли вы все на...»

Несмотря на то что в джазе, казалось, был застой, на сцене появлялись некоторые хорошие музыканты, например Лестер Боуи и братья Марсалисы — Уинтон и Брэнфорд. Уинтон — трубач, и, как все говорили, один из лучших за долгое время. Мне кажется, он играл тогда с оркестром Арта Блейки. Брэнфорд — старший из братьев, саксофонист, он тоже с Артом играл. По-моему, я впервые услышал о них в 1981 году от кого-то из знакомых. Не знаю, что произошло с Фредди Хаббардом, который, по-моему, должен был стать великим трубачом. Многие хорошие трубачи сошли к тому времени со сцены: Ли Моргана убили, а Букер Литл умер молодым, как и Клиффорд Браун, а потом и Вуди Шоу окочурился от наркотиков до того, как получил признание, а я думал, что он прославится. Но оставались еще такие ребята, как Ион Фэддис и музыкант с Миссисипи по имени Олу Дара — отличный, по слухам, но сам я его ни разу не слышал. Диззи все еще отлично играл, и Хью Масекала, и Арт Фармер, да и другие ребята.

Некоторые новые тенденции в музыке казались мне довольно интересными, но самое интересное, по-моему, происходило в белом роке. Музыка «фьюжн» была ничего, особенно то, что делали Weather Report, Стэнли Кларк и некоторые другие музыканты. Но мне были видны возможности развития совершенно новой музыки. По-моему, в рэпе можно было сделать много открытий, правда, это был как бы не главный путь. И потом я в первый раз тогда познакомился с музыкой Принца. Его вещи показались мне самыми

**459**

яркими из всего, что я услышал в 1982 году во время моего турне по Европе. Принц был совершенно не похож на других, и я решил понаблюдать за ним.

Весной 1982 года мы вернулись из турне, а летом отправились в гастрольную поездку по Соединенным Штатам и Канаде. Мы очень много выступали, и я реально ощутил, как ко мне возвращаются техничность и звучание. Все шло лучше, чем я предполагал. Я даже взял небольшой отпуск, и мы с Сисели поехали в Лиму, в Перу, она там была в жюри на конкурсе «Мисс Вселенная». Все эти три или четыре дня я только и делал, что отдыхал: плавал в гостиничном бассейне, загорал и питался здоровой пищей из морепродуктов. Стал хоть немного на самого себя опять походить, только гребаные волосы никак не отрастали, и это меня страшно огорчало.

В основном мы исполняли темы из альбома «We Want Miles», который был записан живьем на гастролях 1981 года: «Jean-Pierre» (в честь сына Франсис), «My Man's Gone Now» (из «Порги и Бесс»), «Back Seat Betty» и «Fast Track». Еще играли тему «Kix», это название клуба в Бостоне.

Альбом «We Want Miles» был выпущен в конце лета 1982 года, а осенью 1982-го я собрал группу в студии для записи «Star People» (кажется, эти два альбома были нашей последней с Тео Масеро совместной работой). На этой же сессии мы записали «Come and Get It», с которой начинали теперь наши живые выступления. Еще я включил в этот альбом песню, которая называлась «Star on Cicely», в аранжировке Гиля Эванса. Заглавный трек «Star People» — это длинный блюз, и, по моему, мне там особенно удались соло.

Работая над последними темами, включенными в «Star People», — это было примерно в конце 1982 года и начале 1983-го, — мы пригласили Джона Скофилда на гитарные треки, а потом я оставил его в оркестре. Барри Финнерти к тому времени от нас ушел. Джон в первый раз выступил с нами в Нью-Хейвене, в штате Коннектикут, ближе к концу

**460**

года и играл с нами в «Фелт Форуме» на Мэдисон-Сквер-гарден в последний день 1982 года. Это был совместный ангажемент с Робертой Флэк. Мне нравилась тонкая игра Джона Скофилда. Мне его порекомендовал мой саксофонист Билл Эванс, так же как и Майка Стерна. Мне казалось, что два гитариста с разными стилями игры смогут создать так важную для музыки напряженность. И еще мне казалось, что если Майк хорошенько прислушается к Джону, то поймет, что значит в музыке недосказанность. В теме «It Gets Better» из альбома «Star People» Джон солировал, а Майк создавал для него фон. Это тоже был блюз. Теперь, с Джоном Скофилдом, я стал больше играть блюзы, потому что Майку был ближе рок. Блюзы — конек Джона, у него к ним прекрасный джазовый подход, и, играя с ним блюзы, я всегда чувствовал себя комфортно.

К моменту прихода Джона от нас ушел Маркус Миллер, и это меня ужасно огорчило, потому что Маркус был моим лучшим за много лет басистом. К тому же он был с юмором и создавал в оркестре приятную, неформальную обстановку. Он был ненапряжным парнем, зрелым музыкантом, по-настоящему жившим музыкой. Этот мерзавец играл на четырех или пяти инструментах — гитаре, басы, саксофоне и еще на чем-то. На Маркуса был большой спрос как на одного из лучших студийных музыкантов в Соединенных Штатах; все хотели с ним записываться. Он много продюсировал и сочинял, и получалось, что, оставаясь в моем оркестре, терял много денег. (Но позже он ко мне вернулся).

Маркус рекомендовал мне парня по имени Том Барни, который проработал у меня с месяц или два и участвовал в записи одного трека для «Star People». Потом по рекомендации моего племянника Винсента у меня работал Дэррил Джонс из Чикаго. Дэррилу было в то время девятнадцать. Он приехал в Нью-Йорк в мае 1983 года, и мы познакомились у меня дома. Я предложил ему немного поиграть и при этом сказал, что если мне не понравится, это не значит,

**461**

что он вообще не может играть. Я включил магнитофонную запись одной из наших пластинок и попросил его сыграть под нее. Потом включил блюз и снова велел ему играть. Потом спросил его, мог ли бы он сыграть блюз в си-бемоле, он начал, но потом остановился. Тогда я его снова спросил: «Так ты можешь сыграть блюз в си-бемоле?» Он заиграл, но медленнее, чем раньше. Я попросил его играть еще медленнее, что он и сделал. Я прошел с Винсентом в спальню и сказал ему, что приятель его по-настоящему хорошо играет и пусть он ему скажет, что он нам подходит. Винсент вышел и сообщил об этом Дэррилу, но тот захотел услышать это от меня. Ну, я вышел, хлопнул его по плечу и сказал, что мы его берем.

Примерно в это время я сменил менеджеров. Уволил Марка Ротбаума после нашей с ним ссоры и, по совету Си-сели, нанял еврейских ребят из Филадельфии — братьев Бланков, Лестера и Джерри, и сына Лестера Боба, который работал с ними. Но я продолжал с удовольствием проводить время

с Марком Ротбаумом. В 1982 году он привез нас с Сисели в Лас-Вегас и там познакомил меня с Вилли Нельсоном и его женой Конни. Марк работает менеджером у Вилли и еще у Эммилу Харрис, Криса Кристоферсона и некоторых других звезд. Мы очень хорошо отдохнули в Лас-Вегасе, и я близко познакомился с Вилли Нельсоном. Он общался со мной по-домашнему, без напряжения. Мне всегда нравилось, как он поет. Потом Вилли поехал в Ред-Рокс — это в Денвере, в штате Колорадо, — где я играл. И после этого несколько раз приходил на мои концерты. Весной 1983 года у нас опять были гастроли в Европе. В Турине от нас ушел Крис Мэрфи, сказав, что у него нет больше сил выносить Сисели. Теперь всеми нашими административными делами заправляли Бланки — экономили каждый цент и всех нас затерроризировали. Но турне идет гладко, когда есть наличные, а они никак не хотели раскошеляться. И тогда я начал понимать, что допустил огромную ошибку, наняв их. Бланки — это настоящий

**462**

фильм ужасов: они вообще не могли ни с кем договориться о концертах. Мне кажется, за 1983 год они организовали несколько концертов в Европе плюс поездку в Японию в мае, но на этом дело и кончилось. Жутко некомпетентными оказались.

Все это время мы с Сисели жили в доме № 315 по Западной 70-й улице, а в моем доме на Западной 77-й шел ремонт. Потом мы уехали в Калифорнию, в Малибу, где у Сисели были дом и пляж. Я на ремонт своего дома кучу денег истратил — лишь бы угодить Сисели. Но по иронии судьбы дело кончилось тем, что мне пришлось его продать — на этом настояли братья Бланки, которым я задолжал. Но вообще-то весь этот ремонт затеяла Сисели, она хотела начать нашу жизнь с белого листа, чтобы не вспоминать обо всех тех женщинах, которые побывали там до нее. А меня какое-то время ужасно огорчало, что мой дом стоит совершенно выпотрошенный.

Зато мне большую радость давала музыка, которую мы в то время исполняли. Мои ребята очень хорошо играли, к тому же все они были и по-человечески славными. Единственной нашей проблемой было то, что они все время читали критические отзывы о нашем оркестре, а там говорилось, что мы так себе, ничего особенного. Они были молодыми музыкантами, хотели создать себе репутацию, им казалось, что они играют с человеком, которого все любят. Они-то ждали, что критики будут захваливать нас. Но этого не было, и они начали беспокоиться. И мне пришлось втолковать им, как ко мне относятся критики — во всяком случае, некоторые из них.

Я сказал им, что все эти так называемые критики точно так же обходились с Птицей, когда тот начал играть свою великую музыку, что они ругали и Трейна, и Филли Джо, когда те были в моем оркестре. Я и в то время их не слушал, не собирался прислушиваться к ним и сейчас. После этого мы с ребятами из моего оркестра еще больше сблизились, и они перестали реагировать на критику.

**463**

Оркестр понимал меня с полуслова. Стоило мне взглянуть на них, как они уже знали, что нужно играть иначе; через какое-то время наша музыка действительно набрала силу. Я слушал каждого из музыкантов. Слушал постоянно, и если что-то, даже самая малость, меня не устраивала, я тут же, во время игры, старался вносить исправления. Этим я и занимаюсь на сцене, стоя спиной к публике, — мне некогда во время игры заниматься болтовней и развлекать зал: музыка доходит до слушателей только тогда, когда ее правильно исполняют. Если публика искушенная и образованная, она знает, когда музыка звучит правильно, когда она «происходит». Только в этом случае можно предоставить всему идти своим чередом и получать от этого удовольствие.

Ближе всех мне в моем новом оркестре был Эл Фостер, он и пришел раньше всех. По-настоящему одухотворенный парень, с ним было хорошо. Именно Эл держал меня в курсе музыкальной жизни в те годы, когда я не играл. Я разговаривал с ним тогда почти каждый день. И доверял ему абсолютно. Я не чувствую себя свободно с малознакомыми людьми, даже когда я лучше узнаю их, мне бывает с ними трудно. Наверное, это идет от обстановки, в которой я вырос. Люди в Ист-Сент-Луисе не сразу сходятся. Даже если они с тобой шутят и болтают, это ничего не значит, это маска, на самом деле они просто присматриваются. По-моему, это связано с деревенским образом мыслей. Деревенские всегда настроены скептически, и я тоже такой, несмотря на всю свою искушенность. По большей части мои лучшие друзья — музыканты из моего рабочего оркестра, то же самое и с ребятами из моего нового оркестра. Мне нравились Билл Эванс и Дэррил Джонс из моего нового оркестра (да и Маркус Миллер до своего ухода). И Джон Скофилд и Майк Стерн нравились, хотя Майка пришлось уволить. Так что у нас была сплоченная команда, и все мы противостояли критикам.

**464**

Альбом «We Want Miles» получил номинацию «Грэмми» за 1982 год (ее выдали в 1983 году), а меня назвали «джазменом года» в журнале «Джаз Форум». Мы играли в Японии, на фестивалях в Штатах и Канаде, а в конце лета — начале осени 1983 года начали записывать треки для «Descoy», некоторые из них писались вживую. В студии я добавил к оркестру сопрано-саксофониста Брэнфорда Марсалиса и Роберта Ирвинга (который в первый раз записывался со мной в «The Man with the Horn») на синтезаторе, инструменте, который я хотел ввести в оркестр. Гил Эванс сделал для нас некоторые аранжировки. Я хотел пригласить Брэнфорда Марсалиса к себе в оркестр, но он не смог, так как был связан обязательствами со своим братом Уинтоном. Я впервые услышал Брэнфорда, когда мы с ним участвовали в одном концерте в Сент-Луисе. По-моему, он играл с Херби Хэнкоком, Уинтоном, Тони Уильямсом и Роном Картером в группе, которую они называли Reunion Band. Мне понравилась его работа, и я спросил, не сможет ли он записать кое-что со мной.

Осенью 1983 года я взял оркестр на несколько концертов в Европу. Это турне было особенным, потому что люди были совершенно счастливы меня видеть и они по-настоящему воспринимали мою музыку. Особенно мне запомнился один концерт в Варшаве, в Польше. Нам даже не нужно было проходить через таможню. На всех служащих были значки «We Want Miles». Руководитель Советского Союза Юрий Андропов прислал за мной свой собственный лимузин (или точно такой же), чтобы я смог всюду поехать в Варшаве. Мне сказали, что он любит музыку и считает меня одним из величайших музыкантов мира. И еще мне сказали, что он хотел приехать на мой концерт, но был болен. Он прислал мне личный привет, пожелал прекрасно выступить на концерте и сожалел, что не смог на нем быть. Меня поселили в лучшем варшавском отеле и обращались как с королем. Когда я отыграл концерт, мне устроили овацию, публика поднялась с мест и скандировала, что желает мне прожить сотню лет. Господи, это было нечто!

465

## Глава 18

После моего возвращения в Соединенные Штаты в ноябре 1983 года Сисели и народ из «Коламбии» устроили в мою честь торжественный вечер в мюзик-холле «Радио Сити» под названием «Майлс впереди: Дань восхищения американской музыкальной легенде»; Ассоциация черных музыкантов тоже там руку приложила. Билл Косби был ведущим, собралось огромное количество разных музыкантов: Херби Хэнкок, Джей-Джей Джонсон, Рон Картер, Джордж Бенсон, Джеки Маклин, Тони Уильямс, Филли Джо Джонс и куча других. Там был даже оркестр из одних звезд под управлением Квинси Джонса. Они сыграли несколько обработок Слайда Хэмптона аранжировок Гила Эванса из «Порги и Бесс» и «Sketches of Spain». Президент Университета Фиск присвоил мне почетную степень доктора музыки.

467

До этого момента все шло отлично и я получал от этого вечера удовольствие. Но потом от меня стали требовать речь, а мне на ум только и пришло сказать «спасибо», что я и сделал. Мне кажется, многие были разочарованы — посчитали меня неблагодарным, но это совсем не так. Ну не могу я произносить речей, не умею, не мое это дело. Я сказал то, что думаю, от глубины сердца. К тому же до того, как они стали приставать ко мне с этой речью, я отыграл со своим оркестром получасовой сет. Потом организаторы вечера стали упрашивать меня сыграть с кем-нибудь из старых коллег, но я не стал, потому что не верю, что можно вернуться в прошлое. А вообще вечер был прекрасный, и я был счастлив, что меня так тепло чествовали. Но сразу после него я заболел и лег в больницу, где мне сделали еще одну операцию на бедре. Потом подхватил воспаление легких. В результате вышел из строя почти на полгода.

Когда я снова смог работать, мы играли на обычных концертах, а «Descoy» получил «Грэмми» как «лучший альбом». Эл Фостер ушел от нас на некоторое время — не хотел играть на тех барабанах, которые были мне нужны. Он всегда рок недолюбливал. Сколько раз я просил его исполнять фанковый бэкбит, но он ни в какую, пришлось приглашать на ударные своего племянника Винсента Уилберна, это был его стиль. Меня сильно огорчил уход Эла, мы же с ним были друзьями, но музыка для меня прежде всего. В 1985 году Эл и Винсент поочередно играли со мной в нашем следующем альбоме «You're Under Arrest». Сразу после окончательного ухода Эла (по-моему, это случилось в марте 1985 года) Винсент стал моим штатным ударником и играл у меня около двух лет.

В ноябре 1984 года я получил премию «Соннинг» за выдающиеся достижения в музыке. Эта премия вручается в Дании, и я был первым из джазовых музыкантов и первым из черных, кто ее

получил. Обычно ее дают классическим музыкантам — она есть у Леонарда Бернштейна, Аарона Копланда и Исаака Штерна. Я был страшно счастлив

**468**

и польщен. Мне предложили записать диск с лучшими датскими музыкантами, и в феврале 1985-го я снова поехал в Данию, где собрали большой оркестр. Мы записывали музыку датского композитора Палле Миккельборга. Это смесь оркестровой и электронной музыки, синтезаторов. Чтобы обеспечить нужное мне звучание ударных, я взял с собой Винсента. Он записан в этом альбоме. Гитаристом у нас был Джон Маклафлин, а на перкуссии — Мэрилин Мазур. Этот альбом должна была выпустить «Коламбия», но они нарушили свое обязательство, и чтобы закончить его — он назывался «Auga», — мне пришлось брать грант у Национального фонда искусства.

Это стало началом конца моих отношений с «Коламбией». Из-за этого случая и еще из-за того, как по-разному Джордж Батлер обращался со мной и Уинтоном Марсалисом. При первом знакомстве мне Уинтон сразу понравился. Я до сих пор считаю его приятным молодым человеком, только в голове у него сплошная мешанина. Я знаю, он мог бы стать великолепным классическим музыкантом, у него прекрасные технические возможности игры на трубе — виртуозность и все такое. Но для того, чтобы правильно играть джаз, нужно нечто большее: нужно уметь чувствовать и понимать жизнь, а этого можно добиться, только если сам живешь полной жизнью, это приходит только с опытом. Мне всегда казалось, что как раз опыта жизни ему и не хватало. Но я никогда не завидовал ему, ничего такого не было. Да какого черта мне завидовать, он мне по возрасту в сыновья годится, я ему желаю всяческого успеха.

Но чем больше у него было известности, тем чаще он стал говорить обо мне гадости, всякие неуважительные вещи — я никогда не позволял себе такого по отношению к музыкантам, которые оказали на меня влияние, которых я уважал. Я со многими своими коллегами не соглашался и открыто высказывал свое мнение о тех из них, кто мне не нравился, но я никогда не говорил плохо о тех, кто повлиял на меня так, как я повлиял на Уинтона.

**469**

Когда он начал нападать на меня в прессе, я сначала удивился, а потом меня это стало бесить.

Джордж Батлер был нашим общим продюсером, но я чувствовал, что его больше волнует Уинтон, а не я. Джорджу нравилось классическое дерьмо, и он толкал Уинтона в сторону классики. Поэтому Уинтону доставалось много заказов, к тому же он успел получить все возможные премии — как в классике, так и в джазе. Многие считали, что я просто завидую Уинтону. Но я не завидовал; просто я не считаю, что он такой уж великолепный трубач.

Пресса все время противопоставляла меня и Уинтона. Они постоянно сравнивали меня с Уинтоном, но никогда — с белыми трубачами, например с Чаком Мангионе. Точно так же они сравнивают друг с другом Ричарда Прайора, Эдди Мерфи и Билла Косби. И никогда не сравнивают их с белыми, с Робинот Уильямсом например. Когда Биллу Косби в первый раз вручили все эти премии за телешоу, зал просто замер — ведь остальные телеканалы его просто отвергли. Я это точно знаю, мы с Сисели были там. Белые хотят, чтобы черные ползали перед ними на коленях — этакие дяди Томы. И конечно, им нравится сталкивать черных друг с другом, вроде нас с Уинтоном.

То, что белые захваливают Уинтона за его классический подход, совершенно нормально. Но ведь потом они поворачиваются к джазу и начинают ставить Уинтона выше Диззи и меня, хотя сам-то он знает, что и мизинца нашего не стоит — сколько мы уже сделали и еще сколько сделаем в будущем. Самое противное то, что этот Уинтон развесил уши и верит всему этому белому дерьму. Если все так будет продолжаться, белые его и подведут. Заставят его принижать собственного брата за то, что тот играет то, что хочет. Но всем же ясно, что это полная ерунда, Брэнфорд прекрасный музыкант.

Уинтона вынудили играть старую полусдохшую европейскую музыку. Почему он не исполняет афро-американских композиторов, почему не дает им шанса? Если фирмы

**470**

грамзаписи действительно хотят делать классические пластинки с черными ребятами, почему бы им не записать черных классиков или даже молодых белых вместо этого старого дерьма? Я не говорю, что эта музыка плохая, — просто она заиграна в доску. Уинтон играет мертвечину, это каждый дурак сможет. Для этого нужна только практика, практика и еще раз практика. Я сказал ему, что даже пальцем не пошевелишь для такой музыки, так что они должны быть счастливы, что заполучили талантливого черного музыканта долбить их старое жалкое дерьмо.

Уинтону надо было бы на моем опыте поучиться тому, что белые могут сделать с черными, да и не только на моем — как тебя сначала возвышают, а потом унижают за то, что пропустил какую-то их долбаную ноту. Вместо того чтобы играть свою музыку, Уинтон играет на них, но у него на все времени не хватит, ему нужно многому научиться, чтобы овладеть импровизацией. Я не понимаю, почему наша музыка ставится ниже европейской классики. Бетховен уже долгие годы как мертв, а о нем все еще долбят, изучают его произведения, играют его. Почему никто не говорит о Птице, или Трейне, или Монке, или Дюке, или Каунте, или о Флетчере Хендерсоне, или Луи Армстронге наравне с Бетховеном? Черт, видите ли, их музыка — это классическая музыка. Мы тут все теперь американцы, рано или поздно белым придется с этим считаться и ценить все то великое, что создали здесь черные.

И еще им придется смириться с тем, что мы все делаем иначе. Наша музыка, которую играют в выходные, совсем не такая, как у них. Мы едим другую пищу. Черные не просиживают задницы, слушая Билли Грэма и других жалких проповедников, которые звучат один в один с Рональдом Рейганом. Нам такое дерьмо против шерсти и Уинтону, в глубине души, тоже. Но его убедили, что это то, что надо, что это круто и все такое. Но это полная чушь, по крайней мере, я не вижу тут ничего крутого.

В конце 1984 — начале 1985-го я закончил записывать «You're Under Arrest». Это последняя пластинка, которую

**471**

я официально сделал с «Коламбией». К тому времени саксофонист Боб Берг заменил у меня Билла Эванса, Стив Торн-тон сменил Мино Синелу, а мой племянник Винсент Уилберн был на ударных вместо Эла Фостера. Певец Стинг тоже участвовал в этом альбоме: Дэррил Джонс когда-то раньше с ним записывался и спросил, можно ли его пригласить, и я сказал, что можно. Стинг изображал у нас голос французского полицейского. Он очень приятный парень, хотя тогда я не знал, что он пытался переманить Дэррила в свой оркестр.

Замысел «You're Under Arrest» навеян постоянными проблемами между черными и полицией. Когда я еду в машине в Калифорнии, полицейские все время преследуют меня. Им не нравилось, что я сидел за рулем желтого «фerrари» за 60 тысяч долларов, который у меня был во время работы над этим альбомом. Еще им было поперек горла, что я, нигер, живу в доме на берегу океана в Малибу. Именно об этом «You're Under Arrest»: тебя норовят посадить за решетку просто за то, что ты идешь по улице, тебя хотят уничтожить политически. Ты боишься атомной катастрофы — плюс ты заперт в духовном смысле. Угроза атомной войны — самая страшная штука в нашей повседневной жизни, она — и еще загрязнение окружающей среды. Загаженные озера, океаны, реки; загаженная земля, деревья, рыба — все.

Мне кажется, все это происходит от чудовищной жадности. Я имею в виду белых — это они все это устроили — по всему миру. Разрушают озоновый слой, угрожают всем атомной бомбой, все время пытаются ограбить другие нации — и насылают на них армии, если те не хотят сдаваться. Все это стыдно, жалко и опасно — вся эта их деятельность за все эти годы, она вредит абсолютно всем. Поэтому в теме «Then There Were None» синтезатор у меня звучит, как пожар, как воюющие ветры, которые бывают при атомных взрывах. А потом раздается одинокий голос моей трубы — это как бы плач младенца или жалоба человека, пережившего атомную войну. Потом там как бы набат бьют колокола, такой похоронный, траурный звук. Как будто они звонят

**472**

по погибшим. Там отсчитываются минуты: «5, 4, 3, 2...», а потом, в самом конце, слышен голос: «Рон, ты нажал не на ту кнопку».

Альбом «You're Under Arrest» понравился публике; за несколько недель разошлось больше 100 тысяч. Но мне претила обстановка в «Коламбии». Когда представилась возможность перейти в «Уорнер Бразерс Рекордз», я тут же сказал об этом моему новому менеджеру Дэвиду Франклину. Дэвид был менеджером Сисели и пришел ко мне по ее рекомендации. Я к тому времени решил, что для моего бизнеса мне нужен чернокожий. Но Дэвид провалил переговоры с «Уорнером», слишком уступив им, например, в вопросе об издательских правах. За переход в «Уорнер» я получил семизначную цифру — только за подпись. Но мне не нравится, что им принадлежат все издательские права. Поэтому в моих новых альбомах нет моих собственных тем, ими распоряжались бы «Уорнер Бразерс», а не я. Так что пока я не подпишу новый договор, в моих альбомах не будет моих мелодий, только чужие.

В 1984—1986 годах я, как обычно, разъезжал по всему миру в турне. Ничего нового за это время не произошло, просто я очень много играл в местах, где был уже много-много раз до этого, так что

эти поездки были обычной рутинной. Никаких откровений. Только сама музыка держала меня на плаву. Если музыка классная, все остальное проще и лучше. Если нет, то это паршиво, ведь долгие гастроли — вещь утомительная и скучная. Но я привык. Между прочим, сильно увлекшись живописью, я на гастролях хожу в музеи, в студии художников и скульпторов, покупаю картины. Для меня это дело новое, очень его полюбил, к тому же у меня есть деньги покупать предметы искусства по всему миру. Я собираю хорошую интернациональную коллекцию, которую буду хранить в доме в Малибу и в нью-йоркской квартире.

Я все больше втягивался в рисование и живопись; теперь, когда я дома, я пишу красками по несколько часов в день. И во время турне тоже. Это успокаивает меня, я обожаю

**473**

смотреть, на что способно мое воображение. Что-то вроде психотерапии — помогает мне сохранять положительные эмоции, когда я не занят музыкой. Я на живописи совершенно помешался, впрочем, я и на музыке помешан, и на всем, что люблю. Например, я люблю хорошие фильмы и пересмотрел их огромное количество.

Я не большой любитель чтения, никогда много не читал — не хватало времени. Зато прочитываю все журналы и газеты, что попадают мне в руки. Оттуда в основном и беру информацию. Еще люблю канал CNN — круглосуточные новости по телевидению. Я к чтению отношусь с предубеждением, просто не доверяю писателям, многие из них нечестные, особенно журналисты. Эти на все пойдут, лишь бы подать занятую историю. Мне кажется, мое недоверие к писателям идет из-за всех тех журналов, что попадались на моем пути, особенно тех, которые писали обо мне всякие враки. Большинство из них — белые. Мне нравятся поэты и некоторые романисты. Я любил поэзию шестидесятых, особенно черных поэтов — «Последних поэтов», Лероя Джонса, Амири Бараку. Они говорили и писали правду, хотя многие мои знакомые, как белые, так и черные, не признавали эту правду и сейчас не признают. И все же это была правда, и кто хоть немного знает свою страну и уважает истину, знают, что это была правда.

Помню, поехали мы в турне в Японию — кажется, в 1985-м — и по дороге в Анкоридж на Аляске я заболел — просто во Франции обожрался сладким, которое мне было нельзя. Вообще не могу устоять перед пирожными, а у французов они, насколько я знаю, самые вкусные. Мы только что отыграли концерт во Франции и летели в Японию, и я набрал в самолет кучу сладостей. Я диабетик и знаю, что мне это запрещено, но иногда никак не могу себя перебороть: я ведь по характеру одержимый. Мы сделали посадку в Энкорадже, и у меня случился сахарный, или инсулиновый, шок. Симптомы — ужасная вялость, дремота и сонливость, как после наркоты. Джим Роуз поместил меня там в больницу,

**474**

он к тому времени знал о моем здоровье все и следил за мной, как ястреб. Стюарды с «Джэпэн Эйрлайнз» не хотели пускать меня на борт самолета, пока я не поправлюсь.

Я сам тогда сильно перепугался и потом каждый день начал делать инсулиновые уколы. Потом в некоторых странах у меня были проблемы с иммиграционными властями: они думали, что мои инсулиновые шприцы предназначены для героина или еще какого наркотика. Однажды дошло до крупного скандала в римском аэропорту, когда мне на таможне устроили допрос про мои шприцы и лекарства, которые я принимаю из-за своих многочисленных болячек. Я на них дико наорал. Диабет — серьезная болезнь, она может тебя угробить, и мне приходилось следить за едой. Чем ты старше, тем тяжелее эта болезнь: начинает сдавать поджелудочная, и можно заработать рак. Нарушается кровообращение в руках, ногах и пальцах ног, а у меня оно и так плохое, особенно в ногах, которые у меня до того худы, что и вообразить невозможно. Помню, когда я попадал в больницы и доктора пытались взять у меня кровь, они вообще не могли найти мои вены: во-первых, я раньше был наркоманом и просто разрушил некоторые из них, а во-вторых, из-за того, что у меня такие худющие ноги и руки. Они меня всего искололи, пытаюсь найти вену. Как-то Джим Роуз сказал: «Попробуйте уколоть в ступни, может, оттуда получится». Они попробовали, и потом мне всегда брали кровь из ступней.

Господи, да у меня все тело в шрамах, кроме лица. Лицо у меня в хорошей форме. Черт, иногда я смотрюсь в зеркало и говорю себе: «Майлс, да ты ведь красивый парень!» Нет, серьезно, лицо у меня в хорошей форме, без всяких подтяжек. Но во всех остальных местах у меня шрамы, и все мои знакомые, которые меня хорошо знали, говорили, что я всегда своими шрамами хвастал. Может, и так. Они у меня как медали, почетные значки, история моего выживания, история того, как я выбирался из разных передряг, уходил от людской злобы и держался изо всех сил на плаву.

**475**

Я имею право гордиться своими шрамами, они напоминают мне о том, что я не поддался дерьму, что человек может перебороть себя, если у него есть сердце, упорство и душа, которые и дают ему силы.

В 1985 году мы с Сисели много пробыли в Малибу, сначала в ее коттедже, а потом в доме, который купил я. Этот дом был прямо на берегу океана, и у нас был свой пляж. Теплый климат хорошо действовал на мое бедро, к тому же в Калифорнии лучше всего отдыхать — там нет такой суеты, как в Нью-Йорке. Я избавился от братьев Бланков и запретил им распоряжаться своими деньгами. В Нью-Йорке мы стали останавливаться в квартире Сисели на 14-м этаже дома на 79-й улице рядом с Пятой авеню, окна которой выходили на Центральный парк. Очень милая квартира, но я скучал по своему дому на Западной 77-й улице. Моим менеджером стал Дэвид Франклин, он был и менеджером Сисели (еще его клиентами были Роберта Флэк, Пибо Брайсон и Ричард Прайор), Питера Шукэта я нанял юристом (он работал со мной с 1975 года), а Стива Рэтнера — личным бухгалтером и бизнес-менеджером. Джим Роуз остался работать у меня гастрономическим менеджером.

Но в 1985 году наши отношения с Сисели испортились. Это произошло не сразу, небольшие разногласия уже давно накапливались. Было видно, что даже дружеских отношений у нас не осталось.

Нам с ней вообще не надо было вступать в официальный брак, я к ней никогда не питал настоящих чувств, ну знаешь, она меня никогда как женщина не привлекала; мне кажется, было бы гораздо лучше, если бы мы оставались друзьями. Но она настаивала на женитьбе, а так как она жутко настырная и упрямая, то в основном всегда получает, что хочет. Меня страшно доставало, что она пыталась взять под контроль мою жизнь: с кем я встречаюсь, кто мои друзья, кто приходит ко мне в гости и все такое. Еще мне было противно, как она обращалась с моими подарками. Я ей покупал браслеты, часы, кольца, ну знаешь, красивые

**476**

драгоценности, и одежду, и всякие другие вещи. Но потом узнал, что когда я ей дарил что-нибудь дорогое, она в большинстве случаев относилась к этой вещи наоборот, брала за нее деньги и потом оставляла их себе. Потом я узнал, что не я один сыт по горло ее выходками.

Однажды в 1985 году в Малибу Сисели пришла посылка. Когда она ее открыла, там оказался окровавленный кинжал. У нас обоих перехватило дыхание. Жуть какая-то, я спросил ее, что это значит. Она ничего не ответила, сказала только, что сама разберется. В посылке была записка, но она мне ее так и не прочитала и не сказала, что там было. И по сей день это для меня тайна. В любом случае это был плохой знак. После этого случая, и особенно из-за ее молчания, мне стало с ней как-то не по себе.

Сисели ужасно ревновала меня к той женщине, которая в будущем займет ее место в моей жизни, но через какое-то время в моей жизни для нее вообще не осталось никакого места, несмотря на то что она отказывалась от съемок просто для того, чтобы быть со мной. В Сисели сидели как бы две женщины — одна милая, а другая настоящая стерва. Например, своих друзей она приводила к нам в любое время суток, когда ей вздумается, а моих не хотела видеть. Но у нее тоже были такие друзья, которых я не выносил. Однажды мы с ней поссорились из-за одного конкретного человека, и я ей хорошенько вдарил. Она вызвала полицию, а потом спряталась в подвале. Когда приехали полицейские, они меня спросили, где она. Я ответил: «Где-то тут. Загляните в подвал». Полицейский спустился вниз, вернулся и сказал: «Майлс, там никого нет, только какая-то женщина. Она не стала со мной разговаривать. Просто молчит».

Тогда я говорю: «Это она и есть, разыгрывает великую трагедию». Полицейский со мной согласился — по ней нельзя было сказать, будто над ней учинили физическую расправу. Я сказал: «Да ничего с ней нет страшного. Я просто разок ее треснул».

**477**

Полицейский сказал: «Ладно, Майлс, ты ведь знаешь: когда мы получаем такие звонки, нам нужно с ними разбираться».

«Ну а если она меня начнет колотить, вы тоже со своими револьверами явитесь?» — спросил я его. Они рассмеялись и ушли. Тогда я спустился вниз и крикнул Сисели: «Я тебе уже говорил, чтобы ты сказала своему дружку, чтобы ноги его в нашем доме не было. Если сама ему об этом не скажешь, то скажу я». Она побежала к телефону, позвонила ему и сказала: «Майлс не хочет, чтобы я с тобой общалась». Я и не заметил, как снова ей вдарил. И больше она со мной таких штук не проделывала. Но когда она учинила скандал одной белой женщине, которая просто была моей приятельницей, наши отношения стали совсем ни к черту. Я познакомился с той женщиной в



лифте дома, где мы с Сисели жили — на Пятой авеню и 79-й улице. Это было в 1984 году, я был на костылях после операции на бедре. Мы с ней разговорились и подружились. Только и всего. Когда мы встречались возле дома, я здоровался с ней и останавливался поболтать. Постепенно Сисели начала к ней ревновать. И в конце концов при всем честном народе накинулась на нее с кулаками. А с этой женщиной был ее семилетний сын. Сисели думала, что у меня с ней шуры-муры. Сама себя в этом убедила. На самом деле ничего такого не было.

Немного позже, в 1986 году, прямо перед концертом в театре «Бикон» в Нью-Йорке, где я играл с Би Би Кингом, мы с Сисели поссорились, и она прыгнула мне на спину и стала рвать химию на моей голове. Это была последняя капля. Мы продолжали вместе жить и даже выходили иногда куда-нибудь, но сейчас, смотря на все это, я понимаю: это было началом конца. Эту дурацкую историю раздули: кто-то, а я думаю, это была сама Сисели, позвонил в «Нэшнл Энквайер» и доложил, что у меня роман с той женщиной, которую она побила. «Энквайер» позвонил этой моей знакомой, но она даже не стала с ними разговаривать.

**478**

Сисели и сама пыталась позвонить этой женщине, будто она репортер из «Энквайер». Черт, срам-то какой. Через некоторое время Сисели уехала в Африку, во-первых, сниматься, а во-вторых, как председатель Детского фонда Организации Объединенных Наций в 1985—1986 годах, и ей нужно было посетить там районы, пораженные засухой. К ее возвращению я купил ей в подарок «роллс-ройс». Когда ей его доставили, она не могла своим глазам поверить. Подумала, что кто-то ее разыгрывает.

В кино и на телевидении Сисели играла активисток или кого-то в этом роде, которые болеют за чернокожих. На самом деле она совершенно не такая. Обожает крутиться среди белых, слушает их советы по любому поводу и всему верит на слово.

После всех этих скандалов я просто сказал ей, чтобы она оставила меня в покое и занималась своим делом. Мы с ней пару раз после этого встретились, один раз с Сэмми Дэви-сом-младшим и его женой Альтовайз, на одном из концертов Сэмми в Лас-Вегасе. Между прочим, на этом представлении я увидел свою первую жену Франсис. Она, как обычно, прекрасно выглядела и, подойдя к нашему столику поздороваться, привела Сисели в бешенство. Атмосфера страшно накалилась. Франсис такие вещи мгновенно чувствует, и она почти сразу ушла. На следующий вечер я снова ее увидел на концерте Гарри Белафонте. Потом мы с Сисели были на приеме, и Франсис там тоже была, потому что она близкая подруга обоих Белафонте. Я сказал ей, что последний месяц все время называю Сисели «Франсис» — что-то вроде фрейдистской оговорки. И это была правда. Я думаю, что я все еще любил Франсис. Но когда я это сказал, всем стало неловко.

К тому времени мы с Сисели уже шли к разрыву, так что я не особенно следил за тем, что говорю, — особенно после всех тех гадостей, что она мне устраивала. К тому же, оглядываясь назад, я понимаю, что лучшей моей женой была Франсис, и я сделал ошибку, когда разошелся с ней.

Теперь

**479**

я это хорошо понимаю. Я думаю, она и Джеки Бэттл были самыми лучшими моими женщинами в те безумные времена. Ничего такого к Сисели я не чувствую, только признаю, что она продлила мне жизнь. Но из этого не следовало, что она могла ее контролировать, тут она допустила большую ошибку.

Однажды в 1984-м или 1985-м (забыл, когда точно) мы с Сисели были на вечеринке. Там к нам подошла поболтать Леонтайн Прайс. Я ее давно не видел, но всегда был ее поклонником — по моему, это величайшая певица всех времен, величайшая оперная дива. Ее голосу подвластно все. Леонтайн до того великолепна, что жуть берет. К тому же она играет на фортепиано и разговаривает на разных языках. Господи, я очень люблю ее как артистку. Я люблю ее исполнение «Тоски». Два комплекта этой оперы до дыр заслушал. В общем, сам я, может, и не стал бы играть «Тоску», но в исполнении Леонтайн я ее обожал. Иногда я думал, как бы она звучала в джазе. Могла бы вдохновить любого музыканта, неважно, черного или белого. Меня, во всяком случае, она сильно вдохновляла.

В общем, поговорив немного со мною, она обратилась к Сисели и сказала: «Ты выиграла приз, девочка, ты выиграла приз. Я по этому мерзавцу годами сохла!» Понимаешь, Леонтайн обычно напрямую все выкладывает. Просто подходит и говорит, что у нее на уме. Мне это в ней ужасно нравится, я и сам такой. Поэтому, когда Леонтайн это сказала, Сисели только улыбнулась, не зная,

что ответить. Я даже думаю, что до нее и не дошло, что под «призом» Леонтайн имела в виду меня.

Записав в 1985 году альбом со Стингом «Dream of the Blue Turtles», Дэррил Джонс ушел из оркестра. После этого он сделал со Стингом в Париже фильм «Bring on the Night», а потом начал выступать в ангажементх и с ним, и со мной. Летом 1985-го во время нашего европейского турне я как-то спросил Дэррила, что он будет делать, если выступления со мной и со Стингом совпадут. Он сказал, что не

**480**

знает. Тогда я ему сказал, что ему нужно было бы это обдумать, потому что рано или поздно такое случится. Я мог понять, почему Дэррил подумывал об уходе, — просто Стинг платил ему гораздо больше, чем я мог себе это позволить. Ну, тогда я подумал, что вообще-то это старая история, все так делают, и я так поступал, когда хотел заполучить какого-то конкретного музыканта. А сейчас то же самое проделывают со мной. К нашему приезду в Токио в августе 1985 года Джон Скофилд сообщил мне, что это его последнее турне со мной, а теперь вот и проблему ухода Дэррила приходилось решать. Я шел к своему отелю в центре Токио, а наушники от «уокмена» волочились за мной по земле. Дэррил увидел меня и сказал: «Эй, шеф (многие музыканты меня так называли), твои наушники по земле волочатся».

Я подобрал наушники, повернулся к нему и сказал: «Не твое собачье дело. Ты теперь не с нами, какое тебе до меня дело? Иди и говори это дерьмо своему новому боссу, Стингу!» Я был страшно зол на Дэррила за то, что он думает об уходе, мне очень нравилась его игра, а я тогда точно знал, нутром чувствовал, что он уйдет к Стингу. Я прекрасно понимал, что ни за что обидел его, причинил ему боль. Знаешь, Дэррил стал мне как сын, он и мой племянник Винсент были моими близкими друзьями. Мне было ужасно обидно, что он собирается уходить к Стингу. Все это объяснялось денежными делами, и разумом я это понимал. Но в тот момент мне было трудно смириться с этим эмоционально, поэтому у меня и была такая реакция: просто мне было плохо. Позже он зашел ко мне в номер, мы с ним долго говорили, и я понял, откуда все это идет. Когда он собрался уходить, я встал и сказал: «Ладно, Дэррил, я понимаю тебя, парень. Пусть Бог пошлет тебе во всем удачу, ведь я люблю тебя и люблю твою игру».

До нашего полного разрыва Сисели организовала в мае 1986 года празднование моего шестидесятилетия. Она устроила его на яхте в Марина-дель-Рей в Калифорнии, и это был для меня сюрприз. Я вообще ни о чем не подозревал,

**481**

пока не оказался на яхте и не увидел там кучу народа: Квинси Джонса, Эдди Мерфи, Камиллу Косби, Вупи Голдберг, Херби Хэнкока, Херба Элперта, Билли Ди Уильямса с женой, Роско Ли Брауна, Леонарда Фезера, Монти Кея, Рок-си Рокера, Лолу Фалана, жену Сэмми Дэвиса Альтовайз, мэра Лос-Анджелеса Тома Брэдли (он поздравил меня от имени города) и Максина Уотерса, калифорнийского политика с корнями из Сент-Луиса. Мой менеджер Дэвид Франклин тоже там был и еще много всякого люда, включая президента «Уорнер Бразерс Рекордз» Мо Остина. Мои брат и сестра тоже там были и дочь Черил.

Лучшим на этой вечеринке оказался подарок Сисели — портрет моей матери, отца и деда, написанный художником Артисом Лейном. Я жутко растрогался, и на некоторое время мы с Сисели стали ближе друг к другу. Сисели это здорово придумала — заказать для меня эту картину, у меня ведь вообще не было портретов родителей. Я всегда буду помнить и ценить то, что она сделала для меня, подарив мне этот портрет. Да и за весь этот день рождения — сюрприз я ей был благодарен. В журнале «Джет» даже поместили статью обо всем этом с фотографиями на четырех или пяти страницах. Отличная получилась вечеринка, мне было приятно смотреть, как веселятся мои друзья. Мне кажется, что благодаря этому неожиданному для меня празднованию моего дня рождения мы с Сисели продержались вместе дольше, чем могли бы.

Свой первый альбом для «Уорнер Бразерс» я записал в 1986 году, он назывался «Tutu», в честь лауреата Нобелевской премии епископа Десмонда Туту. Песня «Full Nelson» названа в честь Нельсона Манделы. Сначала мы хотели назвать альбом «Perfect Way», но моему новому продюсеру в «Уорнере» Томми Ли Пуме не понравилось это заглавие, и они решили назвать его «Tutu», и я согласился. Вначале мне было вообще все равно, как они этот альбом назовут, но когда я услышал «Tutu», я сразу сказал: «да, подойдет». И я впервые так много работал с Маркусом

Мил-

**482**

лером. Работа началась с музыки, которую прислал мне пианист Джордж Дюк. В результате мы эту музыку так и не использовали, но Маркус на ее основе написал что-то подобное. Потом я попросил Маркуса написать что-то еще. Он так и сделал, но мне не понравилось, и мы перебрасывались всем этим некоторое время, пока не нашли варианта, который нас обоих устраивал.

Когда мы записывали «Tutu», у нас не было готового музыкального решения. Единственное, о чем мы договорились, — это о тональности. В основном музыку «Tutu» написал Маркус, но я объяснял ему, что хотел слышать — например, ансамбль тут, четыре такта там. С Маркусом мне спорить почти не приходилось, он знает мой вкус. Он просто записывал некоторые треки, а потом я записывался поверх них. Они с Томми Ли Пума ночами не спали, записывая всю эту музыку на пленку, а потом приходил я и добавлял голос трубы поверх того, что они уже сделали. Вначале они программировали на пленке звучание барабанов, басовый барабан, потом два или три куса в других ритмах, потом клавишные.

В какой-то момент Маркус привел парня по имени Джейсон Майлс — настоящего гения по программированию синтезаторной музыки. Он стал работать с нами, так мы и продвигались. Постепенно записывали все больше и больше, этот альбом — результат работы целой команды. Большую часть материала в «Tutu» аранжировал Джордж Дюк. Потом мы пригласили всех остальных музыкантов, например Адама Хольцмана на синтезаторе, перкуссиониста Стива Рида, ударника и перкуссиониста Омара Хакима, Бернарда Райта на синтезаторе, специального перкуссиониста Паулиндо да Роста и Майкла Урбаниака на электроскрипке. Я сам играл на трубе, а Маркус Миллер на бас-гитаре и всем остальном.

Я понял, что в наше время слишком хлопотно приглашать в студию весь рабочий оркестр. Музыканты в день записи чувствуют себя не в своей тарелке — во всяком случае,

**483**

некоторые. Так что это становится твоей головной болью. А если один или два музыканта не в духе, они своим настроением заражают всех остальных. Или не захотят играть в том стиле, что тебе нужен, да и просто необходим для этой записи, и все это выливается в проблемы. Для меня в музыке самое важное — стиль, и если музыкант не может сделать того, что ты просишь или что тебе необходимо, он смотрит на тебя косо, обижается, чувствует себя неуютно и неуверенно. Приходится объяснять, что тебе от него надо, показывать прямо там, в студии, перед всеми остальными, а многие музыканты терпеть этого не могут и злятся. И все это сказывается на работе. То, как мы записывали раньше, старым способом, сейчас слишком накладно и отнимает много времени. Некоторые музыканты говорят, что при записи оркестра в студии они теряют спонтанность и вдохновение. Может, это и так, я не знаю. Знаю только, что новая технология записи упрощает весь этот процесс. Настоящий профессионал выдаст тебе все, что надо в студии, играя на фоне уже записанного оркестра. Я что хочу сказать: ведь у мерзавца есть уши, чтобы услышать звучание на пленке, правда? А это самое главное для игры в ансамбле — слушать, что делают другие, и играть либо вместе с другими, либо по принципу контраста.

Все это вопрос стиля и того, что ты и твои продюсеры хотите от своего альбома. Томми Ли Пума — потрясающий продюсер, он всегда добивается того, чего именно хочет услышать. А мне нравится сырой, живой, грубый материал, подобранный впотьмах и на ощупь. Но это не его, ему это не совсем понятно. И вот, чтобы не загонять и себя, и свой рабочий оркестр, и Томми в угол, когда ты записываешь с оркестром в студии музыку, которая тебе нравится, а ему вовсе и нет, мы делаем так: записываем на пленку меня, Маркуса и всех, кто, по нашему мнению, должен участвовать в этом альбоме. В основном у меня на всех инструментах играет Маркус — этот стервец играет почти на всем: на гитаре, басы, саксофоне, пианино, а потом они с Джейсоном

**484**

Майлсом составляют синтезаторную программу. Господи, Маркус способен в студии на такую невероятную концентрацию, что жуть берет. На самом деле этот мерзавец — один из самых целеустремленных музыкантов, что я знаю. Ни одной мелочи не упустит, работает день и ночь, не теряя фокуса. И всех остальных заставляет работать на отрыв. Да еще ловит кайф от работы, смеется над моими шуточками, всех подбадривает. И работа идет полным ходом.

Томми Ли Пума — такой же. Итальянец, коллекционер картин. Но после макарон и бутылки хорошего вина тоже всех заставит работать на отрыв. Гениально сосредоточивается и собирается в студии и, как и Маркус, все время улыбается и смеется, при этом заставляя тебя тысячу раз дудеть твое долбаное соло. Но ты ему подчиняешься, потому что знаешь: это необходимая работа. На

этих ребят невозможно злиться. Усталости вообще не чувствуешь, только на следующий день не можешь поднять задницу с постели. Вот тогда на чем свет стоит проваливаешься мерзавцев.

Еще мне потому нравится Маркус, что он невероятно милый парень. Перед своей свадьбой он позвонил мне и спросил, как ему справиться с нервами. Я ему посоветовал выпить апельсинового сока и несколько раз отжаться, а если не поможет, проделать все это еще раз. Господи, он так ржал, даже трубку выронил. И все-таки сделал, как я ему сказал, и успокоился. Он с юмором, любит посмеяться, поэтому я всегда рассказываю ему смешные истории, мне нравится смотреть, как он смеется. Маркус всегда будит во мне юмориста. В общем, знаешь, у нас была отличная студийная команда. Маркус такой выпендрон и до того помешан на музыке, что и двигается ритмически: что ни делает, никогда не выпадает из ритма. Так что я сейчас с удовольствием хожу в студию — я работаю там с людьми, которые знают в музыке толк.

Принц хотел включить свою песню в «Tutu», даже написал ее, но когда мы послали ему пленку и он услышал, что получилось, он посчитал, что его мелодия нам не подходит.

**485**

У него, как и у меня, к музыке самые высокие требования. Так что он просто отложил свой материал до поры до времени, пока мы не начнем что-то другое позже. Принц тоже записывается в «Уорнер Бразерс», и именно через их сотрудников я узнал, что он любит мою музыку и что я один из его музыкальных кумиров. Я был счастлив и польщен.

После того как мой басист Дэррил Джонс уехал в турне со Стингом, я в первый раз пригласил Энгуса Томаса, а потом заменил его Фелтоном Крузом. Майк Стерн, а позже Роббен Форд заменили Джона Скофилда на гитаре. Дэррил, бывая в Нью-Йорке, мне позванивал и наконец в октябре 1986 года, приблизительно к тому времени, когда я выступал в шоу Дика Кзветта, сообщил, что свободен. Я спросил, почему бы ему не вернуться ко мне, и он так и сделал. Роббен Форд пробыл в моем рабочем оркестре не очень долго. Маркус Миллер прислал мне как-то пленку с гитаристом Джозефом Фоли Маккрири, который называл себя Фоли. Он был из Цинциннати. Я сразу понял, что это находка, к тому же он — черный. Он был чуть сыроват, но я решил, что это поправимо. Еще в августе 1985-го мы взяли в оркестр перкуссионистку Мэрилин Мазур. Я познакомился с ней в Дании, где я получил премию «Соннинг» и записывал с Палле Миккельборгом так и не выпущенный до сих пор альбом «Aura». Когда она позвонила мне, я ее взял в оркестр, но при этом оставил перкуссиониста Стивена Торнтонна, потому что он давал мне так мною ценимое африканское звучание. К осени 1986 года в составе оркестра были Боб Берг на тенор-саксофоне, вернувшийся ко мне басист Дэррил Джонс, гитарист Роббен Форда, клавишники Адам Хольцман и Роберт Ирвинг, перкуссионисты Мэрилин Мазур и Стив Торнтон, ударник Винс Уилберн и я сам на трубе.

С этим оркестром я выступал на концерте, устроенном «Международной амнистией» летом 1986 года на стадионе «Джайентс» в Медоулендз, в штате Нью-Джерси. За день до этого мы играли в Лос-Анджелесе на джазовом фестивале, организованном журналом «Плейбой», где вышли на

**486**

сцену только в одиннадцать вечера. В Ньюарк мы приехали рано утром, нас никто не встретил. Пришлось взять лимузин и грузовичок, чтобы развезти всех по отелям. Потом, к началу концерта, мы добрались до Медоулендза, а все утро шел дождь. Все вокруг было залито. Но сколько же там собралось народу, господа. Билл Грэм руководил всеми пертурбациями на сцене. Там у них была такая вращающаяся сцена — одна группа играла впереди перед публикой, а другая готовилась на другой сцене. Это работает в теории, когда все спокойно и нет дождя. Каждый раз, когда они хотели выставить нас вперед, ветер сдувал всю воду с крыши сцены на наше оборудование. Так что Джим Роуз и его команда ничего не могли установить. Я слышал, как Билл Грэм орал на Джима, чтобы тот подготовил оборудование, пока кто-то ему не указал на воду, текущую с крыши. Тогда только до него дошло.

Все это было сплошным сумасшедшим домом, потому что концерт транслировался вживую по телевидению во всем мире. А мы даже звука не смогли проверить, ничего. Каким-то непостижимым образом все прошло нормально. Мне кажется, перед нами играл Сантана, а потом мы выступали около двадцати минут. Публика, кажется, была очень даже довольна.

После нашего выступления ко мне подходили поздороваться все эти знаменитые белые рок-звезды. Ну, ребята из U2, Боно, Стинг, ребята из Police, Питер Гэбриел, Рубен Блейдз. Самые разные люди. Некоторые из них робели, кто-то сказал мне, что они боялись подойти, потому что у меня репутация очень резкого человека, который не любит, чтобы его беспокоили. Но у меня было

хорошее настроение, и я с удовольствием знакомился со знаменитыми музыкантами. Это было очень приятно после всего этого дождя и дерьма, которые чуть было не испортили все дело.

В том году были и другие события. Я участвовал в программе «Великие выступления» на канале PBS, это шоу

**487**

идет 90 минут, его показывают по всей стране. Телевизионщики следовали за мной повсюду — сняли весь концерт на Фестивале джаза и традиционной музыки в Новом Орлеане. И все время брали у меня интервью. Мы должны были сыграть один танцевальный номер, над которым работали с Джорджем Фэзоном, но не получилось. Еще я написал трек для фильма «Street Smart», где играл Кристофер Рив, актер, сыгравший Супермена, и великий чернокожий актер Морган Фримен. Я закончил работать над музыкой к этому фильму во второй половине 1986 года и начале 1987-го.

По-моему, из событий 1986 года стоит упомянуть случай, который произошел со мной и Уинтоном Марсалисом. Это было в Ванкувере, в Канаде, на фестивале, где мы оба участвовали. Мы играли на полукруглой открытой площадке, народу было тьма-тьмущая. По графику Уинтон должен был выступать на следующий вечер. Ну вот, я играю и ловлю от этого кайф. Вдруг, ни с того ни с сего, почувствовал чье-то присутствие на сцене, как будто кто-то надвигался на меня, краем глаза вижу какого-то человека, а публика готова была либо аплодировать, либо шикать, не знаю. И тогда Уинтон шепчет мне в ухо — а я все еще пытаюсь играть — «Мне сказали сюда подняться».

Я рвал и метал — как он мог позволить себе такое! Я просто ему сказал: «Пошел на х... со сцены». Он был в шоке от моего грубого ответа. А я еще добавил: «Какого х... ты здесь оказался? Пшел вон!» И потом приостановил оркестр. Потому что, когда он пришел, мы играли сеты, и я заранее дал оркестру подсказки. Он не смог бы вписаться. Уинтон не может играть в нашем стиле. Он не знает нашего дерьма, и нам пришлось бы подлаживаться под него, под его игру.

После этой выходки Уинтона я окончательно понял, что он совершенно не уважал старших. Во-первых, я ему в отцы гожусь, и он не раз говорил обо мне гадости в газетах, на телевидении и в журналах. И ни разу не извинился за все

**488**

это вылитое на меня дерьмо. Мы с ним не друзья, как это было с Диззи и Максом и другими ребятами. Уж на что мы были близки с Диззи, но я никогда бы не осмелился поступить так по отношению к нему, а он — ко мне. Сначала мы бы спросили друг у друга разрешения. Уинтон думает, что музыка — это выживание людей со сцены. Но музыка — не конкуренция, это — сотрудничество, нужно уметь работать сообща и приспособливаться друг к другу. И повторяю, она далека от конкуренции, во всяком случае, для меня. По-моему, это недопустимое отношение к музыке.

Я и Орнетта Коулмена не любил за его эгоизм и неуважение к другим — это сразу было в нем видно, как только он появился на сцене, пытаюсь играть на трубе и на скрипке. Ведь он не мог играть ни на одном из этих инструментов. И это было оскорблением для таких людей, как я и Диз. Уж я точно бы не поднялся на сцену и не начал бы дудеть в саксофон, не зная, как это делается.

Раньше, в старые времена, все великие трубачи, такие как Толстуха и Диззи, да и все мы, постоянно участвовали в джемах. Сейчас этого нет, традиции изменились. Теперь все не так, как было раньше. Конечно, мы пытались превзойти друг друга, но ведь мы были и хорошими знакомыми, между нами было много дружбы и любви. Даже в тот раз, когда Кении Дорэм пришел в кафе «Богемия», — он согнал меня со сцены в первый вечер, а я его в следующий. В такой конкуренции много уважения и любви.

Но с Уинтоном все было по-другому (во всяком случае, по отношению к себе я не видел с его стороны уважения), да и все другие молодые музыканты такие же. Все они хотят сразу стать звездами. Все хотят сразу иметь так называемый собственный стиль. Но ведь все, на что они способны, — это играть чужое дерьмо, копировать приемы и манеры, изобретенные до них другими. Совсем немногие из молодых музыкантов вырабатывают сейчас свой стиль. Мой альт Кении Джаррет один из них.

**489**

Другое интересное событие произошло в 1986 году — я сыграл сутенера и наркоторговца в фильме «Полиция Майами». После этой роли меня спросили, что я чувствовал, когда играл, и я сказал: «Когда ты черный, ты все время играешь какую-то роль». И это правда. В этой стране чернокожие постоянно разыгрывают свои роли, просто ради выживания. Если бы белые знали, что

у большинства черных на уме, они бы в ужас пришли. Черные бессильны, они не могут высказаться открыто, поэтому и надевают маски, превосходно исполняя свои роли просто для того, чтобы прожить еще один долбаный день.

Играть в кино мне было нетрудно. Я знал, как играть сутенера, потому что у меня самого был такой опыт в прошлом. Актеры Дон Джонсон и Филип Майкл Томас просто сказали мне: «Да тут нет ничего, кроме лжи, Майлс. Сплошное лицемерие. Так что думай об этом только так», ну, я так и сделал. Изображать сутенера было легко, потому что каждый мужик немного сутенер.

Вообще-то я не особо был счастлив, что мне дали эту роль, хотя я на нее и согласился. Мне не нравилось то, что это укрепляло некоторые стереотипы, которые есть у большинства людей по отношению к черным. В основном это была роль бизнесмена, такой «мамамы» в мужских штанах. Я про себя считал, что играю не сутенера, а бизнесмена, и на это опирался. Сисели сказала даже, что ей понравилось, что я отлично справился, и мне было очень приятно это слышать, потому что я ценю ее мнение как актрисы и творческого человека.

И еще я снялся в рекламном ролике «хонды», и одна эта реклама принесла мне гораздо больше известности, чем все, что я сделал до этого. Когда я сыграл в «Полиции Майами» и снялся в рекламе «хонды», люди, которые до этого никогда обо мне и не слышали, начали заговаривать со мной на улице. Причем все — черные, белые, пуэрториканцы, дети из Азии, люди, которые вообще не знали, чем я занимаюсь, — все они начали меня узнавать. Черт, ну не подлость ли это.

**490**

После стольких лет работы музыкантом, когда ты ублажал всех этих людей своей игрой и прославился на весь мир, вдруг понимаешь, что для того, чтобы вознестись в их глазах на самый высокий пьедестал, нужен всего-навсего один рекламный ролик. В этой стране от человека что требуется? Просто оказаться на телевидении, и тебя будут уважать и знать больше, чем тех, кто пишет прекрасные картины, создает прекрасную музыку, пишет прекрасные книги или прекрасно танцует. Люди не раз называли меня «мистер Тайсон» или говорили: «Я знаю, кто ты. Ты тот парень, что женился на Сисели Тайсон!» И все это совершенно искренне. Я понял, что бездарь, который появится на телевидении или в кино, получит большее признание и уважение, чем гений, которого нет на экране.

До конца 1986-го я выступал в фестивалях в Соединенных Штатах и Европе. «Tutu» расходился хорошо, и я был доволен. Этот альбом очень многим нравился, даже некоторым критикам и старым поклонникам, которые уже долгие годы были настроены против меня. 1987 год начался для меня хорошо, хотя пришлось искать замену гитаристу Гарту Уэбберу (Роббен Форд ушел еще раньше: он собирался жениться и хотел сделать свою пластинку; это он порекомендовал мне Гарта Уэббера, потому что тот был приятным парнем и играл на отрыв). Мино Синелу, который раньше ушел из оркестра, захотел вернуться перкуссионистом, и я решил взять его на место Стива Торнтонна. Боб Берг тоже ушел: ему не понравилось, что я взял в оркестр второго саксофониста Гэри Томаса. Но это было даже хорошо, потому что я смог пригласить Кении Джаррета на альт-саксофон, сопрано-саксофон и флейту. До прихода ко мне Кении играл с Артом Блейки, и я сразу понял, что это отличный молодой музыкант.

В 1987 году мне недоставало только гитариста, который бы играл так, как мне хотелось; но я был уверен, что в конце концов где-нибудь найду его или ее. И еще я был не очень доволен своим племянником Винсентом — он все время

**491**

терял ритм, а я больше всего ненавижу, когда ударник сбивается с ритма. Я все время пытался показать ему, что я недоволен, каждый вечер указывал ему на ошибки. Знаю, он очень старался и выкладывался как мог, но мне не нужны были оправдания; я хотел от него одного — чтобы он правильно играл. То, что он был моим племянником, только усложняло ситуацию, он был мне родной, как сын. Я знал его с детства и подарил ему его первый комплект барабанов, я по-настоящему любил его. Так что это была трудная ситуация, и оставалось только надеяться, что она как-нибудь сама собой разрешится.

## Глава 19

Тысяча девятьсот восемьдесят седьмой год начался для меня с того, что Сисели потащила меня в Вашингтон на прием, куда ее пригласили президент Рейган и его жена Нэнси. Это было торжество в Кеннеди-центре в честь Рея Чарльза и других выдающихся людей, которым присудили премию «За достижения всей жизни». Мы с Сисели поехали, чтобы поздравить Рея. Он долгое время был

нашим другом, и я обожаю его музыку. Только из-за него я и поехал; вообще-то я не люблю всю эту политическую показуху.

Сначала мы сидели на торжественном обеде в Белом доме с президентом Рейганом и государственным секретарем Джорджем Шульцем. Когда меня представили президенту, я пожелал ему удачи в делах, и он сказал: «Спасибо, Майлс, удача мне не помешала бы». При личном общении он оказался довольно приятным парнем. Думаю, притворился из

**493**

всех сил. Он ведь политик, господа, правый политик. Остальные политики гнут влево. И почти все они нагло обворовывают страну. Неважно, республиканцы они или демократы, они в политике только потому, что там можно хорошо пожить. Политиков не волнует судьба американского народа. Они только и думают, как бы разбогатеть, впрочем, как и все остальные жадюги.

Рейган был с нами очень вежлив, уважителен и все такое. Но очаровательной в этой паре была Нэнси. Она показалась нам сердечным человеком. Очень тепло поздоровалась со мной, и я поцеловал ей руку. Ей это понравилось. Потом мы разговаривали с вице-президентом Бушем и его женой, но той я руку не стал целовать. Когда Сисели спросила, почему я не поцеловал руку Барбаре Буш, я ответил, что мне показалось, что она мать Джорджа. Сисели взглянула на меня как на стукнутого. Но я ведь не интересуюсь этими людьми, не слежу за их судьбой, и они меня тоже не знают. Сисели всегда поддерживала отношения с этими рылами, для нее это важно, но не для меня. Черт, вот эти люди вручают премию Рею Чарльзу, а большинство из них даже не знает, кто он.

На обед в Белый дом я ехал в лимузине с Вилли Мей-сом. Я, Вилли, Сисели, вдова Фреда Астера и, кажется, Фред Макмеррей с женой. Когда мы сели в машину, одна из этих белых женщин сказала: «Майлс, водитель лимузина сказал, что ему нравится, как ты поешь, у него есть все твои пластинки». Меня это, естественно, тут же взбесило, я посмотрел на Сисели и прошипел сквозь зубы: «Сисели, ты меня сюда специально затащила, чтобы меня здесь оскорбляли?» Она ничего не ответила, только смотрела прямо перед собой с пластмассовой улыбкой на рожу.

Билли Ди Уильямс тоже ехал с нами, и мы с ним и с Вилли начали развлекаться: стали разговаривать между собой так, как это обычно делают чернокожие, на жаргоне, ну ты знаешь. К страшному смущению Сисели. Фред Макмеррей сидел на переднем сиденье, а он очень больной, еле

**494**

ходит. Две белые сидели с нами на заднем сиденье, да? Ну, одна из них поворачивается ко мне и говорит: «Майлс, я уверена, что твоя маменька гордится тем, что ты разговаривал с президентом». В машине воцарилась тишина, жуткая тишина. Я знал, что все про себя подумали: «Господи, говорила бы себе ерунду, но зачем она обратилась с ней к Майлсу?» И стали ждать, как я отбрею эту старую шлюху.

Я повернулся к ней и сказал: «Слушай, ты, моя мать тебе никакая не маменька, слышишь, дура, что я тебе говорю? Это слово давно устарело, его никто не употребляет. Моя мать была элегантно и воспитанной женщиной, тебе такой никогда не бывать, а мой отец был врачом. Так что никогда не говори больше так ни с одним чернокожим, слышишь, что я тебе говорю?» И все это абсолютно ровным голосом. Но она прекрасно меня поняла, потому что я смотрел в ее долбаные глаза, и если бы взглядом можно было убить, она была бы мертва. Она поняла мою мысль и извинилась. После этого я молчал.

На обеде, устроенном госсекретарем, я сидел рядом с Джоан, женой бывшего вице-президента Мондейла, Джерри Льюисом, каким-то антикваром, и, по-моему, с женой Дэвида Бринкли — очень приятной, модной, славной женщиной, которая хорошо секла ситуацию. На мне был модный длинный черный фрак от японского дизайнера Кошина Сато. Сзади, на спине, на нем была вышита красная змея, обшитая белыми блестками. Еще на мне были два жилета, тоже от Кошина, один красный, другой белый из шелка в рубчик, серебряные цепи через все это и блестящие брюки из черной кожи. Когда я вышел в туалет пописать, там была очередь из совершенно одинаковых мужчин в смокингах, естественно, они все меня сразу возненавидели. Но один парень заметил, что ему нравится мой прикид, и спросил, кто модельер. Я ему сказал, и он ушел довольный, но остальные чванливые белые были страшно злы.

**495**

На этом приеме можно было насчитать всего-то с десяток черных, включая тех, кого я раньше назвал, и Квинси Джонса. По-моему, Кларенс Эйвон с женой там были. И Лена Хорн. Ну, может, человек двадцать набралось.

За столом жена какого-то политика задала ужасно глупый вопрос про джаз, что-то вроде: «Мы поддерживаем эту форму искусства только потому, что она родилась в этой стране, или это искусство в чистом виде, или, может быть, мы слишком пресыщены и игнорируем джаз, потому что он здешний, а не европейский и породили его чернокожие?»

Это было неожиданно. Я не люблю таких вопросов, обычно их задают люди, которые строят из себя интеллектуалов, а на самом деле им совершенно все равно. Я посмотрел на нее и сказал: «Что мы, на часе джаза, что ли? С какой стати вы задаете мне эти вопросы?»

— Но вы ведь джазовый музыкант, не так ли?

— Я музыкант, и все.

— Ну, значит, вы музыкант, вы играете музыку...

— Вы действительно хотели бы знать, почему джазовую музыку в этой стране недооценивают?

— Да, расскажите об этом.

— На джаз здесь не обращают внимания потому, что белые хотят подгрести под себя все. Белые, вот как вы, например, любят во всем быть первыми, но им это не удается, когда дело касается джаза и блюзов, потому что эти вещи созданы черными. И поэтому, когда мы играем в Европе, тамошние белые ценят и понимают нас, они знают, кто и что создал, они это признают. Но большинство белых в Америке скорее удавятся, чем это признают.

Она вся покрылась красными пятнами, со злостью посмотрела на меня и сказала:

— Да что вы такого особенного сделали? Почему вас сюда пригласили?

Ну, я ненавижу такие вещи, особенно когда они идут от полных невежд, которые хотят казаться крутыми и сами

**496**

загоняют тебя в такую ситуацию, когда тебе приходится говорить с ними грубо. Она сама была виновата. Поэтому я ей ответил:

— Знаете, я изменял направление музыки пять или шесть раз, вот что я сделал, и потом, я не верю в исполнение исключительно произведений белых. — Потом я холодно посмотрел на нее и спросил: — Ну а теперь вы мне скажите, что вы такое сделали, кроме того, что вы белая, а на это мне наплевать? В чем ваши потуги к славе?

У нее аж губы задрожали. Слова не могла вымолвить от злости. Наступила жуткая тишина, хоть ножом ее режь. Передо мной была женщина, наверняка из высших слоев общества, которая выставила себя полной дурой. Господи, да на нее было жалко смотреть.

Рей Чарльз сидел неподалеку от президента, и тот все озирался, не зная, как себя вести. Мне стало его жалко. Рейган был явно смущен.

Одна из самых отвратительных ситуаций в моей жизни. Мне было просто противно в этом Вашингтоне, стыдно было смотреть, как все эти важные белые, правители страны, совершенно не находят общего языка с черными и ничего не хотят знать о них! Тошнотворно было учить белых ослов, которые ничему не хотят учиться, но чувствуют себя вправе задавать тупые вопросы. Почему какой-то стервец должен ставить меня в неловкое положение из-за своего невежества? Зайдите в магазин и купите пластинку тех людей, которых вы приглашаете и чувствуете. Прочтите книгу, узнайте что-нибудь об этих людях. Как же, слишком много чести нам, черным. Они — невежды, а почему-то мне и другим черным должно быть от этого стыдно. Ну что это такое — президент сидит и не знает, что сказать. Господи, помощники должны были написать ему какую-нибудь шутку, но вокруг ни одного умника не оказалось. Только кучка идиотов с пластмассовыми улыбками и безупречными манерами. Ну и дерьмо.

**497**

Когда мы ушли, я сказал Сисели: «Чтобы не смела больше ни разу за всю свою долбаную жизнь пригнать меня на такое говенное собрание, где даже жаль белых. Пусть у меня случится разрыв сердца при других обстоятельствах, а не на таком дурном мероприятии. Лучше уж наехать в "Феррари" на автобус или что-то в этом роде». Она ничего не ответила. Но, господи, я никогда не забуду, как она плакала, когда Рей слушал, как поют слепые и глухие дети из его школы во Флориде, а белые смотрели на нее, стараясь понять, нужно ли и им плакать, или притвориться плачущими, или что-то еще сделать. Когда я это увидел, я прошептал Сисели: «Давай уедем отсюда сразу, как только это дерьмо закончится. Ты можешь все это терпеть, а я нет». После этого я понял, что между нами все кончено, больше я не хотел иметь с ней никакого дела. Так что с тех пор мы в основном жили врозь.

Позже в 1987 году я разругался со своим менеджером Дэвидом Франклином, который скверно вел мои дела. Когда у нас с ним произошел конфликт из-за денег, Джима Роуза со мной уже не было.



Так что когда Дэвид ушел, мне пришлось в 1987-м нанимать нового гастрольного менеджера, им стал Гордон Мельцер.

А с Джимом Роузом случилась вот что. После наших выступлений Джим всегда собирал деньги, и вот после одного концерта (в конце 1986 или начале 1987 года в Вашингтоне) я попросил у него деньги. Он сказал, что все отдал помощнику Дэвида Франклина в Атланте. Я сказал Джиму: «Да пошли они. Это мои деньги, так что давай их мне». Я так сказал, потому что в последнее время с моими деньгами стали происходить странные вещи и я захотел своими глазами увидеть наличные. Джим не хотел мне их давать, так что пришлось дать ему по башке и взять их. После этого он перестал со мной работать. Мне было очень неприятно, что у нас с Джимом дошло до такого безобразия, мы ведь с ним пуд соли съели, он всегда был на моей стороне. Но я купил квартиру в Нью-Йорке, на южной сто-

**498**

роне Центрального парка, и еще кучу вещей и стал внимательно следить, как распоряжаются моими деньгами.

Так что в конце концов я уволил Дэвида и сделал своего юриста Питера Шуката еще и менеджером. Я оказался в положении многих богачей — ты начинаешь зависеть от чужих людей, которые распоряжаются твоими деньгами. Все это происходило в то время, когда я готовился к окончательному разрыву с Сисели.

Когда из моей жизни исчезли Сисели и Дэвид Франклин, я почувствовал большое облегчение. Мы с Маркусом Миллером приступили к работе над музыкой к фильму «Сиеста», действие которого проходило в Испании, там снимались Эллен Баркин и Джоди Фостер. Музыка была немного похожа на ту, что мы делали с Гилом Эвансом в «Sketches of Spain». Поэтому я попросил Маркуса создать музыку с похожим чувством. Тем временем в 1987 году «Tutu» получил премию «Грэмми», и это было очень приятно. Наш оркестр, как обычно, выступал на фестивалях и концертах в Соединенных Штатах, Европе, Южной Америке и Дальнем Востоке — в Японии, а потом и в Китае. И еще мы играли в Австралии и Новой Зеландии.

Из всех событий, которые произошли со мной в этом году на концертах (кроме тех случаев, когда мой оркестр великолепно играл), мне больше всего запомнились гастролы в Норвегии. Прилетели мы в Осло, сошли с самолета — нас ждет целая толпа репортеров. Идем по термакадаму к аэропорту, и вдруг ко мне подходит какой-то парень и говорит: «Извините, господин Дэвис, но вон там вас ждет машина. Вам не надо проходить через таможеню». Я посмотрел туда, куда он указал, и увидел огромный белый лимузин, такого длинного я никогда не видел. Я сел в машину, и мы прямо с летного поля поехали в город. Меня даже таможеней не стали беспокоить. Такого приема в Норвегии удостаиваются только главы государств, президенты, премьер-министры, короли и королевы. Мне об этом сказал устроитель фестиваля. А потом добавил: «И Майлс Дэвис».

**499**

Господи, я был ужасно польщен. Ну и что мне оставалось, как не играть на отрыв в тот вечер?

Меня так по всей Европе встречают — как особу королевской крови. И само собой получается, что, когда к тебе так относятся, ты играешь как можно лучше. То же самое происходило в Бразилии, Японии, Китае, Австралии, Новой Зеландии. Единственное место, где меня не уважают, — это Соединенные Штаты. И все потому, что я черный и не иду на компромиссы, а белые — в основном мужчины — терпеть этого не могут в черных, особенно в чернокожих мужчинах.

В 1987 году мне пришлось пойти на одну жутко расстроившую меня вещь — уволить своего племянника Винсента. Я уже давно понимал, что придется мне с ним расстаться: он сбивал мне в оркестре ритм. Я объяснял ему, как нужно играть, а он все мимо ушей пропускал. Я давал ему слушать пленки, а он даже этого не желал делать. Мне было трудно объявить ему о своем решении, я ведь очень любил его, но пришлось — ради музыки. Так что, сказав ему об этом, я переждал несколько дней, а потом позвонил его матери, своей сестре Дороти, и сказал ей об этом. Сообщи, что Винсент больше у меня не играет, и спросил, знает ли она об этом. Она сказала: «Нет, он мне не говорил». Потом я сказал Дороти, что собираюсь с концертом в Чикаго. Она сказала: «Знаешь, Майлс, ты мог хотя бы позволить ему сыграть с тобой здесь, в Чикаго, ему ведь будет стыдно перед друзьями».

Потом муж Дороти — отец Винсента и мой старый друг Винсент-старший — взял трубку и попросил меня дать Винсенту еще один шанс. Я сказал: «Нет, не могу». Когда Винсент отдал трубку Дороти, я спросил ее, будет ли она на моем концерте, а она сказала, что вряд ли, потому что, наверное, останется дома с Винсентом. Тогда я сказал: «Ну и дура ты, Дороти!»

Она говорит: «Тогда клади трубку, я тебе не звонила, это ты мне позвонил!»

**500**

Я так и сделал. И такое вот дерьмо происходит между братом и сестрой, которые любят друг друга. Это просто эмоции. К тому же тут был замешан ее единственный сын. Я понимал, что у нее в душе происходило. И поэтому не обиделся, когда никто из них не пришел на мой концерт, хотя все же было немного неприятно.

Я уволил Винсента в начале марта и нанял Рики Уэлмана, отличного барабанщика из Вашингтона. До этого я прослушал пластинку, которую он записал с группой Chuck Brown and the Soul Searchers, и попросил своего личного секретаря Майка Уоррена (он тоже из Вашингтона) позвонить ему и сказать, что я хочу взять его к себе в оркестр. Он сказал, что ему это тоже интересно, и тогда я выслал ему пленку, чтобы он ее выучил, а потом уже мы встретились. Рики долгое время играл так называемую музыку «гоу-гоу». Но в нем была изюминка, необходимая для моего оркестра.

Господи, в 1987 году у меня был потрясающий оркестр. Я просто тащился от их игры. Все вокруг их обожали. Понимаешь, музыка в их исполнении как бы вся переплеталась — Рики контрастировал с Мино Синелу, Дэррил Джонс был как бы под ними, создавая фундамент, Адам Хольцман с Робертом Ирвингом наяривали на синтезаторе, а мы с Кении Джарретом (иногда это был Гэри Томас на альт-саксофоне) вплетали в эту ткань свои голоса, а Фоли, мой новый гитарист, играл фанковый блюз-рок-фанк, почти как Джими Хендрикс — в его манере. Они были великолепны, и я наконец реально нашел гитариста, которого искал. Каждый в этом оркестре с самого начала мог вести диалог с товарищем, и это было очень хорошо. Так что в то время оркестр мой был в порядке, на здоровье я не жаловался, и все остальное в жизни шло нормально.

В 1987 году я сильно увлекся музыкой Принца, а также музыкой Cameo и Ларри Блэкмона и карибской группой Kassav. Мне очень нравится их работа. И я просто обожаю Принца; послушавшись его, я захотел как-нибудь с ним вместе сыграть. Принц вышел из школы Джеймса Брауна,

**501**

а я люблю Джеймса Брауна — у него великолепные ритмы. Принц мне его напоминает, а Cameo напоминает Слая Стоуна. Но в Принце есть что-то и от Марвина Гея, и от Джими Хендрикса, и от Слая Стоуна, даже что-то от Литл Ричарда. Он — этакая смесь всех этих парней и Дюка Эллингтона. Он мне даже Чарли Чаплина чем-то напоминает — он и Майкл Джексон, который тоже мне очень нравится как исполнитель. Принц так много всего умеет, кажется, что ему вообще все по плечу: писать музыку, петь, быть продюсером, играть на разных инструментах, сниматься в фильмах, быть кинопродюсером и режиссером, к тому же они с Майклом мастерски танцуют.

Оба они великолепные стервецы, но Принц мне все же больше нравится — как многогранный музыкальный талант. К тому же он все делает на отрыв — и играет, и поет, и сочиняет. Во всем, что он делает, есть что-то церковное. Он великолепно играет и на гитаре, и на фортепиано. Но я слышу в его музыке что-то церковное, это его отличает от других, да еще этот его орган. Это отличительная черта черных, а не белых. Принц вообще что-то вроде церкви для голубых. Своей музыкой он выражает чувства людей, которые выходят из дома после десяти или одиннадцати вечера. Он приходит на бите и играет на вершине бита. Я думаю, когда Принц занимается любовью, он слушает барабаны, а не Равеля. Так что он не белый парень. Он играет новаторскую музыку, но в ней есть корни, она — отражение и результат 1988, 1989 и 1990 годов. Для меня он Дюк Эллингтон нашего времени, если только удержится на этой планке.

Когда Принц пригласил меня в Миннеаполис встретить новый 1988 год и, может быть, сыграть вместе одну-две вещи, я согласился. Чтобы стать великим, музыкант должен уметь выходить за рамки обыденного, и уж кто-кто, а Принц это не слабо делает. Мы с Фоли выехали в Миннеаполис. Господи, у Принца там оказался целый музыкальный комплекс. Оборудование для грамзаписи и киносьем-

**502**

ки плюс квартира, где я остановился. И все это на полквартила. У него были звуковые сцены и все такое. Принц организовал концерт в помощь бездомным Миннеаполиса и брал с публики по 200 долларов за вход. Концерт проходил в его новой студии «Пейсли Парк». Зал был битком набит. В полночь Принц спел «Auld Lang Syne» и попросил меня подняться на сцену и сыграть что-нибудь с оркестром, что я и сделал, это выступление записано.

Принц — славный парень, немного застенчивый, маленький гений. Он точно знает, что ему в музыке по силам, а что нет, да и во всех других областях он это знает. Ему легко находить с

людьми общий язык, потому что он — часть их иллюзий. В нем есть что-то непристойное, он как бы и сутенер, и шлюха в одном лице, этаким трансвестит. Но когда он поет свою фанковую похабщину о сексе и женщинах, у него получается жутко высоко, почти по-девчачьи. Если бы я сказал «пошел ты на х...» кому-нибудь, то вызвали бы полицию. Но если то же самое скажет своим писклявым голосом Принц, все сочтут это пикантным. И еще — он не мозолит глаза публике, остается для многих тайной. Я и Майкл Джексон тоже такие. Но он уж точно соответствует своему имени, господи, настоящий принц, если его ближе узнаешь.

Но он привел меня в шок, сказав, что хочет сделать со мной целый альбом. И еще ему хотелось, чтобы наши группы гастролировали вместе. Это было бы интересно. Не знаю, когда это произойдет и вообще произойдет ли, но это, конечно, очень интересная идея.

Принц пришел на мой шестьдесят второй день рождения, который я отмечал в нью-йоркском ресторане. Пришли все люди от Камео, Хью Масекела, Джордж Уэйн, Ник Эшфорд и Валери Симпсон, Маркус Миллер, Джасмин Гай и ребята из моего оркестра, которые были в это время в городе; мой адвокат и менеджер Питер, мои гастрольные менеджеры Гордон и Майкл и мой камердинер. Человек около тридцати за столом собралось. И мы прекрасно провели время.

**503**

Восемьдесят восьмой был для меня очень хорошим годом, только Гил Эванс, который, наверное, был моим старейшим и лучшим другом, умер в марте от перитонита. Я знал, что он болен, потому что под конец он почти не видел и не слышал. Еще мне было известно, что он уехал в Мексику, чтобы найти там кого-нибудь, кто мог бы излечить его. Гил знал, что умирает, и я тоже об этом знал. Но мы никогда об этом не упоминали. Между прочим, за день до его смерти я позвонил его жене Аните и спросил: «Где Гил, черт бы его побрал?» Она сказала, что в Мексике, а потом позвонила на следующий день и сказала, что звонил ее сын, который был рядом с Гилом, и сказал, что Гил делает то-то и то-то. Через день она позвонила и сказала, что Гил умер. Господи, это известие разорвало мне сердце.

Но через неделю после его смерти я разговаривал с ним, у нас с ним был примерно такой разговор: я был дома в Нью-Йорке, сидел на кровати и смотрел на его фотографию — она была на столе напротив моей постели, около окна. В окне танцевали огненные блики. И вдруг в моей голове возник вопрос к Гилу, и я его задал: «Гил, почему ты так странно умер там, в Мексике?» И он ответил: «Я только так и мог умереть, Майлс, мне обязательно нужно было поехать для этого в Мексику». Я знал, что это Гил говорил со мной, я где угодно узнал бы его голос. Это его дух со мной говорил.

Гил сыграл в моей жизни огромную роль — и как друг, и как музыкант. У нас был одинаковый подход к музыке. Ему, как и мне, нравились все стили: от этнической музыки до племенных заклинаний. Многие проекты мы с ним обсуждали годами, всего за два месяца до смерти он позвонил мне и сказал, что готов работать над вещью, которую мы планировали двадцать лет назад. По-моему, что-то из оперы «Тоска». Я уже ничего такого не хотел, но он всегда так работал. Гил был моим лучшим другом, но он был ужасно неорганизованным, и у него уходило очень много времени на исполнение задуманного. Ему нужно было жить не в этой стране,

**504**

а где-нибудь в другом месте. Тогда бы его признали национальным достоянием, и его субсидировало бы правительство, он был бы чем-то вроде Национального фонда искусств. Родись он где-нибудь в Копенгагене, его оценили бы по достоинству. У него все еще оставались около пяти или шести моих тем, которые он планировал аранжировать. Для меня Гил не умер.

Пока он был здесь, ему постоянно не хватало денег на то, что он хотел сделать. Плюс он содержал дом и сына, которого назвал в мою честь.

Мне всегда будет не хватать Гила, но не в обычном, житейском смысле. Умерло уже так много близких мне людей, что, мне кажется, я стал бесчувственным. Черт, да незадолго до Гила умер и Джеймс Болдуин; каждый раз, оказываясь на юге Франции, я думаю, что надо бы навестить Джимми. Но потом вспоминаю, что его уже нет. Нет, я не буду думать о том, что Гил умер, так же как не буду думать и о том, что Джимми умер, потому что это не укладывается в моей голове. Я скучаю по ним, но Гил все равно в моих мыслях, и Джимми, и Трейн, и Бад, и Монк, и Птица, и Мингус, и Ред, и Пол, и Уинтон, и все остальные дорогие мне стервецы, Филли Джо например, которых уже нет с нами. Все мои лучшие друзья умерли. Но я их слышу, я могу думать, как они, думать, как Гил.

Господи, Гил был единственным в своем роде. Один раз, когда Сисели в очередной раз в чем-то обвинила меня, напала за то, что я гуляю с другими женщинами, я пожаловался на нее Гилу. Он

написал что-то на листке бумаги, дал мне и сказал: «Отдай ей это». Я так и сделал, и она перестала доставать меня. Знаешь, что он написал на этом клочке бумаги? «Ты можешь любить меня, но я тебе не принадлежу. Может быть, ты и любишь меня, но ты не владеешь мною. И я тебя, может быть, люблю, но я не владею тобой». Вот каким другом был Гил, к нему можно было прийти с любой проблемой, он по-настоящему принимал и любил меня таким, каков я есть.

**505**

Фильм «Сиеста» вышел в 1988 году. И тут же исчез из проката; его толком и не показали в кинотеатрах. Почти то же самое произошло и с другим фильмом, к которому я написал музыку, «Street Smart», правда, он продержался немного дольше, чем «Сиеста», и получил хорошие отзывы критиков — им даже моя музыка понравилась. Но «Сиесту» они провалили, хотя наша с Маркусом музыка всем понравилась.

В 1988-м случилась еще одна невероятная вещь — 13 ноября во дворце «Альгамбра» в Гранаде, в Испании, мне дали звание рыцаря Мальтийского ордена, или, выражаясь по-ихнему, официально — я стал рыцарем Иерусалимского, Родосского и Мальтийского суверенного ордена госпитальеров Святого Иоанна. Меня посвятили вместе с тремя африканцами и врачом из Португалии. Вообще-то, я на самом деле не знаю, что означают все эти слова в названии ордена, но мне сказали, что, как его член, я могу ездить без визы в тридцать или сорок стран. И еще мне сказали, что я был удостоен этой чести, потому что во мне есть класс, потому что я гений. Меня только попросили относиться ко всем людям без предубеждения и продолжать заниматься своим делом, которое представляет собой единственный вклад в мировую культуру от Америки, — джазом, или, как я его предпочитаю называть, черной музыкой.

Я гордился оказанной мне честью, но в день церемонии был так болен, что еле добрался до места торжества. У меня была так называемая «ходячая», или бронхиальная, пневмония. Черт, это дерьмо накрыло меня на пару месяцев, пришлось в самом начале 1989-го отменить все зимние гастроли, я потерял около миллиона. Три недели провалялся в больнице в Санта-Монике в Калифорнии. В носу и на руках у меня были трубки, все тело в иголках. Посетители, даже доктора и сестры, надевали санитарные маски, чтобы не заразить меня бактериями. Мне было очень хреново, но уж во всяком случае никакого СПИДа у меня не было, как об этом наврала поганая сплетница «Стар». Господи, какую

**506**

же свинью мне подложила эта газета! Она чуть не погубила мою карьеру, чуть не разрушила всю мою жизнь. Конечно, все это было неправдой, но ведь многие об этом не знали и поверили.

Когда я в марте выписался из больницы, сестра Дороти, брат Вернон и племянник Вэнс, который раньше был у меня в оркестре барабанщиком, приехали в Малибу ухаживать за мной. Дороти готовила и помогла мне подняться на ноги. Со мной там была и моя тогдашняя подружка, мы с ней катались на лошадях и ходили гулять. Наконец моя «ходячая» пневмония «вышла» из меня, и я, как огурчик, смог поехать в турне.

Вскоре после этого, 8 июня, во время торжественной церемонии в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке я получил награду за художественные достижения в 1989 году от губернатора штата Нью-Йорк, которую мне вручил губернатор Марио Куомо. Кажется, кроме меня, на той церемонии получили награды еще одиннадцать человек. И я снова гордился оказанной мне честью.

Примерно в это же время вышел мой третий уорнеровский альбом «Amandla». Отзывы были хорошие, и продавался он тоже хорошо. А «Коламбия» объявила о выпуске в сентябре 1989 года альбома «Auga». Я записал его еще в 1985 году и потом двигался совершенно в другом музыкальном направлении. Мне кажется, в музыке почти каждый день происходит что-то новое. Но «Auga» — хороший альбом, и мне интересно, каким будет отклик публики, особенно спустя четыре года.

Сейчас мой ум сконцентрирован, а мое тело — как антенна. Мне это и в живописи помогает, я ею все больше и больше увлекаюсь. Рисую по пять-шесть часов в день, упражняюсь на трубе пару часов и пишу много музыки. Я по-настоящему увлекся живописью и начинаю устраивать выставки своих работ — выставки одного художника. У меня уже были две в Нью-Йорке в 1987 году и несколько по всему миру в 1988 году: несколько в Германии, одна в Мадриде

**507**

и пара в Японии. И представляешь, люди покупают мои картины — примерно за 15 тысяч долларов. В Мадриде вся выставка была распродана, в Японии и Германии тоже почти все картины раскупили.

Живопись помогает мне в музыке. Сейчас я жду, когда «Коламбия» выпустит пластинку, которую я записал с Палле Миккельборгом в Дании, она называется «Ауга». По-моему, это шедевр, я серьезно. А сейчас я пишу для оркестра, но мы эти вещи не записываем. У меня в Калифорнии есть знакомый парень, Джон Бигэм, великолепный композитор. Это молодой черный, ему около двадцати трех, он пишет прекрасный фанк. Он гитарист. Пишет на компьютере, а когда начинает объяснять мне это дерьмо, я теряю нить — ничего не соображаю в технических терминах. Но он не умеет доводить вещи до совершенства. Так что я ему сказал: «Джон, ты об этом не беспокойся; давай все это мне, я закончу». Так он и делает. Он не знает оркестровку. Просто слышит какие-то невероятные звуки. Он все время говорит, что хочет научиться всем этим вещам — оркестровке и прочему, но я ему говорю, чтобы он не дергался, достаточно того, что я все об этом знаю. Боюсь, если он всему этому выучится, то потеряет свой природный дар. Иногда ведь так бывает, ты знаешь. Такие ребята, как Джими Хендрикс, или Слай, или Принц могли бы и не состояться, если бы до тонкости разбирались в технических деталях, это бы им помешало, или, если бы они все это знали, они создали бы что-то совсем другое.

Что до моей музыки, я всегда стараюсь услышать что-то новое. Однажды я спросил Принца: «Где в этой композиции басовая линия?»

Он сказал: «Майлс, ее здесь нет, и если ты вдруг ее услышишь, я уволю басиста, потому что басовая линия мне мешает». И признался, что никому, кроме меня, такого бы не сказал, но что я пойму его, он слышал похожее в моей музыке. Когда у меня появляются музыкальные идеи, я сразу бегу к синтезатору. Когда я начинаю слышать звуки,

**508**

я записываю их нотами на чем придется. Я продолжаю развиваться как художник и хочу, чтобы это было бесконечно, я буду расти всегда.

В 1988-м пришлось уволить басиста Дэрила Джонса. Слишком уж много в нем было дурацкого пафоса — как у попсы. Все время откалывал номера на сцене: например, порвет струны, а потом стоит и торжественно глядит в публику, будто сейчас вот-вот что-то необыкновенное произойдет. Все время, мерзавец, в мелодраму вдарялся, особенно после оркестра Стинга, ну знаешь, все эти дела — рок-н-ролл на большой арене, в общем, дешевый шоу-биз. Я любил Дэрила — он приятный, классный парень. Но играл не так, как мне было нужно. На его место я взял парня по имени Бенджамин Ритвельд с Гавайских островов. Мино Синелу тоже ушел — в новый оркестр Стинга. Сначала я заменил его на перкуссиониста Руди Берда, а потом вернулась Мэрилин Мазур, и я отпустил Руди. Сейчас у меня штатный перкуссионист — Муньонго Джексон. Еще один новичок в оркестре — Кей Акаги на клавишных. Кении Джаррет все еще у меня на саксофоне, Рики Уэлман на барабанах, Адам Хольцман на клавишных и Фоли на электрогитаре.

Я делаю все, чтобы не засушить себя в творческом отношении. Мне хотелось бы написать драму или, может быть, мюзикл. Я даже с рэпом экспериментировал, мне кажется, в этой музыке есть тяжелые ритмы. Я слышал, Макс Роуч считает, что следующий Чарли Паркер выйдет из рэпа. Иногда совершенно невозможно избавиться от его ритмов и мелодий, раз уж они попали в твою голову. Я много слушал вест-индскую группу Kassav, они играют музыку «зук». Это великолепная группа, мне кажется, их влияние сказалось на моем альбоме «Amandla», что по-зулусски, на языке Южной Африки, означает «свобода».

В 1988 году кроме больницы, где я оказался из-за пневмонии, у меня была еще одна неприятность, я о ней уже рассказывал, — развод с Сисели. Расписываясь, мы договорились, что если расстанемся, не будем друг другу портить

**509**

жизнь — у каждого из нас были свои деньги и каждый из нас мог продолжать делать свою карьеру. Но она не сдержала слова. Натравила на меня уйму юристов — всюду, где бы я ни появлялся, они подсовывали мне все эти бракоразводные бумаги. Такая тоска была от них увертываться, пока я не совладал с собой. Все это могло бы пройти и более дружески. Сейчас уже все позади, потому что договор о разделе имущества подписан в 1988 году, а развод состоялся в 1989-м, и я счастлив. Теперь я могу продолжать встречаться с другими женщинами.

Я встретил еще одну женщину, с которой мне очень хорошо. Она намного моложе меня — на двадцать лет. Мы не очень часто бываем с ней на людях, мне не хочется подвергать ее всем этим сплетням, которые преследуют всех моих женщин. И не буду называть ее имя, не хочу, чтобы наши отношения получили публичную огласку. Это очень милая, нежная женщина, которая любит меня таким, каков я есть. Мы с ней прекрасно проводим время, хотя она знает, что я ей не принадлежу и что, если захочу, буду видеться с другими. И еще, пару лет назад я встретил на

гастролях в Израиле одну очаровательную женщину-скульптора, очень талантливую. Мы с ней иногда видимся в Соединенных Штатах. Она очень приятный человек, хотя я и не знаю ее так хорошо, как мою нью-йоркскую знакомую, которая мне ближе всех.

Когда я сейчас слышу, как музыканты исполняют все те же джазовые прибабасы, которые мы изобрели давным-давно, мне становится грустно. Я хочу сказать, что это все равно что идти в постель с очень-очень старым человеком, от которого пахнет старостью. Я вовсе не унижаю стариков, потому что сам старею. Но нужно быть честным перед самим собой, и я именно так все это и вижу. Многие люди моего возраста любят старую, консервативную мебель. А мне нравится новый мемфисский стиль — легкий хайтек, он в основном идет к нам из Италии. Смелые цвета и длинные, мягкие, свободные линии. Мне не нравится, когда дом забит вещами и мебелью. Мне нравятся современ-

**510**

ные вещи. Я всегда должен быть на передовой линии всего, такой уж я есть и всегда таким был. Я люблю трудности, риск, люблю все новое — так я подзаряжаюсь. Но музыка всегда залечивала мои раны и была моим духовным пастырем. Когда я хорошо играю и когда хорошо играет мой оркестр, то у меня почти всегда хорошее настроение, если только здоровье не подводит. И я все еще каждый день учусь. Например, у Принца и у Камео. Мне нравятся живые шоу Камео. Музыканты не сразу раскрываются, их нужно слушать с середины концерта, когда они набирают такую скорость и силу, что начинают летать. Я уже в пятнадцать лет понял, что в шоу, в живом шоу, есть вступление, средняя часть и конец. У того, кто это понимает, будет блестящее, по сравнению с другими шоу. Десятка в начале, десятка в середине и десятка в конце, с изменениями настроения, конечно, разными настроениями, конечно, но это не так просто.

Увидев, как Камео в своих шоу подавал своих музыкантов, я стал то же самое делать у себя. Вот мы на сцене, я начинаю играть, потом играет оркестр, потом снова я. Потом Бенни играет на басу, за ним — Фоли на гитаре, и оба уводят публику за собой благодаря своему фанко-блюзороковому звучанию. Потом, после первой пары мелодий, мы играем «Human Nature», увеличивая темп. И на этом как бы заканчиваем первый сет. Но затем резко меняем тему. С этого момента она расширяется, но с грувом. И все это происходит, когда Бенни и остальные музыканты — особенно Фоли — начинают играть, а я вступаю после них. Когда с нами играл Дэррил Джонс (а он знал самые новомодные штуки), мы с ним играли как бы по контрасту, иногда так же мы играли и с Бенни. Но в основном Бенни был нашим якорем, он на этом собаку съел. (Бенни будет великим бас-гитаристом. Он и так уже почти им стал.) А потом все по очереди играют соло.

Давным-давно Билли Экстайн сказал мне и еще одному певцу, что нужно выходить на сцену под аплодисменты.

**511**

Он говорил тому певцу: «Не жди, пока они закончатся». Я сейчас так и делаю: когда публика аплодирует, выхожу к ней. И начинаю новый номер под аплодисменты. Даже если не очень удачное начало, слушатели не заметят, они ведь аплодируют. Так что прямо окунаемся в аплодисменты. Так и играем живые концерты, и все по нашему плану неплохо получается. Людям во всем мире это нравится, они и есть наш барометр, а не критики. Люди — самое важное. У них нет скрытых обязательств и тайных мотивов. Они заплатили за то, чтобы увидеть тебя, и уж если ты им не нравишься, найдут способ дать тебе об этом знать, и очень скоро.

## Глава 20

Многие спрашивают меня, в каком направлении движется современная музыка. Я думаю, ее фразы становятся короче. Прислушавшись, любой человек со слухом поймет это. Музыка все время меняется. Ее меняют время и господствующая на данный момент технология и материалы, из которых изготавливаются вещи, например, машины сейчас делают из пластика, а не из металла. Так что теперь дорожная авария сопровождается не такими звуками, как раньше, — это уже не скрежет металла, как в сороковые или пятидесятые. Музыканты выбирают новые звуки для своей игры, и музыка, которую они создают, звучит сейчас иначе. Новые инструменты, такие как синтезаторы и много чего еще, совершенно все меняют. Раньше музыкальные инструменты делали из дерева, потом из металла, сейчас это твердый пластик. Я не знаю, из чего они будут состоять

**513**

в будущем, знаю только, что это будет какой-то новый материал. Плохие музыканты не улавливают музыку нашего времени, поэтому они и не могут ее играть. Я смог играть в верхнем регистре, только когда я стал его слышать. До этого мне были доступны лишь средний и нижний

регистры, это было все, что я слышал. То же самое происходит со старыми музыкантами, пытающимися исполнять современную музыку. Я был похож на них — до прихода в мой оркестр Тони, Херби, Рона и Уэйна. Они заставили меня слышать музыку по-иному, и я им за это очень благодарен.

Мне кажется, музыка Принца устремлена в будущее, и еще многое из того, что делается в Африке и на Карибах. Такие парни, как Фела из Нигерии или группа Kassav из Вест-Индии. У них многое перенимают белые музыканты и оркестры — Talking Heads, Стинг, Мадонна и Пол Саймон. Много хорошей музыки дает Бразилия. Но в основном вся эта музыка исполняется в Париже, там играют многие музыканты из Африки и Вест-Индии, особенно те, кто говорит по-французски. Англоязычные музыканты оседают в Лондоне. Кто-то мне недавно сказал, что Принц задумал организовать студию под Парижем, чтобы быть в курсе всего, что там делается. Поэтому я и считаю его одним из самых ярких музыкантов, которые смотрят в будущее. Он понимает, что звучание должно стать интернациональным, это уже витает в воздухе.

Я люблю играть с молодыми, мне кажется, старые джазовые музыканты — ленивые стервецы, они сопротивляются переменам, цепляются за старые трюки, они слишком инертны для нового. Они слушают критиков, которые советуют им сидеть на месте, но ведь им, критикам, выгодно такое положение вещей. Они ведь тоже ленивые. Зачем им тратить силы, чтобы пытаться понять новую, другую музыку? Старые музыканты топчутся на одном месте, превращаются в музейные экспонаты, их в пору под стекло помещать — предсказуемые, доступные, они снова и снова долдонят давно заезженное дерьмо. А потом носятся и с пеной

**514**

у рта доказывают, что электронные инструменты и электронное звучание уничтожают музыку и традиции. Я так не считаю и думаю, что ни Птица, ни Трейн, ни Сонни Рол-линз или Дюк, да и никакой другой уважающий себя художник так не считает. Бибоп в свое время принес перемены, эволюцию. Разве тогда кто-то топтался на месте и думал только о своем благополучии? Если хочешь оставаться творцом, будь готов к переменам. И вообще, жизнь — это рискованное приключение. Иногда ко мне подходит какой-нибудь парень и просит сыграть «My Funny Valentine», мою старую вещь, наверняка он под нее в первый раз трахал свою любимую девушку — и я могу это понять. Но я ему советую пойти и купить пластинку. Меня уже нет в том отрезке времени, я строю свою жизнь так, как надо мне, а не так, как это надо другим.

Мои ровесники, которые слушали меня «в старое доброе время», больше не покупают пластинок. Если бы я зависел от них — даже если бы я играл то, что им хотелось, — я бы умер с голоду и потерял бы контакт с людьми, которые покупают пластинки, — с молодежью. И если бы я хотел сыграть все эти старые темы, я не нашел бы музыкантов, которые могли бы играть, как раньше играли. Те, кто еще жив, руководят сейчас своими собственными оркестрами и играют то, что им хочется. И ни за что не променяли бы свою работу на оркестр, которым руковожу я.

Джордж Уэйн однажды уговаривал меня пригласить Херби, Рона и Уэйна снова съездить со мной в турне. Но я ему сказал, что ничего из этого не выйдет, ребята не захотят играть у меня как сайдмены. Турне могло бы принести много денег? Ну и что с того? Музыка — это не совсем про деньги. Она в основном про чувства, особенно та, которую мы исполняем.

Возьми, например, Макса Роуча, он мне как брат. Если бы он сейчас написал что-нибудь и попросил меня это сыграть, положим, с Сонни Роллинзом, я не уверен, что согласился бы: я уже не **играю** в таком стиле. И не потому, что

**515**

я не люблю Макса — я его очень люблю. Но чтобы я согласился, ему нужно было бы написать что-то такое, что понравилось бы и ему, и мне. А вот другой пример. Еще давно у меня была возможность выступить с Фрэнком Синатрой. Он прислал ко мне кого-то в «Бердленд», где я тогда работал. Но ничего из этого не вышло, потому что меня не увлекало то, что увлекало его. И опять же — это вовсе не потому, что мне не нравится Фрэнк Синатра. Но лучше уж я послушаю его, чем буду мешать, играя то, что мне хочется. Слушая Фрэнка, я научился делать фразировки, понял его концепцию фразировок, и еще мне много дал в этом смысле Орсон Уэллес.

Ну а, например, Палле Миккельборг, мы с ним сделали альбом «Auga». Когда я с ним там в Дании тусовался, я слышал любую музыку. То же самое с Гилом Эвансом. То, что Гил сделал для нового альбома Стинга, — полный улет, огромный успех для Стинга. Помнишь результаты джазового опроса в «Плейбое» после выхода этой пластинки Стинга и Гила? Читатели — в основном белые — проголосовали за Стинга как за лучшую джазовую группу года. Разве это не достижение? Черная группа никогда не получила бы такого признания, если бы она, скажем, перешла от

фьюнджаза к року. Никогда бы белые не проголосовали за них как за лучших ловцов мышей года. Но за Стинга-то тем не менее они проголосовали. Последний альбом Стинга прекрасный, но, кроме него, там никого не слышно, а он — совершенно не джазовый музыкант. Стинг пишет песни, со словами, диктует тебе, о чем думать. А во время исполнения инструментального сочинения ты можешь думать, о чем хочешь. Ведь совсем не обязательно читать «Плейбой», чтобы знать позицию, в которую ты поставишь девушку, занимаясь с ней любовью. Знаешь, это все делается для ленивых. Самая популярная музыка — «Бэби, я тебя люблю. Приди ко мне и дай». Да на свете миллионы таких пластинок с такой «лирикой». Все это уже давно превратилось в клише, а множество артистов все это копируют, только

**516**

и занимаются тем, что перенимают клише друг у друга. Поэтому и трудно сохранить оригинальность в студии звукозаписи — из-за всех этих пластинок для массового слушателя.

Мне не нравится музыка Трейна, которую он играл под конец жизни. После его ухода от меня я перестал слушать его записи. Он все время играл одно и то же — то, что играл со мной. Поначалу его группа с Элвином Джонсом, Макком Тайнером и Джимми Гаррисоном была ничего. А потом они превратились в пародию на самих себя, и все, кроме Элвина и Трейна, играли паршиво. Мне не нравился Маккой, он только и делал, что колотил по несчастному роялю, ничего крутого я в этом не видел. Я знаю музыкантов, которые могут играть на этом инструменте: Билл Эванс, Херби Хэнкок и Джордж Дюк. А Трейн с компанией делал модальный джаз, а я это уже все прошел. У Маккоя через некоторое время вообще пропала способность правильно касаться клавиш, правильно извлекать звук. Он стал монотонным, а потом и Трейн стал играть монотонно, да-да, ты посиди и послушай его подольше. А через некоторое время я вообще перестал хоть что-нибудь в них видеть, и Джимми Гаррисон мне не нравился. Но многим они нравились, и это хорошо. Когда раньше Элвин с Трейном играли дуэтом, мне это казалось круто. Но это мое личное мнение, я могу ошибаться.

Сейчас музыкальное звучание сильно отличается от того, которое было, когда я начинал. Сейчас используются все эти эхокамеры и всякое такое. Например, в фильме «Смертельное оружие» с Дэнни Кловером и Мелом Гибсоном есть сцены в помещении из металла. Публика постепенно привыкает к лязганью металла, и ребята из Вест-Индии, например из Тринидада, пишут такую музыку — со стальными барабанами и подобными штуками. А синтезатор вообще все изменил, нравится это музыкантам-пуристам или нет. Он внедрился прочно и надолго, и им либо пользуются, либо нет. Я выбрал первое, потому что все

**517**

в мире меняется. Те, кто не хочет меняться, окажется в положении фольклорных исполнителей, которые играют в музеях — этакие, тьфу, краеведы. Потому что музыка и звучание сейчас — интернациональны, и нет никакого смысла пытаться вернуться в чрево матери, откуда ты когда-то вылез. Человеку нет обратной дороги в материнский живот.

Музыка — это темп и ритмическая организация. И китайская музыка прекрасно звучит, если все в ней построено по законам. Но хотя многие считают мою музыку очень сложной, сам я считаю ее простой. Так она мне слышится, несмотря на то что она кажется сложной другим.

Я люблю ударников. Про барабаны я все узнал от Макса Роуча, когда мы с ним вместе играли с Птицей и подолгу жили в одном номере во время гастролей. Он всегда показывал мне всякие штуки. Рассказывал, что ударник должен неуклонно сохранять ритм, у него должно быть внутреннее чувство бита, он должен создавать грув. Как делается грув: вставляется бит между битами. Например, «бэнг, бэнг, ша-бэнг, ша-бэнг». Вот это «ша» между «бэнгами» и есть бит между битами, эта маленькая деталь и есть экстрагрув. Если ударник не может этого воспроизвести, то грув исчезает, и это самое плохое на свете — когда ударник не способен создать грув. Господи, это словно в дерьме тонуть.

А вот музыкант и артист вроде Маркуса Миллера типичен для сегодняшнего времени. Он может играть все, открыт всем музыкальным течениям. Он понимает, например, такие вещи, как отсутствие живого ударника в студии. Можно ведь запрограммировать ритм-компьютер, а потом, если это тебе нужно, заставить ударника играть вместе с ним. Ритм-компьютер — вещь хорошая, его можно использовать то в одном месте записи, то в другом, он всегда сохраняет один и тот же темп. Многие ударники имеют привычку замедлять темп или ускорять его, а это может испоганить то, что ты делаешь. Ритм-компьютеры себе этого не позволяют, так что для записи они хороши. Но иногда бывает необходим живой, великий барабанщик вроде Рики Уэлмана,

**518**



чтобы подхлестнуть игру. В живой музыке все постоянно меняется, и тут важен активный ударник, который тоже меняет игру с общим потоком. Когда исполнение идет вживую, необходимо сохранять интригу, интерес к музыке, и в такой ситуации отличный барабанщик лучше, чем ритм-компьютер.

Я уже говорил раньше, что многие джазмены — ленивые ребята. А белые им в этом потакают, говоря: «Тебе не надо учиться, ты самородок. Просто бери трубу и дуй». Но это неправда. Не у всех черных есть чувство ритма. Зато много белых парней, которые играют на отрыв, особенно в рок-группах. И ударники там никогда не сбавляют темп и могут играть наравне с ритм-компьютерами. Но многие черные джазмены не хотят и не могут так работать. Предпочитают, по наущению белых критиков, оставаться «натуралами».

У меня всегда был особый дар — слышать музыку так, как только я ее слышу. Не знаю, откуда это во мне, просто это есть, я не задаю себе лишних вопросов. Например, я слышу, что пропущен бит, или чувствую, что это Принц играет на ударных, а не звуковая дорожка. У меня это всегда было. Например, я могу начать игру в заданном темпе, потом заснуть, проснуться и продолжать в том же темпе. Когда дело касалось подобных вещей, я никогда не ошибался. Когда нарушается ритм, если он неправильный, я просто останавливаюсь. То есть меня что-то останавливает, я просто не могу тогда ничего делать. И если инженер неудачно склеил пленку, меня всего передергивает, я сразу это чувствую.

Для меня жизнь и музыка связаны со стилем. Например, если хочешь выглядеть и чувствовать себя богатым, надеваешь определенную вещь, определенную обувь, или рубашку, или пальто. Стили в музыке вызывают в людях разные чувства. Если хочешь внушить кому-то определенные чувства, то играешь в определенном стиле. Вот и все. Поэтому я считаю полезным для себя играть для разной

**519**

публики: я тоже беру от них разные вещи, которые потом использую. Есть места, где я еще не играл и куда мне хотелось бы попасть, например Африка или Мексика. Мне бы очень хотелось выступить в этих странах, и я обязательно это сделаю.

Выезжая из Соединенных Штатов, я играю по-другому, и меня принимают по-другому, с огромным уважением. Я это очень ценю и стараюсь отблагодарить своей игрой. Мне хочется, чтобы людям было хорошо, ведь и они сделали так, чтобы мне было хорошо. Больше всего я люблю выступать в Париже, Рио, Осло, в Японии, Италии и Польше. В Соединенных Штатах мне нравится играть в Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско и еще в Лос-Анджелесе. Народ в этих местах неплохой, но все равно они меня иногда бесят, будто гладят против шерсти.

Когда у меня был перерыв в игре, я слышал, что многие говорили: «Майлс ушел из музыки, что мы теперь будем делать?» Мне кажется, этому можно найти объяснение в том, что однажды сказал Диззи: «Глядя на Майлса, нельзя забывать о музыкантах, с которыми он работает. Многих из них Майлс сделал лидерами». Мне кажется, это правда. Многие музыканты смотрели на меня как на наставника. И мне это никогда не было в тягость — то, что я был как бы флагоманом, главным дозорным в музыке. Но я никогда не считал, что один несу этот груз. Были и другие — Трейн и Орнетт. Даже в моих оркестрах руководил не только я, такого никогда не было. Возьми, например, Филли Джо и Трейна. Филли Джо задавал темп и под него играл Пол Чамберс, а Ред Гарленд указывал мне, не я ему, какие он хотел бы играть баллады. А Трейн сидел и помалкивал, зато играл на отрыв. Трейн всегда был неразговорчивым. Когда дело касалось рассуждений о музыке, он был как Птица. Они оба выражали свои мысли с помощью саксофонов. Когда в моем оркестре были Херби, Тони, Рон и Уэйн, тон задавал Тони, а мы следовали за ним. И все они сочиняли для оркестра, некоторые вещи мы писали

**520**

вместе. Тони никогда не замедлял темпа; если он и менял его, то в сторону убыстрения, а ритм всегда соблюдался неукоснительно. Когда со мной играли Кит Джаррет и Джек Де Джонетт, именно они диктовали, что и как играть, они задавали темп. Они меняли музыку, а потом она сама принимала новые формы. И ни один оркестр не мог с нами сравниться, потому что у них не было Кита и Джека. И так с каждым из моих оркестров.

Знаешь, моя заслуга в том, что я умел подбирать талантливых ребят, тут какая-то «химия» срабатывала, а потом я давал им волю: сначала они играли то, что знали, но вскоре начинали превосходить самих себя. Когда я приглашал этих парней, я не знал точно, как они будут вместе звучать. Мне кажется, самое важное — найти музыкантов, потому что если это люди умные и творческие, их музыка будет парить на недосягаемой высоте.

У Трейна был собственный стиль, и у Птицы, и у Диза, я тоже хочу звучать только как я сам. Хочу всегда оставаться самим собой, что бы это ни значило. Но в музыке мне бывают близки разные фразы, и если мне что-то по-настоящему нравится, это как будто тоже становится моим. И тогда эта фраза и есть я. Я играю по-своему, а потом пытаюсь превзойти себя. Самая трудная тема, которую я когда-либо играл в жизни, — это «I Loves You, Porgy», потому что там нужно было заставить трубу звучать, строить фразы, как человеческий голос. Когда я играю, я вижу цвета и предметы. Когда я слушаю чью-то песню, я всегда думаю, почему здесь использована именно эта нота, почему это так сделано. Мое звучание было поставлено Элвудом Бюокененом, моим учителем в средней школе. Я любил даже то, как он держал трубу. Мне говорят, что моя труба имитирует человеческий голос, а это и есть то, чего я добиваюсь.

Самые лучшие музыкальные идеи приходили ко мне по ночам. У Дюка Эллингтона было то же самое. Он ночами писал, а потом целыми днями спал. Мне кажется, это оттого, что ночью тихо, шорохи легко блокируются и проще

521

сконцентрироваться. И еще мне кажется, что в Калифорнии гораздо легче писать, там очень тихо, я живу на берегу океана. Во всяком случае, сейчас это так. Когда я пишу музыку, я предпочитаю находиться в Малибу, а не в Нью-Йорке.

Я играю некоторые аккорды, которые ребята из моего оркестра называют «Майлзовы аккорды». Так можно играть любые аккорды, брать любой звук, и они не будут звучать неправильно, если только кто-то не начнет неправильно играть на их фоне. Понимаешь, то, что играют на фоне аккорда, определяет, подходит он или нет. Нельзя создавать скопление не соотнесенных друг с другом аккордов и потом оставлять их висеть в воздухе. Их нужно привести к логическому заключению, разрешить. Например, когда мы играем в миноре, я обычно показываю ребятам много вариантов — от фламенко до пассакалий, так, кажется, это называется. Пассакалья — это когда при одной и той же басовой линии я играю трезвучия, и получается, что солист играет на фоне минорного аккорда. Тут нужно уметь чувствовать. То же самое мы делали с Трейном. Русский композитор Хачатурян и блестящий английский композитор Хернспак играли и сочиняли в миноре. Сыграть можно многое, если начать изучать все это.

По-моему, великие музыканты похожи на великих боксеров, они хорошо защищены. У них в головах есть высшее знание, они владеют высшей теорией, как африканские музыканты. Но мы не в Африке и не ограничиваемся религиозными песнопениями. У всего, что мы делаем, есть научная подоплека. Если опираться на уменьшенные аккорды, то получишь эффект песнопения, причем очень сильный, и это понятно, ведь опора — все эти разнородные звуки. А сейчас это делать даже проще, потому что последние двадцать лет публика слушает великую музыку: Колтрейна, меня, Херби Хэнкока, Джеймса Брауна, Слая, Джими Хендрикса, Принца, Стравинского, Бернстайна. К тому же есть такие музыканты, как Хэрри Парч и Джон Кейдж. У Кейдж-

522

жа музыка звучит так, будто стекло падает. И многие на это западают. Так что сейчас люди готовы воспринимать любой вид музыки. И если уж они способны переварить Марту Грэм и то, что они с Кейджем сделали еще в 1948 году в Джульярде, где я их обоих видел, то им самое разное дерьмо по вкусу придется.

Но в авангарде все же остается именно черная музыка — брейк-данс, хип-хоп и рэп. Господи, сейчас даже в рекламах самая новая музыка. Даже баптистские госпелы идут в ход. Интересно, что именно белые распевают это дерьмо и заезживают эти мелодии до дыр. Без усталости стараются выглядеть, как мы: и поют, как мы, и играют, как мы. Так что теперь черным артистам нужно придумать для себя что-то другое. Правда, народ в Европе, Японии и Бразилии не обманешь. Это только здесь, в Америке, пипл все хакает.

Я люблю путешествовать, правда, уже не так, как раньше, — уж слишком много разъезжаю по свету. Но я все еще при этом оттягиваюсь — знаешь, встречаешься с массой разных людей, знакомишься с другими культурами. Одно я понял: черные во многом схожи с японцами. Эти любят посмеяться. И не такие натянутые, как белые. Когда чернокожий улыбается белым, его считают дядей Томом, но к японцам никто так не относится, потому что у них есть деньги и власть. У азиатов неподвижные глаза, особенно у китайцев. Они как-то странно на тебя смотрят. Но я уловил, как японские женщины искоса, тайком бросают взгляд на мужчин, теперь я их хорошо понимаю.

По-моему, самые красивые женщины в мире — бразильянки, эфиопки и японки. Я хочу сказать, что в них сочетаются красота, женственность и ум, походка, умение подать себя и уважение к

мужчинам. Японки, эфиопки и бразильянки уважают мужчин и никогда не пытаются подражать им — во всяком случае, те, кого я знал. Большинство американских женщин не знают, как вести себя с мужчинами, особенно чернокожие пожилые бабы этим отличаются. Они постоянно соревнуются с мужчинами,

**523**

несмотря на все, что те для них делают. Мне кажется, это из-за их курчавых волос. Просто им в этой стране промывают мозги из-за того, что у них нет длинных, светлых, прямых волос. Вот они и считают себя некрасивыми — а ведь на самом деле они очень красивые. Но, мне кажется, это больше относится к старшему поколению, у которых на ушах висит лапша про красоту белых женщин. Большинство моих знакомых молодых черных женщин — настоящие красотки и не озабочены проблемами старух. И все равно они комплексуют из-за своей внешности. Многие из них думают, что все черные мужчины хотят и желают белых женщин, даже если относятся к своим черным подругам как к королевам. И это отравляет им жизнь. Большинство белых женщин относятся к мужчинам лучше, чем черные женщины, у них нет этих комплексов. Я понимаю, что эти мои слова взбесят многих черных женщин, но мне все это так видится.

Понимаешь, многие черные женщины ведут себя с мужчинами как учительницы или матери. Все время их контролируют. Только Франсис этим не занималась. За все семь лет нашей совместной жизни ни разу ничего такого не устроила. Она была выше всего этого, ей не нужно было со мной соперничать, она и так была уверена в себе. А когда женщина уверена в себе — знает, что она красивая и женственная и что мужики тают при ее появлении, она и так может справиться с ними. Франсис в совершенстве владела своим телом, она была танцовщицей и знала, что на улице из-за нее движение останавливается. Она была артисткой, а у артистичных женщин более широкий и глубокий взгляд на жизнь.

А вот многие черные бабы, у которых работа нетворческая, — всякие там исполнительницы в офисах — совсем не верят в себя и превращаются в жутких зануд. Они постоянно с тобой спорят, у них всегда с языка готова сорваться гадость. Если мужчина достанет тебя так, что ты полезешь на стенку, ему, по крайней мере, можно вцепиться физически. Но с женщиной такой номер не проходит. Она тебя бесит,

**524**

а ты ее не тронь. И приходится делать вид, что не обращаешь внимания. Но если несколько раз спустить с рук этой всезнающей сучке, которая находится с тобой в постоянной конкуренции, то она буквально полезет на тебя со своими выпяченными губами, со своими гадостями и колкостями. Тогда можно выйти из себя и вдарить ей. Я часто попадал в такие ситуации с очень уж напористыми женщинами и многим из них вцеплялся. Но мне это вовсе не нравится, я не хочу так поступать с женщинами. Когда дело катится к этому, я до последнего момента пытаюсь сдержаться.

Многие черные женщины не понимают, как себя вести с артистом, — особенно старорежимные тетки и те, что увлечены карьерой. Артисту ведь в любое время может что угодно взбрести в голову. Поэтому нечего все время быть с ним в контрах, нечего мешать ему, отвлекать от того, что он думает или делает. Совершенно ужасно, когда женщина не дает творческому человеку заниматься творчеством. До многих женщин старшего поколения это вообще не доходит, потому что во времена моей юности артистов и художников вообще не уважали. Но белые женщины уже давно живут бок о бок с творческими личностями и понимают значение искусства для общества. Так что в этом смысле черным женщинам приходится догонять своих белых товарок. В итоге у них все получится. А пока такие люди, как я, вынуждены сами бороться за свое счастье. Я стараюсь иметь дело с женщинами, которые понимают и уважают меня.

Многие африканки, которых я встречал, не похожи на афро-американок. Они совершенно другие и лучше обращаются со своими мужчинами. Я просто восхищаюсь настоящими негритянками из Эфиопии и еще, пожалуй, из Судана. У них великолепные высокие скулы и прямые носы, это их лица я в основном изображаю в своих рисунках и картинах. Моя африканская модель Иман именно такая — красивая, элегантная, грациозная. У африканок есть еще один тип красоты — полные губы, огромные глаза и чуть скошенная линия черепа, как у Сисели. В повседневной

**S25**

жизни Сисели была совсем не похожа на самое себя на экране, особенно когда она была взбешена или когда бесила меня. В ней появлялась какая-то чувственность. Я иногда прикидывался, будто страшно зол, — а на самом деле хотел увидеть на ее лице это выражение. Я его очень любил.

Я люблю флиртовать с женщинами. Стоит им подмигнуть, и они выложат перед тобой все. Это очень приятно — флиртовать, не раскрыв рта и не произнеся ни слова. Я всегда могу по глазам женщины сказать, интересен я ей или нет, особенно если вижу или чувствую в ее взгляде нечто большее, чем просто любопытство. Западные женщины говорят глазами, а японки — телом. Если заметишь это почти неуловимое «что-то» в глазах западной женщины и это тебе приятно, то начинаешь действовать. Если нет, то просто отворачиваешься. Но если вдруг почувствуешь в ее взгляде что-то духовное, что-то близкое тебе, то обязательно идешь навстречу.

Мне нравятся женщины с красивой осанкой, худенькие, с уверенными движениями, как у танцовщиц. Это должно быть видно в ее походке, в том, как она одевается, в любом ее движении. Я это сразу же замечаю. На свете есть много прекрасных женщин, но не у всех есть это, такое важное для меня, качество. В женщинах должна быть сексуальность, какое-то электричество, которое говорило бы, что в них кроется что-то особенное. У некоторых это проявляется в губах, как, например, у Жаклин Биссет. У нее сексуальность разлита по всему лицу, в Сисели я тоже это видел какое-то время. У меня от этого аж кишки сводит. Это как кайф, как затычка кокаином — причем большая затычка. Предвкушение быть вместе с такой женщиной дает мне чувство счастья. Это мощное чувство, сильнее оргазма. Ничто с ним не может сравниться.

Мне нравится, как кокетничают японки. Японка никогда не встанет прямо напротив тебя — обязательно там, где ее почти не видно, где за ней можно наблюдать только краем глаза. Она будет там, где ты ее почти не видишь, и все же

**526**

она будет там. И никаких прямых взглядов. Это очень интересно. Скажем, в комнате четыре азиатки, ты с ними со всеми говоришь, и если вдруг с одной из них ты проговоришь на пять минут дольше, остальные три просто удалятся. Вот так уйдут и начнут прохаживаться в другом месте.

Я люблю женщин. Мне всегда было с ними легко, я находил их сразу. Я люблю бывать с ними, разговаривать и все такое. Но ни разу я ни у одного музыканта не отбил девушку. Никогда. Даже если они уже долгое время не встречались. Неизвестно, в какой момент тебе понадобится этот музыкант в твоём оркестре. И зачем лезть в такое дерьмо — вмешиваться в личную жизнь того, с кем ты, возможно, будешь вместе играть. Но все остальные женщины — кроме подружек хороших друзей — справедливая добыча.

Правда, женщины бывают странными и часто оказываются совсем не тем, чем кажутся. Они путаются друг с другом, причем так, что это практически незаметно. Я часто это наблюдал в клубах. Сначала я думал, что все эти красотки приходят в клуб, чтобы подцепить музыкантов. Но потом понял, что многие из них приходят повидаться друг с другом. А я-то думал, что они здесь из-за меня, из-за музыки и так далее. Что касается публики, особенно женщин, все музыканты — тщеславные твари. Они зациклены на самих себе больше, чем другие артисты, считают себя самыми крутыми и думают, что их дерьмо — самое важное на свете. И считают себя неотразимыми в глазах женщин хотя бы только потому, что они держат во рту и в руках музыкальные инструменты. Воображают себя подарками судьбы для женщин. Много из этого справедливо, хотя бы судя по тому количеству людей, которые крутятся вокруг нас и исполняют наши малейшие желания и все такое. По крайней мере, мы, музыканты, думаем, что они к нам так относятся. Но понимаешь, многие женщины, которые любят женщин, тоже это знают. Они знают, что вокруг музыкантов крутится множество разных дам, вот они и присоединяются к этой толпе и начинают там свою охоту.

**527**

В прошлом у меня были женщины всех рас — сколько белых, столько и черных. Когда дело касается моей женщины, раса для меня не имеет значения. Как говорится в пословице: «У твердого х... совести нет», и уж, во всяком случае, у меня нет расовой нетерпимости. Правда, все мои черные женщины были замужем, но это не было принципом, просто так получалось. Если бы меня спросили, женщин какого цвета я предпочитаю, я бы ответил, что мне нравятся женщины, у которых кожа как у моей матери или светлее. Не знаю, почему это так, просто я такой. Мне кажется, у меня была всего лишь одна подружка, которая была темнее меня, а я-то ведь просто цвета полуночи. Иссиня-черный.

Когда дело касается мужчин, американские женщины смелее, чем остальные женщины в мире. Если американка на тебя запала, она тут же к тебе подойдет и начнет тебя арканить. Особенно если ты знаменит, как я. Ей плевать на скромность, никакого стыда на этот счет. Но такое мерзкое поведение отталкивает меня. Все, что этим бабам надо, — это влезть в мою постель, а потом попасть в газеты и попытаться засунуть лапу в мой банковский счет или заставить меня покупать

им подарки и вещи. Сейчас я стреляный воробей, такое за милую вижу. Раньше-то я попадался. Теперь вообще не связываюсь с женщинами, которые подходят ко мне первыми. Мне это отвратительно. Я хочу, чтобы они хоть какую-то мне иллюзию оставляли, что это я их выбрал. Белые в Америке имеют наглость выкладывать тебе все в лицо, они считают, что одним своим существованием осчастливили несчастное человечество. И смешно, и жалко смотреть на них, ведь в большинстве своем это отсталый, тупой и неблагодарный народ. Они считают себя вправе в любой момент сунуть нос в твоё дело, потому что они белые, а ты нет. В самолетах я это часто на себе испытываю — они совершенно не стесняются говорить гадости. Я летаю первым классом и вижу, как они бывают удивлены моим там присутстви-

**528**

ем (если не узнают меня). Смотрят на меня как на чудо-юдо. Один раз в самолете я даже сказал одной женщине, которая стала высказывать недоумение по моему поводу: я что, сел на что-то, что ей принадлежит? Она растянула рот в типичной искусственной улыбочке и оставила меня в покое. Конечно, есть и нормальные белые, современные, которые до такого дерьма не опускаются. Во всех расах есть и классные и тупые люди. Вообще-то самые ужасные идиоты, которых я когда-либо видел, — черные. Особенно те из них, кто верит всем тем вракам, которые о них распространяют белые. Наверное, они просто больные.

Америка — жутко расистская страна, жалкое это зрелище. Она как Южная Африка, только в санитарном смысле почище. В остальном точно такая же. У меня всегда было какое-то шестое чувство на расизм. Я его сразу чую. Чувствую его у себя за спиной, где бы он ни проявлялся. С таким характером я нажил себе много врагов среди белых, особенно среди мужчин. Как же они свирепеют, когда я указываю им на их место, если они ведут себя неподобающим образом. Они ведь думают, что в этой стране с чернокожими можно делать все, что угодно.

Смотри, что происходит с нашими детьми, как они втягиваются в наркотики, особенно черные дети. И одна из причин, во всяком случае что касается черных детей, — это незнание своего прошлого, своего наследия. Стыдно смотреть, как наша страна обращается с черными, как она не ценит их вклад в жизнь общества. Мне кажется, во всех школах должны преподаваться основы джаза или черной музыки. Дети должны знать, что единственный оригинальный вклад Америки в мировую культуру — это музыка, которую наши черные предки привезли из Африки и которая менялась и развивалась здесь. Африканская музыка должна изучаться наравне с европейской («классической») музыкой.

Когда дети не изучают наследия своих предков в школе, они вообще не хотят ходить в школу. Начинают увлекаться наркотиками, крэком — ведь до них никому нет дела.

**S29**

К тому же продажа крэка — это легкие деньги, вот они и включаются в подпольную деятельность. Я об этом хорошо знаю, на себе испытал, сам сидел на наркотиках. Я понимаю этих ребят и их образ мыслей. Я знаю, что многие из них попадают в подполье только потому, что не надеются добиться справедливости у белых. Они идут в спорт и занимаются музыкой, становятся либо атлетами, либо эстрадниками, потому что это для них единственный шанс заработать деньги и выбраться из своего окружения. Либо спорт, либо эстрада, либо подпольная жизнь. Я очень уважаю Билла Косби за то, что он идет по правильному пути — подает правильный пример, покупая картины черных художников и спонсируя черные колледжи. Побольше бы богатых черных последовали его примеру. Организуй издательство, или фирму грамзаписи, или еще какое-то предприятие, которое использовало бы труд черных, надо же как-то исправлять тот отвратительный имидж, который белые навязывают черным. Это просто необходимо.

В Европе и Японии чернокожих уважают за тот вклад, который они внесли в мировую культуру. Там понимают в этом толк. Но белые американцы будут всеми силами проталкивать белых артистов вроде Элвиса Пресли, который всего лишь копия черного, но не займутся настоящим делом. Они тратят кучу денег на белые рок-группы, рекламируют и продвигают их, дают им множество премий — только за то, что те пытаются подражать черным артистам. Хотя это не так уж и важно, потому что все знают, что родоначальник рок-н-ролла — Чак Берри, а не Элвис. Все знают, что «король джаза» — Дюк Эллингтон, а не Пол Уайтмен. Все это знают. Но в учебниках истории ты этого не найдешь — до тех пор, пока мы не возьмем власть в свои руки и не напишем свою собственную историю. Никто другой за это не возьмется, да и не сможет это сделать так, как нам надо.

Например, при жизни Птицу так и не оценили по заслугам. Совсем немногие белые критики, вроде Барри Уланова и Леонарда Фезера, признали Птицу и бибоп. Но для

большинства белых критиков героем дня был Джимми Дорси — как Брюс Спрингстин или Джордж Майкл сегодня. За исключением нескольких городов никто и не слышал о Чарли Паркере. Но многие черные — самые продвинутые — знали. И потом, когда белые наконец прознали о Птице и Дизе, было уже поздно. Дюк Эллингтон, Каунт Бейси и Флетчер Хендерсон так и не были оценены по заслугам. Луи Армстронг как последний идиот кривлялся ради признания. Белые любят порассуждать о том, как Джон Хаммонд «открыл» Бесси Смит. Вот дерьмо, да как же он мог ее «открыть», когда она уже давно была на сцене? А если уж он ее действительно открыл и сделал для нее все то, о чем теперь говорят, — то, что он обычно делал для белых певцов, — то почему же она погибла так страшно на глухой дороге в Миссисипи? Произошла автомобильная авария, и Бесси истекла кровью, потому что ни одна белая больница ее не приняла. Похоже на историю о том, что Колумб открыл Америку: но ведь индейцы там уже давно жили? Ну что же это, как не белое дерьмо?

Полиция постоянно ко мне придирается и останавливает меня на улице. С черными такое случается в этой стране каждый день. Как сказал Ричард Прайор: «Если ты черный и услышал, что какой-то белый решил навести порядок, лучше убраться с его глаз побыстрее, наверняка он учудит что-то мерзкое».

Помню, однажды комик Милтон Берль пришел послушать меня, когда я играл в «Трех двойках». Я был тогда в оркестре Птицы. По-моему, в 1948 году. В общем, Берль сидел за столом и слушал нас, и кто-то спросил его, что он думает о нашем оркестре и о нашей музыке. Он засмеялся, повернулся к этим своим друзьям-белым и сказал, что мы — «охотники за головами», то есть дремучие дикари. Ему это показалось смешным, и я помню, как все эти белые над нами смеялись. Знаешь, у меня это все и сейчас стоит перед глазами. Потом, лет через двадцать пять, мы встретились с ним в самолете, причем оба летели в первом классе. Я подошел

531

к нему и представился. Я сказал: «Милтон, меня зовут Майлс Дэвис, я музыкант».

Он заулыбался и сказал: «Да-да, я знаю, кто вы. Я очень люблю вашу музыку».

Тогда я сказал: «Милтон, однажды ты так гнусно вел себя по отношению ко мне и к музыкантам из моего оркестра, что я на всю жизнь это запомнил и сказал себе, что если вдруг окажусь рядом с тобой, то обязательно расскажу тебе о том, что я ощущал после твоих слов в тот вечер». Он с недоумением посмотрел на меня, потому что совершенно не помнил, что он тогда сказал. А я почувствовал подступающую злость, как тогда, и наверняка это отразилось на моем лице. Я напомнил ему его слова и то, как они потешались над нами. Он страшно покраснел, ему было неловко, да он уж и забыл обо всем об этом. Поэтому, когда я сказал ему: «Мне не понравилось, как ты назвал нас в тот вечер, да и всем музыкантам, кому я об этом рассказал, не понравилось. Некоторые из них и сами это слышали», — он совершенно растерялся, а потом сказал: «Я очень сожалею».

А я говорю: «Я это знаю. Но ты сожалеешь об этом только сейчас, после того, как я напомнил тебе об этой истории, а тогда ты ни о чем не сожалел». Потом я повернулся и пошел к своему месту, сел и больше ни словом с ним не перекинулся.

Я вот что хочу сказать: некоторые белые — да и черные тоже — в один момент смеются над тобой, а потом поворачиваются на сто восемьдесят градусов и говорят, что просто обожают тебя. Они делают это постоянно, это их поганая тактика «разделяй и властвуй». Но у меня долгая память на то, что произошло с нами в этой стране. Евреи постоянно напоминают миру о том, как с ними расправились в Германии. И чернокожие тоже должны напоминать всему миру о том, что с ними сделали в Соединенных Штатах, или, как однажды сказал Джеймс Болдуин, «в Штатах, которым еще только предстоит стать Соединенными». Мы не должны допускать эту тактику «разделяй и властвуй»,

532

которую все эти годы белые применяют против нас, не давая нам возможности осознать свою собственную внутреннюю сущность, свою реальную внутреннюю силу. Я знаю, многим надоело это слушать, но черные должны неустанно это повторять, постоянно разоблачать жалкие условия своей жизни, пока белые не переменят своего отношения к нам. Мы должны постоянно ставить им это на вид, как это делают евреи. Мы должны заставить их признать и понять, сколько зла они нам причинили за все эти годы и все еще продолжают причинять. Мы должны довести до их сведения, что нам известно все, что они делают с нами, и что мы не пойдём на уступки, пока это не прекратится.

Чем старше я становлюсь, тем больше узнаю о том, как играть на трубе, да и о многих других вещах. Раньше я любил выпить и увлекался кокаином, но теперь я даже не думаю об этих вещах. То же самое с сигаретами. Я совершенно покончил со всем этим. От кокаина отказаться было труднее всего, но я и это превозмог. Все дело в твоей силе воли, и еще нужно верить, что ты сможешь сделать то, что хочешь. Когда мне что-то уж очень неохота, я говорю самому себе: «Да пошел ты на...» Потому что только ты сам должен это сделать. Никто другой за тебя этого не сделает. Другие люди могут попытаться помочь тебе, но в большинстве случаев тебе самому придется со всем справляться.

Мне сейчас все по плечу — так я мыслю и строю свою жизнь. Я все время думаю о творчестве. Мое будущее начинается каждое утро, когда я просыпаюсь. Именно тогда оно и начинается — когда я просыпаюсь и открываю глаза. И тогда во мне вспыхивает огромное чувство благодарности, я счастлив, когда встаю, потому что каждый день я пытаюсь сделать что-то новое. Каждый день для меня — творческое открытие. Музыка — это и благословение, и проклятье. Но я люблю ее и ни за что не пожелал бы иной жизни.

Я ни о чем не сожалею, и у меня нет чувства вины. Кое в чем я все же раскаиваюсь, но не хочу об этом говорить.

**533**

Сейчас я гораздо более терпим и к себе, и к окружающим меня людям. Мне кажется, я стал лучше. Хотя недоверчивость во мне осталась, я все же не такой злой. Я человек замкнутый, живу частной жизнью, не люблю бывать среди незнакомых людей. Но я уже не набрасываюсь на людей с руганью и не говорю им грубости. Черт, теперь на концертах я даже представляю публике музыкантов своего оркестра и даже немного разговариваю с залом.

У меня репутация трудного, неуживчивого человека. Но мои друзья знают, что это неправда, потому что с ними мы прекрасно ладим. Я не люблю все время быть в центре внимания. Я просто делаю то, что считаю необходимым, вот и все. Но у меня есть верные друзья — Макс Роуч, Ричард Прайор, Квинси Джонс, Билл Косби, Принц, мой племянник Винсент и некоторые другие. Моим лучшим другом был, наверное, Гил Эванс. Музыканты из моего оркестра — мои хорошие друзья, и еще мои лошади в Малибу. Я люблю лошадей и вообще животных. Но вот кто меня действительно хорошо знает, так это ребята, с которыми я рос в Ист-Сент-Луисе, хотя сейчас мы с ними почти не видимся. Я часто думаю о них, а когда мы все-таки встречаемся, мне кажется, что мы и не расставались. Они говорят со мной так, будто я минуту назад был у них дома.

Иногда они высказывают свои замечания о моей игре, и их мнение я ценю больше, чем мнение критиков. Потому что знаю — они нутром чувствуют то, что я пытаюсь сделать и как я должен звучать. Если бы Кларк Терри, которого я считаю своим лучшим другом, пришел бы ко мне и сказал, что я играю дерьмово, черт, я бы отнесся к его словам серьезно. Принял бы их близко к сердцу. То же самое с Диззи, моим наставником и одним из самых близких друзей. К его замечаниям я бы прислушался. Но я всегда был таким, каков я есть, всегда. И если кто-то решит говорить обо мне гадости моим друзьям, они даже слушать не станут. Я со своей стороны веду себя так же — никогда не слушаю дерьма о своих знакомых.

**534**

Музыка всегда для меня была чем-то вроде проклятья, я ею одержим. Она до сих пор занимает первое место в моей жизни. Музыка — прежде всего. Но сейчас у меня что-то вроде перемирия с музыкальными демонами, и они немного меня отпустили. Мне кажется, мне очень помогло занятие живописью. Демоны все еще тут, но теперь я знаю, что они здесь, чувствую, когда их нужно напитать. По-моему, сейчас у меня все под контролем.

Я человек закрытый, а чтобы оградить свою частную жизнь, знаменитости нужно очень много денег. Это очень и очень трудно, и это одна из причин, почему мне нужно зарабатывать деньги, — чтобы оградить свою жизнь от публичности. За славу приходится расплачиваться — головой, душой и огромными деньгами.

Я сейчас мало бываю на людях, да почти и не бываю. Мне все это ужасно надоело. Приезжают люди, чтобы со мной сфотографироваться. Да пошли они все в болото. Быть знаменитым — значит отказаться от нормальной жизни, ведь к тебе пристают самым безобразным образом. Это неестественно. Поэтому я мало бываю в обществе. Я расслабляюсь и успокаиваюсь, только когда бываю со своими лошадьми или провожу время с близкими друзьями. У меня есть лошадь Кара, еще одна по кличке Kind of Blue и еще Близнец. Близнец — конь с тонкими чувствами, в нем течет арабская кровь. Больше всего я люблю ездить на нем. Но он оказывает мне честь, что позволяет это, я ведь не очень хороший всадник. Я все еще учусь, и он это понимает. И когда я делаю что-то

не так, он на меня смотрит, словно хочет сказать: «Ну что, опять этот олух собирается сесть мне на спину? Разве он не знает, что я профи?» Но я люблю и понимаю животных, а они — меня. А что же люди? Да они странные.

Я всегда мог предугадывать события. Всегда. Я верю, что некоторые люди могут предсказывать будущее. Например, однажды я плавал в бассейне отеля «Плаза» Объединенных Наций в Нью-Йорке и со мной плавал один белый

**535**

парень. Вдруг ни с того ни с сего он говорит: «Угадай, куда я еду?» Я говорю: «В Новый Орлеан». И представь, угадал! Господи, он тогда страшно изумился. Был просто вне себя, побледнел и стал допытываться, откуда я это узнал. Но я не мог ему этого объяснить. Я просто знал. Не знаю, почему, и стараюсь не задумываться над этим. Просто знаю, что у меня всегда была эта способность.

Я человек интуиции, вижу в людях то, что другие не видят. И слышу вещи, которые другие люди не слышат и не считают важными, пока наконец, много лет спустя, они тоже не услышат и не увидят их. Но к тому времени я уже совсем в другом месте и давно забыл о том, что они сейчас видят. Я всегда в гуще событий и на передовом фронте, потому что забываю о незначительных вещах. Меня не впечатляет, что кто-то считает некоторые вещи важными, а я нет. Это всего лишь чье-то мнение. А у меня свое мнение, и обычно, когда дело касается меня, я доверяю только тому, что чувствую и слышу сам.

Для меня музыка была моей жизнью, и музыканты, которых я знал и любил и у которых учился, были моей семьей. Моя кровная семья — это родители и кровные родственники. Но для меня ближе люди, связанные со мною одной профессией, — другие артисты, музыканты, поэты, художники, танцоры и писатели, — но только не критики. Многие люди, умирая, оставляют деньги своим родственникам: кузенам, тетям, сестрам и братьям. Я в это не верю. Мне кажется, если уж собираешься оставлять что-то, оставь это людям, которые помогли тебе в твоём деле. Если это кровные родственники, прекрасно, но если нет, я не верю в то, чтобы оставлять им деньги. Понимаешь, я подумываю о том, чтобы оставить деньги Диззи или Максу, или кому-то вроде них, или паре подружек, которые сильно мне помогли. Мне не хочется, чтобы отыскался какой-нибудь дальний кузен из Луизианы или откуда-нибудь еще, которого я в глаза не видал, и получил после моей смерти деньги только потому, что у нас с ним одна кровь. Чувшь какая-то!

**536**

Я хотел бы поделиться с людьми, которые помогли мне в трудные времена, помогли мне в моем творчестве — а у меня в жизни было несколько плодотворных творческих периодов. Первый — с 1945 по 1949 год, начало. Потом, когда я слез с наркотиков, 1954—1960 годы были невероятно продуктивными в музыке. Период с 1964 по 1968 год тоже был неплохим, но я бы сказал, что тогда я подпитывал многие музыкальные идеи Тони, Уэйна и Херби. То же самое во время работы над «Bitches Brew» и «Live-Evil», тут была комбинация людей и идей — Джо Завинул, Пол Бакмастер и другие. Все, что я тогда сделал, — это собрал оркестр и написал несколько новых вещей. Но сейчас, как мне кажется, у меня лучший в жизни творческий период — я занимаюсь живописью, пишу музыку и играю лучше, чем когда-либо.

Мне не нравится упрекать кого-то именем Бога, и я не люблю, когда Его именем упрекают меня. Если бы у меня было религиозное предпочтение, мне кажется, я выбрал бы ислам, был бы мусульманином. Но я о нем ничего не знаю, да и вообще ни о какой официальной религии. Я никогда много не думал над этим, мне не нужна была религия в роли помочей. Мне лично многое не нравится в официальных религиях. Не очень-то они мне кажутся духовными, там опять все про деньги и власть, а мне это противно.

Но я верю в то, что можно быть одухотворенным человеком, и я верю в духов. Всегда в них верил. Я верю, что мать с отцом навещают меня. Верю, что все мои знакомые музыканты, которые сейчас умерли, тоже навещают меня. Когда работаешь с великими музыкантами, они становятся частью тебя — Макс Роуч, Сонни Роллинз, Джон Колтрейн, Птица, Диз, Джек Де Джонетт, Филли Джо. Мне очень не хватает тех, кто уже ушел от нас, особенно когда я становлюсь старше: Монк, Мингус, Фредди Уэбстер и Толстуха. Когда я вспоминаю своих умерших товарищей, я начинаю сходить с ума и поэтому стараюсь не думать о них. Но их духи — вокруг меня и во мне, так что они все здесь и передают

**537**

мне свою духовность. Это трудно объяснить, но часть меня сегодня — это они. Все то, чему я от них научился, осталось во мне. Вообще, музыка — вещь одухотворенная и чувственная. И знаешь,



я верю, что их музыка все равно где-то живет. Все то дерьмо, что мы вместе играли, должно быть где-нибудь в воздухе, ведь мы выдували все это в воздух — нашу волшебную, духовную музыку. Раньше мне снилось, что я вижу скрытые от мира вещи, какие-то другие вещества — как дым или тучи, и я складывал из них целые картины. Со мной и сейчас это бывает, когда я просыпаюсь утром и хочу увидеть мать или отца, или Трейна, или Гила, или Филли — кого угодно. Я просто говорю себе: «Хочу их видеть», и они появляются и разговаривают со мной. Иногда, когда я смотрю на себя в зеркало, я вижу в нем своего отца. Это стало происходить со дня его смерти, после того, как я прочитал его письмо. В духов я точно верю, но о смерти я не думаю: слишком много дел, чтобы из-за нее волноваться.

Мое желание играть и создавать музыку сейчас гораздо сильнее, чем когда я начинал. Гораздо интенсивнее. Как проклятие. Господи, я начинаю сходить с ума, вспоминая забытую музыкальную тему. Это какое-то наваждение — я ложусь в постель, думая только о музыке, и просыпаюсь с мыслями о ней. Она всегда со мной. И я страшно рад, что она не покинула меня. На меня действительно снизошла благодать.

Я ощущаю в себе огромную творческую силу, и с каждым днем она становится мощнее. Я регулярно занимаюсь физическими упражнениями, почти всегда ем здоровую пищу. Иногда на меня нападает слабость и я поддаюсь желанию попробовать блюда негритянской кухни — барбекю, жареные цыплята и мясо, знаешь, все то, что мне совершенно нельзя, — пирог из сладкого картофеля, зеленую патоку, свиные ножки, все такое. Но я не пью и не курю и навсегда покончил с наркотиками, кроме тех, которые мне из-за диабета прописывает врач. Мне хорошо, потому что никогда

**538**

раньше я не чувствовал такого прилива творческих сил. Мне кажется, все самое лучшее у меня впереди. Как говорит Принц о бите, о создании музыки и о ритме: «Надо подняться на ступеньку выше, брат, подтянуть свою музыку на ступеньку выше, каждый день — еще на одну ступеньку. И потом еще на одну ступеньку вверх. И так всегда».