

Валерий Писигин

Пришествие блюза

Том 5

Часть первая

Валерий Писигин

Пришествие блюза

Том 5

Москва
2014

В.Ф. Писигин
Пришествие блюза. Т.5. Country Blues. Книга пятая:
Великие слепые. –М.: 2014.

Редактор С.А. Брезницкая

© В.Ф. Писигин, 2014 г.

Country Blues

книга пятая

Великие слепые

часть первая

Блайнд Вилли Джонсон

Музыка Джонсона пылала очистительным огнём ярче, чем даже музыка Сан Хауса, — и по прошествии более шестидесяти лет от неё всё ещё исходит горький дым. Он был божьим человеком, возможно, даже религиозным фанатиком, но проповедовал так истово, словно был пленён демонами.

Френсис Дэвис,
The History Of The Blues

Введение

В 1927–1930 годах фирмой грамзаписи *Columbia Records* были записаны тридцать песен Блайнд Вилли Джонсона (Blind Willie Johnson), который со временем вошел в историю музыки как один из величайших афроамериканских госпел-сингеров. Ни одного блюза им записано не было, и, судя по всему, Вилли их никогда не исполнял: только религиозные песни (*religion songs*). Тем не менее Блайнд Вилли Джонсон занимает одно из ключевых мест в истории блюза, его имя стоит в ряду великих блюзовых музыкантов своего времени, более полувека его не обходят вниманием музыковеды, пишущие о блюзе, и музыканты, исполняющие блюз; он включен практически во все справочники и энциклопедии, а по местам обитания слепого госпел-сингера в Центральном Техасе следуют его поклонники. Не обойдемся без рассказа о Блайнд Вилли Джонсона и мы.

Но всё же почему он, с детства служивший Богу и Церкви и исполнявший исключительно религиозные песни — прямо противоположные букве и духу «кощунственных» блюзов, — занял столь прочное (уже незыблемое!) место в блюзовой истории, так что теперь эта история без него немыслима и слепой Вилли пребывает рядом со

своими великими земляками Блайнд Лемоном Джефферсоном (Blind Lemon Jefferson, 1893–1929) и Элджером «Тексас» Александером (Alger "Texas" Alexander, 1900–1954) на вершине техасского блюза?

Этим вопросом задавались все пишущие о Вилли, включая и Самюэля Чартерса (Samuel Barclay Charters), сегодня уже старейшину среди исследователей кантри-блюза. Именно со страстного увлечения Блайнд Вилли Джонсоном началась многолетняя карьера этого музыковеда, культуролога и историка, и, мотивируя включение главы о слепом госпел-сингере в свою книгу *The Country Blues*, ставшую вообще первой книгой о кантри-блюзе, Чартерс написал:

«Возможно, он [Блайнд Вилли Джонсон] не является предметом дискуссии о блюзе, но, как говорил джазовый историк Фредерик Рэмси, оправдывая включение песен Блайнд Вилли в коллекцию блюзовых записей, *есть такое ощущение, что он принадлежит к числу блюзменов*. Как и они, слепой уличный нищий Вилли Джонсон был бродячим гитаристом. В его музыке нашли отражение те песни, с которыми он вырос в хлопковой провинции Центрального Техаса. Он был одним из наиболее ярких сингеров в звукозаписи конца двадцатых, и его стиль оставил глубокий след в пении как религиозных, так и светских сингеров, слушавших его записи».¹

Самюэль Чартерс ссылается на авторитет Фредерика Рэмси (Charles Frederic Ramsey Jr., 1915–1995), исследователя афроамериканской культуры и раннего джаза, составителя и автора комментариев к известной серии *JAZZ*, изданной на *Folkways Records* и состоящей из одиннадцати лонгплеев (LP). Эти замечательные сборники, облачённые в кондовые тёмно-синие конверты из толстого картона и снабжённые буклетами с комментариями, выходили в 1950–1953 годах и затем несколько раз переиздавалась. Второй сборник серии, именуемый *The Blues*, включает два госпела Блайнд Вилли Джонсона, причём один из них, «Dark Was The Night — Cold Was The Ground» (*Темна была ночь — холодна была земля...*), открывает пластинку. Обосновывая это своё решение, Рэмси написал в комментариях:

«Блайнд Вилли Джонсон, чьё известное нам творчество, объёмом порядка двадцати четырёх вещей, оставалось наиболее недооценённой частью "расового" каталога (*race catalog*) крупного производителя пластинок двадцатых годов (*Columbia — В.П.*), — является ре-

лигиозным исполнителем, тональности и песни которого имеют большое сходство с блюзом. Это один из крайне редких записанных примеров блюз-спиричуэлса (*a blues-spiritual*), исполняемого повсюду. У этой песни нет слов, да они и не нужны. Мрачные интонации, пронизывающее голосовое вибрато Блайнд Вилли, а также настойчивые, леденящие душу гитарные аккорды поведают о "*зарождении блюза*" (*the birth of the blues*) больше, чем целая масса сочинённых на данную тему популярных песен».²

Комментируя второй госпел Джонсона — «Lord I Just Can't Keep From Crying» (*Боже, слёз не могу сдерживать...*), — Рэмси вступает в заочную полемику с авторитетным фольклористом, в то время главным редактором *Ethnic Folkways Library*, Гарольдом Курлендером (Harold Courlander, 1908–1996), который, судя по всему, был противником включения госпелов Вилли Джонсона в блюзовый сборник.³

«Я возражал этому его [Курлендера] мнению частично из-за того, что, как я считаю, тональность этой вещи может рассказать нам многое о блюзе; также потому, что грусть сингера имеет не совсем религиозные причины ("*...но мысли, что посещают меня с возрастом... Я терял сознание от того, что говорил ей...*")»; и, самое главное, из-за того, что мне нравится эта вещь и меня не покидает чувство, что именно здесь ей место. Если блюз, по общепринятому мнению, это вид "*мирского спиричуэлса*" (*a secular spiritual*), то, как мне кажется, спиричуэлс с некоторым мирским содержанием является приемлемой иллюстрацией этого факта. Ко всему прочему, мне хотелось, чтобы гитарным струнам Блайнд Вилли принадлежало последнее слово на первой стороне этой блюзовой антологии».⁴

Поскольку вторая пластинка из серии *JAZZ* вышла в 1950 году, то вышеупомянутую дискуссию Рэмси и Курлендера можно отнести к концу сороковых, когда *блюзовая антология* только готовилась к изданию. Отметим, что в будущем фольклорист, этнограф, антрополог и писатель Гарольд Курлендер переменит свою точку зрения и согласится с тем, что религиозные песни Блайнд Вилли Джонсона всё же близки к блюзу.

«Довольно много старых госпелов имеют столь же горестное, тоскливое звучание, каким отличается блюз, — пишет Курлендер в своей книге *Negro Folk Music U.S.A.* — Это кажется особенно верным

для песен, исполняемых уличными религиозными сингерами, подобными Блайнд Вилли Джонсону. Он стал в наши дни настоящей легендой, к которой тянутся и на которую стараются походить другие сингеры, так что их исполнение является уже их собственной отличительной чертой. Прослушивая "Dark Was The Night" Джонсона, не сразу осознаешь, что перед нами выражение чьих-то религиозных чувств. Это исполнение — с характерными ему заунывными стопами и гудением, а также со звуками, похожими на те, что выдает аккомпанирующая гитара, — отвечает всем критериям блюзового песнопения в его наилучшем виде».⁵

Что ж, действительно, в госпелах Блайнд Вилли Джонсона — в драматически напряженном, а временами трагически заунывном голосе; в гитарном аккомпанементе и в печальном, почти плачущем завывании слайда — слышна та же отчаянная тоска, которую мы находим и у великих блюзменов прошлого. При этом кондовый, рычащий голос Вилли и жёсткий свингующий аккомпанемент — главное, что соединяет его с блюзовыми музыкантами Дельты... Более молодой, в сравнении с цитируемыми выше авторами, Френсис Дэвис (Francis Davis) в своей *The History Of The Blues* также высказывается на тему связи Вилли Джонсона с блюзом:

«Если бы Джонсон был сегодня жив, он, вероятно, очень бы возмутился, увидев своё имя на страницах такого большого количества книг о блюзе. Он исполнял в основном традиционные гимны и едва ли какие-нибудь мирские песни. Тем не менее в его стиле больше общего с блюзовыми музыкантами того времени, чем с кем-либо из его коллег гитарных евангелистов (*guitar evangelists*), и никто другой не отличался большей оригинальностью».⁶

Неужели убоявшись именно этого гипотетического «возмущения» Вилли Джонсона, коллега Френсиса Дэвиса по изучению блюза Шелдон Хэррис (Sheldon Harris) не включил статью о великом гитаристе и госпел-сингере ни в одно из пяти переизданий своего словаря *Blues Who's Who*, который мы до сих пор хвалили и на который неоднократно ссылались в предыдущих томах?⁷ И разве тогдашняя белая молодежь вроде Джона Хэммонда-младшего (John Hammond Jr.) или Бонни Рэйтт (Bonnie Raitt), которым отведено значительное место в

этом издании, более достойна представлять блюз, чем великий гитарный евангелист из Техаса?

Признаюсь, я не поверил своим глазам, не обнаружив в этом авторитетном издании статьи о Блайнд Вилли Джонсоне, полагая, что это досадное недоразумение, ошибка, недосмотр... Теперь же очевидно, что это своеобразная позиция Шелдона Хэрриса: обойти вниманием гитарных евангелистов, считая, что им не место среди блюзовых музыкантов. Это несомненный минус издания *Blues Who's Who*, в целом замечательного и полезного, потому что интерес к гитарным евангелистам со стороны любителей блюзов не меньший, чем к блюзменам. Назовем только несколько громких имён: Эдвард Клейборн (Rev. Edward W. Clayborn), Блайнд Вилли Хэррис (Blind Willie Harris), Блайнд Джо Таггарт (Blind Joel Washington Taggart, 1892–1961), Блайнд Вилли Дэвис (Blind Willie Davis), Вашингтон Филлипс (Washington Phillips, 1880–1954). Все эти госпел-сингеры и гитаристы (кроме Филлипса, который аккомпанировал на дулцеоле), большей частью слепые уличные музыканты, — неотрывны от музыкальной культуры американского Юга и от истории блюза. И первый в этом славном ряду — Блайнд Вилли Джонсон, исполнитель непостижимых религиозных песен, включая «Dark Was The Night — Cold Was The Ground», являющуюся одной из признанных вершин англо-американской музыки и музыки вообще.

Литература и источники

Несмотря на поистине всемирную известность Блайнд Вилли Джонсона, сведений о его жизни очень немного, а те, что имеются, на редкость противоречивы, а то и вовсе сомнительны. Весьма короток и список исследователей, написавших о самом знаменитом техасском госпел-сингере, хотя в последнее время этот список изрядно пополнился.

Первый в их ряду — Самюэль Чартерс, который ещё в самом начале пятидесятых начал активно разыскивать сведения о Вилли Джонсоне. В 1955 году он побывал в местах обитания сингера в Центральном Техасе, нашёл его вдову и знакомых, провёл с ними беседы,

после чего подготовил первый лонгплей переизданий Блайнд Вилли Джонсона, к которому предпослал собственные комментарии.⁸ Позже Чартерс вспоминал:

«Комментарии были написаны в ноябре 1956 года, когда я оставил записи Мо Эшу в офисе *Folkways* на 46-й Западной улице (W 46th Street) в Нью-Йорке. Это была самая первая статья, которую я написал о блюзе как о предмете исследования. Сам альбом был издан на *Folkways* следующей весной».⁹

Вышедший весной 1957 года LP *Blind Willie Johnson* (FG 3585), а также прилагаемый к нему буклет с комментариями Чартерса имели огромное значение для продвижения темы кантри-блюза и афроамериканской музыки в молодую белую среду во времена Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых годов. С учетом того, что в 1959 году была опубликована книга Чартерса *The Country Blues* с семистраничной главой *Blind Willie*, а в 1965 году Самюэль сделал подборку и написал комментарии к ещё одному альбому переизданий — *Blind Willie Johnson, 1927–1930* (RBF-10), — Самюэля Чартерса можно считать первым исследователем жизни и творчества великого тexasского гитариста и госпел-сингера. Больше того — Чартерс в этом, похоже, был единственным. Поэтому сведениями, им добытыми, руководствовались все те, кто формировал блюзовые энциклопедии и справочники, писал комментарии к переизданиям записей Вилли Джонсона на виниле, а позже на CD, кто снимал документальные фильмы о блюзе, писал о нём статьи, заметки и прочее...

Хотя записи Блайнд Вилли Джонсона, его беспримерное исполнение религиозных песен и необычайно динамичный гитарный аккомпанемент были хорошо известны и почитаемы специалистами и музыкантами, судьба самого сингера по каким-то необъяснимым причинам их долгое время не интересовала. В результате никаких серьёзных работ, которые могли бы дополнить изыскания Самюэля Чартерса, не появляется на протяжении последующих трех десятилетий! Даже такой авторитетный исследователь кантри-блюза, как Стивен Колт (Stephen Calt, 1948–2010), в своих комментариях к переизданию Джонсона на *Yazoo Records* в 1977 году — LP *Blind Willie Johnson: Praise God I'm Satisfied* (Yazoo 1058) — ничего нового к биографии госпел-сингера не добавляет.

Этот странный «монополизм познаний» о Блайнд Вилли Джонсоне сохранялся едва ли не до середины семидесятых, пока на горизонте не появился молодой любитель блюзов из Вэко (Waco, TX) — Дэн Вильямс (Dan Williams). Он наслушался Джонсона, начитался Чартерса, увлёкся, стал собирать оригинальные пластинки своего великого земляка и в конце концов занялся поиском его следов, благо проживал неподалеку от мест обитания госпел-сингера.

Поиски Дэна Вильямса привели к неожиданным для него самым результатам, поскольку опровергали многое из того, о чём написал Самюэль Чартерс и что уже успело стать каноном в исследовательской среде. Достаточно сказать, что у Блайнд Вилли оказалась ещё одна жена, которая предоставила Дэну Вильямсу прежде никому не ведомые сведения о жизни и творчестве своего слепого мужа, подкрепив их неоспоримыми доказательствами... В итоге вырисовывалась картина, мало вяжущаяся с тем, что уже было известно о самом знаменитом техасском госпел-сингере. Возможно, поэтому все апелляции Вильямса к музыковедам оказались тщетными: на них попросту не обращали внимания, а материал, им собранный, судя по всему, так и не был опубликован.

Одно из «обращений» этого молодого исследователя было опубликовано в 1985 году (то есть спустя десятилетие после его открытий!) в английском джазовом журнале *Storyville* в разделе с претенциозным названием, заимствованном из традиционного госпела, *I Believe I'll Make A Change* (*Я верю, что вызову перемены*). Это было нечто вроде редакторской рубрики «пишем с мест», которую вел один из составителей справочника *Blues & Gospel Records* Роберт Диксон (Robert M.W.Dixon) и в которой самодеятельные исследователи или просто любители с разных концов света обращались к музыкальному сообществу в надежде быть услышанными. Для Дэна Вильямса это был отчаянный стук в ещё одну дверь...

Что ж, до нас, спустя без малого тридцать лет(!), он всё же достиг: небольшое письмо Дэна Вильямса действительно очень важно, представленная в нём информация — уникальна, и мы обязательно обратимся к этому ценному источнику.¹⁰

В начале девяностых какие-то материалы Вильямса оказались у Рэнди Харпера (Randy Harper), ещё одного техасского поклонника

Блайнд Вилли Джонсона. Харпер отправился в Марлин (Marlin, TX), где когда-то обитал его герой, затем в Бомонт (Beaumont, TX), где он умер, откопал там ещё какие-то бумаги, нашёл ещё какие-то важные сведения и даже документы, и уже всё это породило новые версии, одна другой достовернее, но мало сочетающиеся между собой...

Были ли где-то опубликованы материалы Рэнди Харпера — мне не известно, и информации о них я не нашёл, тем не менее на них ссылаются, как и на исследования Дэна Вильямса.

В вышедшем в 2004 году сборнике своих работ *Walking A Blues Road* Самюэль Чартерс поведал о том, что в 1993 году получил от Харпера, о котором прежде ничего не знал, посылку с магнитофонными записями и ксерокопиями документов, касающихся Блайнд Вилли Джонсона. По-видимому, это были материалы Дэна Вильямса, к которым добавились материалы самого Рэнди Харпера, надеявшегося, что авторитетный Чартерс сделает поправки в своей старой книге или даже напишет новую. Но Самюэль, ознакомившись с присланным материалом, лишь воздал должное молодому искателю и скорректировал дату и причину смерти Джонсона, после чего заключил:

«Я надеюсь, что кто-то другой сумеет написать примечания к новым переизданиям песен (*Вилли Джонсона — В.П.*) и сможет поработать с этим богатым материалом, который Харпер, а также другие исследователи добавили к истории величайшего из гитарных евангелистов — Блайнд Вилли Джонсона».¹¹

К кому ещё попали материалы Вильямса–Харпера — мне не известно. Не исключено, что они так и остаются неопубликованными и хранятся где-нибудь в частном архиве. Возможно также, что эти материалы доступны исследователям из числа заядлых поклонников Блайнд Вилли Джонсона, коль скоро они на них ссылаются, и они их рано или поздно опубликуют. Кстати, почти все они — техасцы, которые своим поиском стремятся приумножить музыкальную славу своего родного штата.

Среди этих исследователей назовем Майкла Коркорана (Michael Corcoran), который изучал техасских госпел-сингеров и в 2006 году издал книгу *All Over The Map: True Heroes Of Texas Music* с главой *Soul Of A Man*, посвященной Блайнд Вилли Джонсону.¹²

Упомянем Шейна Форда (Shane Ford) и Анну Обек (Anna Obek), которые вдохновились вышедшим в 2003 году художественно-документальным фильмом Вима Вендерса (Ernst Wilhelm “Wim” Wenders) *The Blues — The Soul Of A Man* (Блюз — Душа человека), один из героев которого — Блайнд Вилли Джонсон, и бросились искать хоть какие-то крупинцы из жизни легендарного госпел-сингера.¹³ В конце концов они, как им кажется, установили более-менее точное место его захоронения на *Blanchette Cemetery* в Бомонте и даже добились разрешения на установку на этом кладбище мемориального надгробия. Об этих и прочих поисковых скитаниях Шейн Форд написал книгу *Shine A Light: My Year With «Blind» Willie Johnson*, которая вышла в 2011 году.¹⁴

В 2007 году вышла книга Дугласа Блейки (Douglas N. Blakey), претендующая на биографию Вилли Джонсона, — *Revelation. Blind Willie Johnson: The Biography, The Man, The Words, The Music*.¹⁵ Поскольку книга Блейки не оформлена в соответствии с правилами и законами историографии и источниковедения, к тому же не подкреплена громким авторитетом какого-нибудь университета, к ней имеется недоверие в академической среде. Но что делать, если сами «академические круги» на подобную работу никак не отважатся?

Между тем Блейки, отдадим ему должное, собрал все доступные биографические сведения о госпел-сингере, начиная с работ Чартерса, и представил их в отдельных главах, дополнив ксерокопиями важных страниц из еженедельника *The Chicago Defender*; но главное, Блейки опубликовал тексты всех записанных песен Вилли Джонсона и написал к ним комментарии, чего, кажется, до него не делал никто. Всякий, кто сталкивался с расшифровкой и переложением на бумагу текстов песен сельских музыкантов с американского Юга, записанных в первой половине прошлого века, согласится, что работа эта чрезвычайно сложная и, помимо усердия, требует серьезного вовлечения в языковую, культурную и бытовую среду, в которой пребывал тот или иной музыкант. Кроме расшифровки текстов песен, Дуглас Блейки прокомментировал и гитарный аккомпанемент своего героя, разобрался с настройками и техникой игры (уж не знаю, насколько верно), так что это издание может оказаться полезным ещё и музыкантам...

Вообще, пишущие сегодня о Блайнд Вилли Джонсоне сталкиваются, кажется, с неразрешимой задачей, поскольку написать полноценную биографию госпел-сингера на основе имеющейся о нём информации попросту невозможно. Все, кто мог бы хоть что-то поведать о Вилли, уже умерли, не оставив записей или устных преданий. В архивах *Columbia Phonograph Company* если что-то и сохранилось, то лишь сухие бухгалтерские ведомости да ещё, быть может, рекламные буклеты к выходу очередной пластинки: но эти бесполезные материалы едва ли содержат объёмные биографические данные. Какие-то сведения могут храниться в архивах Марлина или Бомонта, но и там уже всё исследовано, и найденные бумаги, как мы увидим, лишь усложнили проблему: появлялись иные места рождения госпел-сингера, всплывали новые имена его родителей, жён и детей... а это, в свою очередь, приводило к разночтениям в датах рождения и смерти, так что проблема поиска не уменьшалась, а увеличивалась и в конце концов стала неразрешимой. Это тот нередкий случай, когда поиск лишь запутывает наши знания о конкретном человеке...

А может, всё оттого, что подобным делом занимаются не профессиональные исследователи, не историки, не краеведы, а любители, коими движет одна только страсть? Но кто, скажите, в столь сложном и непостижимом вопросе, как англо-американский фольклор, не любитель, не дилетант?..

Невозможность изложить хоть что-то определенное о судьбе Блайнд Вилли Джонсона испытал ещё один техасец — Майкл Холл (Michael Hall), опубликовавший в декабре 2010 года в ежемесячном журнале *Texas Monthly* большой материал под названием *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* (*Душа Человека: Кто был Блайнд Вилли Джонсон?*). Издающийся в Остине (Austin, TX) журнал *Texas Monthly* имеет качественный вебсайт, поэтому обширная статья Майкла Холла доступна каждому.¹⁶ Собственно, эта статья не столько о самом Вилли Джонсоне, сколько об истории поиска сведений о нём.

Смелый и настойчивый автор нескольких статей о блюзе решил докопаться до истины и в вопросах с Блайнд Вилли Джонсоном. Холл активно участвовал в поиске сведений о жизни и творчестве своего героя, изучил, кажется, всё, что только возможно: объездил все места и обошёл все учреждения, где могли отыскаться документы о Джон-

соне; исследовал служебные записи о всех пожарах в Бомонте, слушавшихся в сороковых; разузнал о солнечных затмениях, наблюдавшихся в Центральном Техасе с начала века; похоже, изучил все журналы в приёмных покоях бомонтских госпиталей... И, как следовало ожидать, столкнулся с несколькими взаимоисключающими историями, соединить которые ему едва ли удалось. В конце своей статьи отчаявшийся Майкл Холл сделал заключение, которое мог бы предположить своим читателям ещё прежде, чем приступил к поискам: «Какая разница, кто там у него был: Анжелина, Анжелия или Антония? Имеет ли значение, где Джонсона похоронили: просто на Бланшетт (*кладбище в Бомонте — В.П.*) или на Бланшетт номер два? И что из того, где он родился: в Пендлтоне или в Индепенденсе? И неужели запись врача в журнале о поступлении в больницу ослеплённого щёлоком мальчика каким-то образом объяснила бы его музыку?»¹⁷

Вопросы риторические, в подобных случаях не новые.

И впрямь, что могут добавить к бессмертным песням музыканта, к его заоблачному творческому миру какие-то сугубо земные, часто малопривлекательные, а то и вовсе скучные сведения, к тому же спорные, недостоверные, надуманные?.. Ведь едва ли и мы в настоящем очерке хоть что-то добавим к тому, что в свое время написал о Блайнд Вилли Джонсоне Самюэль Чартерс, что раскопали в Техасе Дэн Вильямс, Рэнди Харпер или тот же Майкл Холл...

Но ведь в том-то и дело, что привлекает нас и таких, как мы, не столько конечная цель поиска — познание возможной истины о том или ином музыканте, поэте, художнике, — сколько **сам поиск**, делающий нас, живущих в иное время и в ином месте, соучастниками таинственного процесса *приближения* к своему недоступному герою. И когда этот поиск заканчивается счастливо, получается чудо и появляются настоящие **биографии**: и вот уже Альберт Швейцер навсегда соединяется с Иоганном Себастьяном Бахом, а Евгений Тарле и Альберт Манфред — с Наполеоном Бонапартом...

Но кто ещё писал о *нашем* герое?

Назовем одного из ветеранов среди исследователей кантри-блюза и музыки госпел англичанина Пола Оливера (Paul Oliver), написавшего книгу *Songsters & Saints: Vocal Traditions On Race Records* (1984 г.), в которой несколько страниц уделено и Вилли Джонсону.

Оливер почти не останавливается на биографии музыканта, всецело доверяя сведениям Чартерса, но разбирает его песни, анализирует игру на гитаре, даёт характеристику голосу, сравнивает Бланд Вилли Джонсона с другими гитарными евангелистами, записанными в двадцатые годы на *race records*.¹⁸

Упомянем Френсиса Дэвиса, который в своей *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People* не обошел вниманием Джонсона, посвятив его творчеству несколько оригинальных наблюдений.

Отметим главного специалиста по блюзовой сцене миссисипского Джексона (Jackson, MS) Дэвида Эванса (David Evans), написавшего в 1990 году комментарии к сборнику *Blind Willie Johnson: Sweeter As The Years Go By* (Yazoo CD 1078 YAZ), и Джеймса Обрехта (James "Jas" Obrecht), прокомментировавшего в 1998 году другой важный сборник — *Blind Willie Johnson: Dark Was The Night* (Columbia / Legacy 489892 2). Кстати, Обрехт расширил эти комментарии, доведя их до большой статьи, которую под названием *Blind Willie Johnson: His Life And Music* разместил на персональном сайте *jasobrecht.com*.

Несколько страниц Вилли Джонсону уделил в своей статье *Holy Blues: The Gospel Tradition* Марк Хамфри (Mark A. Humphrey). Статья эта опубликована в известном сборнике *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*, вышедшем в 1993 году под редакцией Лоренца Кона (Lawrence Cohn).¹⁹

Оставил свои необыкновенно живые воспоминания о Блайнд Вилли Джонсоне и его земляк — старейший техасский сонгстер Мэнс Липском (Mance Lipscomb, 1895–1976). Они вошли в его автобиографическую книгу *I Say Me For A Parable*, которая также опубликована в 1993 году.²⁰ Насколько правдивы эти воспоминания — другой вопрос, но мы непременно к ним обратимся, поскольку их автор — сонгстер, следовательно, сочинитель всевозможных историй, и процесс подобного сочинительства весьма любопытен, а коль скоро он привязан к Вилли Джонсону, то в нашей книге этим историям самое место.

В 1998 году вышла уже известная нашим читателям книга Алана Говенара (Alan B. Govenar) и Джея Брейкфилда (Jay F. Brakefield) *Deep Ellum And Central Track* с главой — *Blind Willie Johnson And Arizona Dranes: The «Holy Blues» Of Deep Ellum (Блайнд Вилли Джонсон и Аризона Дрейнс: «священный блюз» Дип Эллума)*.²¹

Для того чтобы иметь представление о том, что означали в двадцатых годах записи религиозного песнопения для афроамериканского населения Америки, чтобы лучше знать, какое место на рынке *race records* занимали издания госпелов, какими были тиражи пластинок с их записями и каковой была доля в этих тиражах, следовательно, каковой была популярность и востребованность самого Блайнд Вилли Джонсона, — мы обратимся к признанным авторитетам в области *race records* Роберту Диксону и Джону Годричу (John Godrich) и к их книге *Recording The Blues*, вышедшей в 1970 году.²² Кроме того, как всегда, к нашим услугам составленный этими авторами, при участии Ховарда Райи (Howard Rye), незаменимый справочник, наша «настолярная книга» *Blues & Gospel Records, 1890–1943*.²³

В процессе написания книги мы будем обращаться и к другим публикациям и справочным изданиям, ссылки на которые вы обнаружите в примечаниях, но отдельно следует сказать о недавно вышедшем издании *Blues. A Regional Experience*, уникальность которого, как видим, отражена даже в названии — *Блюз. Региональный опыт*. Составители этой объёмной книги (почти 600 страниц!) — Боб Игл (Bob Eagle) и Эрик ЛеБланк (Eric S. LeBlanc) выполнили очень непростой, но благодарный труд, собрав и представив в своей книге сведения (пусть и самые сжатые) о музыкантах из провинции: дата и место рождения и смерти, имена родителей, если известно, то и места обитания... Словом, они опубликовали бесценные биографические данные о всеми забытых музыкантах, найти которые уже не было никакой надежды, а также обновили уже имеющуюся, но не точную информацию о том или ином музыканте, представленную в различных справочниках и энциклопедиях. Причем на большую часть биографических заметок имеется ссылка на источник, что внушает доверие и к авторам, и к их замечательному труду, обращение к которому обогатит и нашу книгу.²⁴

Представляя литературу о Блайнд Вилли Джонсоне, обратим внимание и на следующее.

Как и другой великий техасец — Блайнд Лемон Джефферсон, Вилли Джонсон никогда полностью не исчезал из памяти людей. Это обусловлено большими тиражами его пластинок, которые были распространены в Центральном и Восточном Техасе, вообще в южных

штатах, и его популярностью среди церковных общин той местности, где он когда-то проживал. То есть для своих земляков, близких и дальних родственников слепой Вилли Джонсон никуда не девался: как и сами они, как и все прочие бедные жители восточно-техасских каунти, он жил, посещал воскресную службу, пел и играл на гитаре, старел, потом серьезно заболел, умер, его похоронили... Сельское чёрное население американского Юга никогда всерьёз не озабочивалось так называемым «сохранением памяти» и оставленному душой бренному телу большого внимания не уделяло, будь даже это самый близкий родственник. Оттого и непросто отыскать ту или иную могилу на тамошних чёрных кладбищах, не то что добыть биографические сведения... Что касается каких-то записей с воспоминаниями, преданиями, ведения дневников или сохранения переписки, то такого, кажется, на американском Юге и вовсе не было.

Поэтому восстановлением памяти, поиском следов великих чёрных сельских музыкантов прошлого занимались исключительно белые энтузиасты, в основном представители молодого послевоенного поколения, а затем и их дети, которые вслед за рок-н-роллом открыли для себя прежде неведомую музыкальную культуру своих чёрных соотечественников. Вместе с этой новой музыкой они открывали и новые имена... Повторю: *открывали для себя!* Потом уже — для остального мира, включая и нас, европейцев и азиатов. Причем само это *открытие* музыки чёрного сельского населения американского Юга являлось ещё и преодолением векового отчуждения, существовавшего в строго сегрегированном обществе. Белые энтузиасты писали заметки, статьи, очерки, издавали книги, выискивали и переиздавали старые пластинки, открывали музеи, устраивали фестивали, записывали всё ещё остававшихся в живых героев Фолк-Возрождения двадцатых, нередко помогали им средствами, потом собирали деньги на памятники и исторические маркеры в местах обитания музыкантов прошлого и в процессе этого своего призвания куда больше тратили, чем зарабатывали, хотя иными и двигал изначально бизнес. Имена этих энтузиастов представлены во всех наших книгах о фолке и блюзе. Так что, как и в случае с другими героями наших книг, всю работу по восстановлению памяти о Блайнд Вилли Джонсоне вели и продолжают вести белые исследователи.

Но что же сами афроамериканцы? Каков их вклад в историографию о великом чёрном техасском госпел-сингере?

Не очень-то весомый. Как, впрочем, и в общую блюзовую историографию, на что мы уже обращали внимание.

Недавно ушедший писатель Лирой Джонс (Everett LeRoi Jones, 1934–2014), например, в своей известной книге *Blues People: Negro Music In White America*, вышедшей в 1963 году, упоминает Блайнд Вилли Джонсона лишь дважды, и то мимоходом, перечисляя блюзменов прошлого, из чего нетрудно сделать вывод: автор не знал, что слепой Вилли блюзы не исполнял вовсе. А ведь 1963 год — едва ли не пик интереса к чёрным сельским музыкантам.

Другая исследовательница афроамериканской музыки — Эйлин Саузерн (Eileen Jackson Southern, 1920–2002) в своей книге *The Music Of Black Americans: A History*, изданной в 1971 году, упоминает Блайнд Вилли Джонсона лишь однажды и тоже проходя...

А больше никого из чёрных авторов назвать не могу.

Но велика ли беда! Народу, который подарил миру столько (и такой!) музыки, вовсе не обязательно нам о ней ещё и рассказывать! Это, пожалуй, наша задача.

Перейдем к музыкальным источникам.

Согласно четвёртому изданию справочника *Blues & Gospel Records, 1890–1943*, всего Блайнд Вилли Джонсон участвовал в четырех сессиях звукозаписи для *Columbia*, которые проводились в Далласе, Новом Орлеане и Атланте, штат Джорджия (Atlanta, GA). В Далласе сессии проводились в начале декабря 1927 и 1928 годов; двухдневная новоорлеанская сессия состоялась 10 и 11 декабря 1929 года; в Атланте — 20 апреля 1930 года. Всего было записано тридцать госпелов, и все они в своё время изданы в расовой серии *Columbia Records*.²⁵ На замечательном сайте Стефана Вирза (Stefan Wirz) представлена иллюстрированная дискография Блайнд Вилли Джонсона, и мы можем запросто лицезреть *колумбийские* пластинки великого госпел-сингера: роскошь, немыслимая ещё несколько лет назад!²⁶

Добавлю, что оригинальные пластинки Джонсона, несмотря на огромные тиражи, сегодня являются большой ценностью и очень высоко ценятся среди коллекционеров, причем очень немногие из них

пребывают в хорошем состоянии. Как правило, они «запилены» до предела: неоспоримое свидетельство их популярности!²⁷

Пластинки Блайнд Вилли Джонсона оставались популярными даже во времена Депрессии, причем не только у чёрных, но и у белых, поэтому их активно переиздавали ещё с середины тридцатых на *Vocalion*, а с конца сороковых — на менее известных лейблах: *Anchor*, *Jazz Classics*, *Hot Jazz Club in America*, а также на английских лейблах *English Rhythm Society* и *Square*.

На *виниле* госпелы Блайнд Вилли Джонсона впервые появились в 1950 году, когда в уже упомянутый сборник *The Blues* из серии *Folkways Jazz* были включены «Dark Was The Night — Cold Was The Ground» и «Lord I Just Can't Keep From Crying». Еще одна религиозная песня — «John The Revelator» — включена в знаменитую *Антологию американской народной музыки (Anthology of American Folk Music)* Гэрри Смита (Harry Everett Smith, 1923–1991), которая была издана в 1952 году. Благодаря сборнику *The Blues* и *Антологии Гэрри Смита* многие молодые американцы и британцы, в том числе будущие герои Фолк-Возрождения, впервые услышали голос таинственного слепого сингера. И только спустя пять лет вышел альбом, подготовленный Самюэлем Чартерсом, — *Blind Willie Johnson: His Story*. Ещё один лонгплей с переизданиями песен Джонсона — *Blind Willie Johnson, 1927–1930* — появился в 1965 году и тоже благодаря Чартерсу. Мы назвали самые важные переиздания Блайнд Вилли Джонсона, относящиеся к пятидесятым и шестидесятым годам.

В семидесятые отметим только одно значительное переиздание госпелов Вилли Джонсона, осуществленное в 1977 году, — *Blind Willie Johnson: Praise God I'm Satisfied* (Yazoo 1058). В этот альбом включены четырнадцать песен Джонсона.

В 1982 году на австрийском лейбле *Earl Records* в серии *Blues Documents* переиздали остальные шестнадцать: LP *Blind Willie Johnson: Let Your Light Shine On Me, 1927–1930* (Earl BD-607).

Таким образом, эти последние два переиздания включают все госпелы, записанные Вилли Джонсоном.

Отметим также, что в шестидесятые и семидесятые отдельные песни Джонсона переиздавались в различных сборниках и на других

лейблах: *RBF, Fontana, Elektra, Blues Classics, Origin Jazz Library (OJL), Roots, Transatlantic (XTRA), Historical, Truth...*

В девяностые и далее госпелы Блайнд Вилли Джонсона активно переиздавали уже на CD, а в наши дни они целиком и полностью размещены в Интернете, так что весь музыкальный материал, записанный госпел-сингером в двадцатые годы, — к нашим услугам!

Для расшифровок текстов госпелов Вилли Джонсона мы обратимся к приложениям (буклетам), составленным Самюэлем Чартерсом для изданий *Folkways*, к книге Дугласа Блейки *Revelation. Blind Willie Johnson*, а также к составленному под редакцией Эрика Сакхейма (Eric Sackheim) сборнику текстов *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*.²⁸

глава 1. Самюэль и Мэри Чартерсы

- Увлечение юного Ломакса — Накануне Фолк-Возрождения —
 - «Темна была ночь — холодна была земля...» —
- Исторический Folkways FG 3585 — Новый Орлеан —
- Элдер Дэйв Росс — Первая поездка в Техас. Дип Эллум —
 - Вторая поездка в Техас — Встреча с директором школы для слепых — Старый слепой Адам Букер —
 - Бомонт — Встреча с Анжелиной Джонсон —

Мы уже отметили, что пластинки с госпелами Блайнд Вилли Джонсона были необычайно популярными в конце двадцатых. Так вот, слушали их не только чёрные, для которых и издавались огромные тиражи *race records*, но и некоторые белые, и одним из страстных почитателей техасского госпел-сингера был не кто иной, как его юный земляк Алан Ломакс (Alan Lomax, 1915–2002), который, в частности, заслушивался госпелом «*Lord I Just Can't Keep From Crying*», о чём знаменитый фольклорист сообщает в своей книге *The Land Where The Blues Began*.²⁹ Биограф Ломакса — Джон Звед (John Szwed) уточняет:

«Всё началось с того, что Алан открыл для себя чёрные пластиночные магазины Остина. Заслушиваясь самыми последними песнями, раздававшимися из колонок и предназначенными для слуха прохожих, он принялся покупать блюзовые и религиозные пластинки, в особенности записи Блайнд Вилли Джонсона, уличного сингера, чей напряженный героический голос и переходы на поддельный бас (*false bass*) делали исполнение самым драматическим и эмоциональным из всех, что Алан слышал прежде. Он записал ту свою первую пластинку Джонсона, как он сам сказал, таская её с собой куда только мог: "Это не имело отношения к фольклору. Это было связано с моими чувствами" (*It wasn't a matter of folklore. It was the way I felt*)».³⁰

Поскольку речь идёт о только что вышедших пластинках с недавно записанными песнями (*latest songs*), которые крутили в рекламных целях, привлекая покупателей, можно предположить, что Алану в то время было не больше четырнадцати. Наверняка о музыкальных пристрастиях сына знал его отец — Джон Эвери Ломакс (John Avery

Loмах, 1875–1948). Он с юности был страстным собирателем фольклора, обучался в нескольких университетах, собрал и в 1910 году опубликовал нашумевшую книгу *Cowboy Songs And Other Frontier Ballads*, какое-то время был профессором университета в Остине, но с середины двадцатых оставил любимое, но не прибыльное поприще фольклориста и ушёл в банковский бизнес, так что в 1927–1929 годах деньги на покупку младшему сыну *race records* у него водились. С наступлением Великой Депрессии бизнес Ломакса-старшего рухнул, и он, оставшись без средств к существованию, вновь переквалифицировался в фольклориста-исследователя.

Весной 1933 года Джон Ломакс, получив материальную помощь, переоборудовал свой автомобиль, встроив вместо задних сидений переносную звукозаписывающую аппаратуру (*Edison Cylinder Machine*), и в начале лета 1933 года вместе с семнадцатилетним Аланом отправился из Остина в экспедицию. В задачи смелого предприятия входил сбор тюремно-рабочих песен (*prison-farm work songs*), песен баррелхаусов (*barrelhouse ditties*), песен и баллад «плохих парней» (*badmen ballads*, “*outlaw*” *songs*), а также сельских песен (*corn songs*), — словом, Ломаксы отправились на поиски того необъятного фольклора, который известный музыкальный критик Пол Оливер однажды назвал *протоблюзом* (*proto-blues*)...

Мы, конечно же, многим обязаны Ломаксам, собравшим и оставившим для Архива американской народной песни при Библиотеке Конгресса (The Archive Of American Folk Song At The Library Of Congress) бесценные образцы фольклора, в том числе афро-американского. Чего стоит один только Ледбелли (Huddie William Ledbetter, Leadbelly, 1888–1949)! Но, занятые поисками народного песенного творчества, в основном в тюрьмах, сначала техасских, затем луизианских и арканзасских, они в самом прямом смысле проехали мимо подлинных очагов музыкальной культуры чёрных, включая миссисипскую Дельту, кишевшую в те далекие дни блюзовыми музыкантами, в том числе великими. И, что особенно странно, Ломаксы «не заметили» родной Центральный Техас, где худо-бедно, не в тюрьме, а на воле, жили и творили чёрные блюзмены, госпел-сингеры и гитарные евангелисты, включая Блайнд Вилли Джонсона... записями которого до самозабвения восхищался младший член экспедиции и о

котором не мог не знать его многоопытный отец. Им вообще не надо было далеко ехать: в середине тридцатых далласский Дип Эллум (Deer Ellum), несмотря на Депрессию, продолжал оставаться центром индустрии развлечения Техаса и был наводнен фолк-музыкантами со всего Юга!

Но если записным тexasским фольклористам было не до Блайнд Вилли Джонсона, то какой спрос с остальных?!

В итоге об одном из наиболее известных и коммерчески успешных американских госпел-сингеров конца двадцатых — уже в конце сороковых (накануне Фолк-Возрождения) ничего не было известно даже специалистам. Так, молодой в то время антрополог и искусствовед Гэрри Смит, комментируя переиздаваемый на виниле госпел «John The Revelator», сообщает:

«Нет никакой информации о Блайнд Вилли Джонсоне, одном из наиболее влиятельных религиозных сингеров. Большая часть из примерно тридцати вещей, которые он записал для *Columbia*, была записана в Новом Орлеане, так что этот город мог быть его домом».³¹

Раз уж сам Гэрри Смит ничего не знал о Блайнд Вилли Джонсоне, то кто же тогда знал?

Никто!

Не беда. Переизданные в самом начале пятидесятых, уже на виниле, «Dark Was The Night — Cold Was The Ground», «Lord I Just Can't Keep From Crying» и всё тот же «John The Revelator» уже вскоре будоражили молодые умы послевоенного поколения в самых разных концах Соединенных Штатов...

...Мы несколько позже обратимся к музыке Блайнд Вилли Джонсона, но о его госпеле «Dark Was The Night — Cold Was The Ground» уже сейчас важно сказать, что всякий, кто слышит его впервые, вне зависимости от своих эстетических и музыкальных пристрастий, испытывает сильнейшее потрясение. Разумеется, всякая встреча с шедевром — потрясение: Бах, Бетховен, Чайковский, Армстронг, Билли Холидей, Beatles... Но в этих случаях мы уже подготовлены к встрече с чудом, предупреждены о нём своими познаниями, чужим или своим опытом, мы на это чудо надеемся, хотим его, ждём и в конце концов получаем... В случае с Блайнд Вилли Джонсоном и его

«Dark Was The Night – Cold Was The Ground» всё обстоит иначе... Мы к чуду не готовы, о нём не предупреждены, не знаем ничего о музыканте, с которым предстоит встреча, ничего не ведаем о музыкальной традиции, которой он следует, мы чудовищно далеки от мира, из которого он произошёл, и от среды, в которой он жил и страдал... Одним словом, мы пребываем в густом тумане неизвестности (ни в коем случае не в невежестве!), а потому в совершенно невинной, непорочной и искренней неготовности к встрече с высоким и бессмертным. И от этого неожиданная встреча с чудом особенно впечатляюща: она ошарашивает и буквально валит с ног!..

Я сейчас делюсь собственными ощущениями после того, как впервые услышал «Dark Was The Night — Cold Was The Ground», конечно, не зная ни этого длинного названия, ни имени исполнителя, ни что такое *блюз*, ни слова «*госпел*», вообще ничего не зная о далёкой и недоступной мне афроамериканской музыкальной культуре... Это было в конце семидесятых во время просмотра фильма *Евангелие от Матфея* Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini, 1922–1975), когда в одной из сцен вдруг донеслась до меня необычайная песня-стон, казалось, исходящая из далёких по времени и пространству библейских камней и скал, по которым несчастный калека пробирался к своему и нашему Спасителю... Потом таинственная песня-стон продолжилась, когда Иуда Искарот, получивший тридцать серебряников, вдруг осознал, что роковое предательство его никогда не забудется... Что это за звуки? что за голос? кто бы это мог быть? откуда эта неведомая песня? уж не Сам ли Спаситель так плачет по нам, оставившим и предавшим Его?..

И можно только представить, какое впечатление производил этот госпел на молодых белых американцев, услышавших его ещё в конце сороковых. И один из них — родившийся в 1929 году Самюэль Чартерс во многом благодаря именно этому госпелу на всю жизнь увлекся афроамериканской музыкой...

В конце сороковых Самюэль проживал с родителями в Сакраменто, штат Калифорния (Sacramento, CA), учился, играл в одном из молодежных диксиленд-бэндов, а в 1951 году из-за своей страсти к раннему джазу и старому блюзу переехал в Новый Орлеан. В этом величайшем из музыкальных городов Америки судьба Чартерса опреде-

лилась раз и навсегда. Выдающимся музыкантом он не стал, хотя успел поиграть со многими своими сверстниками, ставшими впоследствии знаменитыми. Самюэль умудрился сыграть в одном бэнде даже с легендарным новоорлеанским кларнетистом Джорджем Льюисом (George Lewis, 1900–1968)...

Но главная миссия Чартерса всё же исследовательская. Именно в этом он приобрел известность и заслужил уважение у специалистов и любителей блюза, и первой его крупной работой стал поиск следов Блайнд Вилли Джонсона, увенчавшийся выходом в 1957 году на *Folkways* лонгплея *Blind Willie Johnson: His Story Told, Annotated and Documented by Samuel B. Charters* (FG 3585). Кроме пяти переизданных госпелов Вилли, в этот сборник включены по одной вещи других великих слепых сингеров — Блайнд Лемона Джефферсона (Blind Lemon Jefferson, 1893–1929), Блайнд Вилли МакТелла (Blind Willie McTell, 1898–1959) и Блайнд Бой Фуллера (Blind Boy Fuller, 1907–1941). Музыкальная часть заняла вторую сторону диска, а на первой были размещены интервью-воспоминания, которые Самюэль Чартерс провел с Дэйвом Россом (Elder Dave Ross), Адамом Букером (Adam Booker) и Анжелиной Джонсон (Angeline Johnson). Спустя много лет в своём сборнике статей о блюзе *Walking A Blues Road* Чартерс написал:

«Когда я и Мо (*Мозес "Мо" Эш, основатель и бессменный руководитель Folkways Records — В.П.*) оглядывались на то, что мы сделали вместе, наше по-настоящему единственное чувство досады было в том, что мы их всех (*фолк-музыкантов прошлого — В.П.*) не записали ещё и на киноплёнку. Я написал свои первые блюзовые статьи для альбомов *Folkways*, которые начали издаваться в середине пятидесятых. Самой первой статьёй оказались мои исследования о Блайнд Вилли Джонсоне, которые привели меня и мою первую жену Мэри (Mary Charters) в Восточный Техас (*East Texas*), где мы записывали слепых сингеров и местных проповедников (*local preachers*), знавших его. Исследование закончилось встречей с его вдовой в их бедной лачуге на окраине Бомонта, Техас. Мо издал комментарии в том виде, в каком я их написал, добавив картинки молодого афроамериканского художника Эрнеста Йорка (Ernest York). Когда я доставал первый экземпляр альбома из картонной упаковки, в которую Мо запаковал пластинку, чтобы отправить мне в Новый Орлеан (*речь идёт о вы-*

шедшем в 1957 году лонгплея *Blind Willie Johnson* — В.П.), я понял: какие бы искушения ни возникали на моем пути в будущем, *это*, вероятно, станет всей моей жизнью». ³²

Но ещё за несколько лет до неописуемого восторга и трепета, которые он испытал, распаковывая пакет с заветной пластинкой *Folkways FG 3585* и собственными комментариями к ней, Самюэль Чартерс внимательно читал комментарии Гэрри Смита к *Антологии американской народной музыки* и, конечно, не оставил без внимания предположение Смита, что Новый Орлеан, в котором Самюэль проживал вот уже несколько лет, «мог быть» родным городом и Блайнд Вилли Джонсона!

В 1953 году Чартерсы приступили к поиску загадочного госпел-сингера (поскольку Мэри была полноценным членом экспедиции, несправедливо писать о Самюэле Чартерсе как о единственном ее участнике), и вскоре близкий друг Самюэля новоорлеанец Ричард Би Аллен (Richard B. Allen) рассказал им, что когда-то слышал историю о слепом религиозном чёрном сингере, арестованном в 1929 году за попытку учинить беспорядки. Будто бы этот сингер, находясь в непосредственной близости от местного *The Custom House*, распевал под гитару очень эмоциональную версию о Самсоне и Далиле — «If I Had My Way», и новоорлеанские полицейские, по-видимому, слишком буквально восприняли слова из припева: *О Боже, если бы я только мог, я бы разрушил это здание!* (*Oh Lord, if I had my way I'd tear this building down...*) По предположению Ричарда Аллена, слепым сингером мог быть Блайнд Вилли Джонсон. ³³

А что, Вилли действительно исполнял этот известный на Юге госпел, записал его на пластинку в 1927 году и мог запросто спеть его спустя два года прямо на Кэнэл-стрит (Canal Street) в Новом Орлеане, где в том же, 1929-ом, году вновь записывался для *Columbia*... Но, быть может, воинственным слепым сингером был вовсе и не Вилли Джонсон: мало ли кто из слепых, стоя на тротуаре, «грозился разрушить» одно из самых главных федеральных зданий в городе, в котором размещалось таможенное управление! Кстати, здание это благополучно стоит и по сей день. И вот в мае 1954 года всё тот же Ричард Аллен сообщил Чартерсу о своём недавнем разговоре со слепым музыкантом на Южной Рэмпарт-стрит (South Rampart Street), во время

которого он, как бы невзначай, спросил о Блайнд Вилли Джонсоне, и тот ответил, что в конце двадцатых пересекался с ним в Техасе...

А вот это — уже серьёзная зацепка!

Спустя неделю Самюэль и Мэри встретились со слепым сингером Элдером Дэйвом Россом в его доме и, включив микрофон, задали ему вопросы. Вот расшифровка самой важной части их разговора.

Чартерс. *Дэйв, откуда ты знаешь Блайнд Вилли Джонсона?*

Росс. *Я познакомился с ним в Техасе...*

Чартерс. *А сколько лет ему тогда было?*

Росс. *Двадцать девять.*

Чартерс. *Ты играл с ним когда-нибудь?*

Росс. *Нет, не играл... Он ведь записывался на пластинках... Потом я сел в тюрьму...*

Чартерс. *А ты его в последнее время не видел?*

Росс. *Нет, не видел... Но думаю, что он всё ещё где-то там.*³⁴

Поговорили пять-семь минут, услышали «по делу» лишь несколько слов, при этом Дэйв Росс вспомнил одно название... Но только представьте, какое значение это имело для наших искателей!

По наводке Росса, Самюэль и Мэри отправились в Северный Даллас, конечно, в Дип Эллум (куда же еще?) и там, прямо на улицах этого знаменитого района, стали расспрашивать о Блайнд Вилли Джонсоне... Почему же они не догадались включить магнитофон с его записями, как это обычно делали исследователи на Юге? В этом случае Вилли наверняка бы распознали люди постарше. Но нет, Чартерсы лишь расспрашивали встречающих — *My wife and I drove to Dallas and began asking in the street for Willie Johnson,*³⁵ — и нам нетрудно представить, как это было.

— Простите, вы не знаете такого госпел-сингера: Блайнд Вилли Джонсон?

— Это которого? У нас тут каждый второй «Джонсон», каждый третий «Вилли», а из них бывали и слепые, — отвечали им.

— Он был когда-то знаменитым, пел под гитару, записывался для *Columbia*... Пластинок у него вышло много... «*Иоанн Богослов*», «*Темна была ночь — холодна была земля...*»...

— «*Тёмная ночь*», говорите?..

— Вот-вот!!

— Нет, сэр, такого не припомним...

Не сомневаюсь, что поиски Чартерсов сопровождались именно такими забавными диалогами. Дип Эллум в середине пятидесятых уже был не тот, что в двадцатых, гораздо тише, но слепые сингеры там встречались. Только кто же из тамошних чёрных выдаст своего земляка (да ещё калеку!) каким-то странным заезжим белым, лишь для виду прикидывающимся исследователями, а на самом деле подосланным с какой-то недоброй целью. Тут даже если кто-то и знал о слепом Вилли — смолчал... Словом, первые техасские поиски оказались тщетными. И только спустя год Чартерсы попали на след своего загадочного героя...

Как это было?

Вновь приехав в Даллас в ноябре 1955 года, они отправились в тамошнее учреждение для слепых, встретились с его директором и рассказали ему о том, кого вот уже несколько лет ищут. Всезнающий директор *Dallas Lighthouse For The Blind* тотчас догадался, о ком идёт речь, и предложил искателям отправиться в Бренем (Brenham, TX), небольшой городок к западу от Хьюстона, где проживает старый слепой причер (*проповедник*) Адам Букер, который, по сведениям директора, должен хорошо знать Блайнд Вилли Джонсона.³⁶

Расторопные Чартерсы отправились на юг штата, в этот самый Бренем, и в его окрестностях разыскали престарелого Адама Букера.

Тот жил в одиночестве, был хоть слепым и старым, но всё ещё бодрым: сам колол дрова, носил воду, подметал, готовил еду, по словам Самюэля, он жил так, как жили большинство деревенских священников. Много лет назад Адам Букер служил пастором в одной из церквей в Херне (Hearne, TX), небольшом городке в Центральном Техасе, и одним из его прихожан был Джордж Джонсон (George Johnson) — отец Вилли Джонсона, из чего следует, что Джонсон-старший в середине двадцатых проживал в Херне или в его окрестностях. Приходил иногда на службу и слепой Вилли... Адам Букер был уже в годах, когда Блайнд Вилли только начинал петь, и, по всей видимости, оказал большое влияние на его исполнительский стиль. Также Букер исполнил для Чартерсов песню слепого евангелиста Мэдкина Батлера (Blind Madkin Butler, 1878–1936)...

Мы ещё вернемся к этому ценному свидетельству и к госпелу, который Адам Букер исполнил Чартерсам, а пока обратимся к наиболее важной части их разговора, записанного на магнитофон 6 ноября 1955 года, скорее всего, в доме слепого проповедника.

Чартерс. *Когда же вы его (Вилли Джонсона — В.П.) видели?*

Букер. *В 1925 и в 1926 годах.*

Чартерс. *И что, его отец был прихожанином вашей церкви?*

Букер. *Да. Джордж Джонсон.*

Чартерс. *А как вы повстречались?*

Букер. *Он приехал повидаться с отцом. В Херн приезжали отовсюду собирать хлопок. А он стоял на улице и играл, зарабатывал деньги....*

Чартерс. *А где он проживал?*

Букер. *В Марлине...*

Чартерс. *Он был тогда женат?*

Букер. *Нет, не был.*

Чартерс. *А чего он приезжал, у него ещё были родственники?*

Букер. *Да нет же... Он приезжал в Херн к своему отцу.*

Чартерс. *А у вас есть представление о том, как он выглядел?*

Букер. *Так я ж слепой!..*

Чартерс. *И сколько же ему тогда было?*

Букер. *В то время ему могло быть где-то 23—24 года.*

Чартерс. *А когда он женился?*

Букер. *Не знаю точно, в каком году, но после этого я как-то повстречал его в Далласе, и он уже был женат.*

Чартерс. *И когда это было?*

Букер. *В 1928 году.*

Чартерс. *У него были дети?*

Букер. *Я ничего об этом не знаю.*

Чартерс. *А он жил тогда в Вэко?*

Букер. *Когда мы повстречались в последний раз, он как раз переехал в Вэко.³⁷*

Наконец, Чартерс спросил, где можно разыскать Блайнд Вилли Джонсона, и слепой причер сообщил, что вернее всего искать его в Бомонте...

Таким образом, из Бренана Самюэль и Мэри прямиком отправились на юго-восточную окраину Техаса в Джефферсон-каунти (Jefferson County), в цветную секцию (*colored district*) Бомонта, большого промышленного города с крупным портом и со стотысячным населением. Как никогда прежде, Чартерсы надеялись на встречу со своим великим слепым героем, и вот как Самюэль описывает заключительную часть своего двухлетнего поиска:

«Однажды холодным ноябрьским днём мы шли вдоль Форсайт-авеню (*Forsythe не авеню, а стрит — В.П.*) и расспрашивали, не видел ли здесь кто-нибудь слепого госпел-сингера.

А нам задавали вопрос: "*Которого?*" (*Which one?*)

Я уточнял: "*Пожилого, который играет на гитаре*" (*Older man that played a guitar*).

А они мне вновь: "*Это которого?*" (*Which one?*)

Ближе к вечеру я разговорился с аптекарем в аптеке Фаулера (Fowler's Pharmacy), на углу Форсайт и Нечес (Neches Street), и он догадался, кто мне нужен, отправив меня к Анжелине, проживавшей в маленьком домике на окраине города».³⁸

Так состоялась самая важная встреча во время экспедиции Чартерсов в Техас, потому что именно от вдовы госпел-сингера — Анжелины Джонсон — они получили наиболее обширные знания о своём герое. Чартерс уточняет, что встреча, во время которой произведена магнитофонная запись воспоминаний Анжелины, состоялась 8 ноября 1955 года по адресу 2525 *Euclid Street*, в доме её соседей (*the home of a neighbor*).³⁹

Как и часть разговора с Дэйвом Россом, важнейшие отрывки из бесед Самюэля Чартерса с Анжелиной Джонсон и Адамом Букером воспроизведены на первой стороне лонгплея *Blind Willie Johnson*, и эти записи стали первым важным источником о жизни и судьбе слепого госпел-сингера. Именно опираясь на них, Чартерс составил свои первые впечатления о Блайнд Вилли Джонсоне и написал о нём самые первые страницы.

Туманный, до сих пор воображаемый образ легендарного тexasского религиозного музыканта стал понемногу проявляться и обретать земные, зримые черты...

глава 2. Анжелина Джонсон

— Прибытие Чартерсов в Бомонт —
— Единственная фотография: каким был Вилли Джонсон? —
— Современный Бомонт — Встреча на Хьюстон-стрит —
— Живые воспоминания Анжелины — Страшная драма
маленького Вилли — Биография Вилли Джонсона, рассказанная
его вдовой — Фольклор и правда Анжелины —

Надо иметь в виду, что, прибыв в Бомонт, Самюэль и Мэри Чартерс надеялись встретиться с *живым* госпел-сингером. Поэтому, прежде чем оказаться в ветхом домике Анжелины Джонсон, они прояснили: *жив ли тот, кого они ищут?*

Ответ Чартерсы получили очень скоро, и надо полагать, от всё того же аптекаря Фаулера. Именно он поведал разочарованным искателям, что слепого музыканта им искать не стоит, поскольку вот уже лет десять, как он покоится на одном из местных кладбищ. «Но неподалеку всё ещё живет его вдова», — приободрил их аптекарь и сообщил адрес Анжелины.⁴⁰

Второй вопрос, волновавший Чартерса ещё с юности, ещё до начала поиска: *каковой была внешность госпел-сингера?* В связи с этим обратим внимание на реплику Самюэля:

«До того как мы очутились в Бомонте, у нас не было никакого представления о том, как выглядел Вилли. Каждый, кто знал его, — из тех, с кем мы разговаривали в Северном Техасе, — оказывался слепым» (*Every person we had talked to in northern Texas that had known him was blind*).⁴¹

Действительно, ни новоорлеанец Дэйв Росс, ни директор *Lighthouse For The Blind* в Далласе, ни Адам Букер из Херна — ничего не могли ответить на волновавший Самюэля вопрос: **каким** был загадочный исполнитель «Dark Was The Night»?

О том, насколько это занимало исследователя, можно судить хотя бы по тому, что он спросил об этом Адама Букера, застав врасплох

слепого старика. Поэтому, когда Чартерсы оказались в самой оживленной части цветной секции Бомонта и встретились с теми, кто когда-то видел госпел-сингера, то едва ли не первым делом стали выяснять, каким он был. По воспоминаниям владельцев магазинов, расположенных вдоль улицы Форсайт, Блайнд Вилли Джонсон был **«высоким, крепко сложенным, не очень темнокожим человеком; гордым мужчиной и потрясающим сингером»** (*a tall, heavy man, not dark in color; a dignified man and a magnificent singer*).⁴²

...Благодаря единственной, чудом сохранившейся фотографии мы хотя бы отчасти знаем, как выглядел Блайнд Вилли Джонсон. Фотограф, выполнявший заказ *Columbia Records*, запечатлел его на фоне роля: то ли подчеркивая этим высокий музыкальный статус уличного госпел-сингера, то ли потому, что Вилли на нём только что немного поиграл... Поскольку снимок выполнен в рекламных целях и приурочен к выходу первых пластинок Вилли Джонсона, можно предположить, что сделан он в одном из фотоателье Далласа во время первой звукозаписывающей сессии в декабре 1927 года... Приглядимся к этой фотографии, уже зная, что музыкант был **«высоким, крепко сложенным, не очень темнокожим человеком»**...

Вилли Джонсон сидит на высоком крутящемся стуле, повернувшись к нам вполоборота. На нём светлый, идеально подогнанный костюм, белая рубашка и пёстрый, со вкусом подобранный галстук: за всем этим чувствуется старание любящей женщины. Она же позаботилась о причёске Вилли, которая кажется безупречной. Лицо госпел-сингера спокойно, не напряжено и обращено немного вперед, как это обычно бывает у слепых. Его невидящие глаза сомкнуты, большие прямые губы, над которыми видны утонченные, аккуратно постриженные усы, неплотно сжаты. Судя по всему, Вилли был очень привлекательным, и, если бы его глаза были открытыми и видящими, его можно было бы считать красавцем...⁴³ В руках у музыканта недорогая шестиструнная гитара, которая удерживается простой верёвкой, перекинутой через плечо музыканта. Похоже, это *Stella*, которую во второй половине двадцатых *Oscar Schmidt Company* продвигала через почтовые заказы как *First Hawaiian Conservatory Guitar*. Эта небольшая лёгкая гитара с темно-бордовым корпусом стоила примерно пят-

надцать долларов, включая доставку почтой, но главное — она издавала очень громкий звук и была удобной для игры слайдом. Музыканты и сейчас с удовольствием играют на этой модели... К грифу гитары Вилли, там, где расположены колки, прикреплена алюминиевая кружка для сбора монет: обычное дело для слепых уличных гитаристов... Пальцы левой руки застыли в аккорде, как мне кажется, на втором, третьем и пятом ладах: большой, наложенный сверху, прижимает басовые струны на втором ладу, указательный прижимает третью струну на втором, средний — четвертую на третьем, где безымянный — не разглядеть, а вот имеется ли на мизинце, коснувшемся струны на пятом ладу, боттлнэк, мастером которого считается Вилли, я на снимке не могу разобрать, хотя биограф сингера Дуглас Блейки его всё-таки заметил. Пальцами правой руки музыкант готов извлечь звук, кажется, из третьей и пятой струн. Возможно, на большой палец Вилли надет плектр. По снимку видно, что госпел-сингер не застыл, позируя для фотосессии. Он издаёт носовой звук и при этом аккомпанирует... Не запечатлел ли его фотограф во время исполнения «Dark Was The Night — Could Was The Ground», которая записана в самую первую сессию? Ведь если этим неповторимым госпелом восхищены мы, то им восторгались и звукоинженеры, — и почему бы им не зафиксировать своего будущего фаворита именно во время исполнения этого госпела?..

Счастливый Самюэль Чартерс обнаружил эту фотографию в Гарлемском архиве микрофильмов (*Harlem microfilm archive*) уже после своей экспедиции в Техас, после выхода первого альбома Блайнд Вилли Джонсона, но память о пережитом хранит по сей день. Не так давно он признавался в своих переживаниях техасскому исследователю Майклу Холлу: «Я так сильно разнервничался. Всё скользил руками по рукоятке, переходя от страницы к странице. И вдруг увидел его! Целую минуту не мог дышать: просто сидел и таращился на экран».⁴⁴

Да! Наверное, и мы бы не дышали и только «таращились» бы на тот экран...

Но переживания в Гарлемском архиве микрофильмов будут ещё не скоро, а пока Самюэль и Мэри, по наводке аптекаря, направляются на Хьюстон-стрит к дому Анжелины, уже точно зная, что идут на

встречу с вдовой: застать живого Блайнд Вилли Джонсона им не довелось. Опоздали!

Сама Анжелина Джонсон, судя по фотопортрету, похоже сделанному Самюэлем в самом начале их встречи, была высокой, крепко сложенной, с крупными, волевыми чертами лица и сильными руками.⁴⁵ В её гордом взгляде из-под очков, кажется, нет любопытства к пришедшим, скорее, есть настороженность, которая присутствует у всякого чёрного человека при встрече с незванными белыми на пороге своего дома. Чартерс отметил, что Анжелина в первые минуты встречи отнеслась к ним с недоверием и расслабилась, лишь когда узнала, что нежданных гостей привёл интерес к её покойному мужу, великому госпел-сингеру, записанному ещё в двадцатых.

От момента встречи и до того, когда Самюэль нажал кнопку магнитофона, прошло какое-то время (между прочим, самое интересное!): оно понадобилось, чтобы Анжелина прониклась доверием к гостям. Кроме того, в её доме не оказалось электричества, поэтому Анжелина, Самюэль и Мэри переместились к соседям...

...В апреле 2014 года мы со Светланой Брезицкой побывали (уже в третий раз) в техасском Бомонте: местные старожилы кратко и жестко произносят **Бáмонт**, с ударением на первый слог... На этот раз мы здесь были уже с более чёткими целями и задачами, которые проявились в процессе написания глав о Блайнд Вилли Джонсоне.

Так, нам очень хотелось пройти маршрутом Самюэля и Мэри Чартерсов, воображая себя на их месте. Сделать это удалось лишь отчасти, так как с середины пятидесятих пейзаж города, особенно его центра (*downtown*), изменился столь кардинально, что Чартерсы, окажись они здесь сейчас, ни за что бы его не узнали. Перекресток некогда оживленных улиц Форсайт и Нечес, где в своё время часто бывал Вилли Джонсон и где по адресу 582 *Forsythe Street* находилась аптека мистера Фаулера (A.G.Fowler), сегодня представляет собой пустынное, безлюдное место. Все старые здания, за исключением какого-то большого квадратного, приспособленного под склад строения, попросту скрыты, а образовавшееся пространство щедро заасфальтировано или залито бетоном. Пешеходов в этом месте не встретишь и глазу остановиться не на чём...

До́ма номер 3110 по улице Хьюстон (*Houston Street*), где в середине пятидесятих проживала Анжелина Джонсон и где её разыскали Чартерсы, уже давно нет.⁴⁶ В этой части улицы все старые дома снесены, а новые так и не построены, если не считать стоящую чуть поодаль деревянную церковь — *Jones Memorial Church Of God In Christ*, судя по всему недавно восстановленную. А вот дом под номером 2525 по улице Евклида (местные жители произносят *Юклюд-стрит*) всё ещё стоит, и если нынешняя нумерация соответствует прежней, то это вполне может быть тот самый «соседский» дом, в котором Самюэль записывал рассказ Анжелины. Этот старый типовой узкий и продолговатый, словно вагон, дом с небольшим крыльцом стоит почти на углу улиц Евклида и Хьюстон. «Почти», потому что слева от него имеется небольшой пустырь со следами стоявшего здесь дома. Судя по всему, дом Анжелины находился на участке между улицами Евклида и Хэрриот (*Harriot Street*). Расстояние от него до дома, куда Анжелина повела Чартерсов, чтобы можно было включить в розетку магнитофон, не больше ста метров... Как рассказала нам пожилая белая женщина, родившаяся и проживавшая на этой улице в пятидесятих, то есть как раз в то время, когда здесь побывали Чартерсы, в этой части Бомонта жили как белые, так и чёрные, причём не самые бедные, так что электричество здесь было в каждом доме. То, что в доме Анжелины в тот день не оказалось электричества, можно объяснить лишь какой-нибудь мелкой аварией или неуплатой ею счёта за электроэнергию...

Как и шестьдесят лет назад, люди в этом районе живут в скромных, но крепких и нестарых домах, в каждом дворе по автомобилю, а то и по два. Много молодёжи, кое-где снуют детишки и выглядывают из окон взрослые... Наверное, с таким же любопытством они выглядывали и в ноябре 1955 года, заметив Анжелину, уверенно шагающую к соседскому дому в сопровождении молодой белой пары, явно не здешней... Вернёмся и мы в то время...

...Десятиминутный трек на пластинке *Blind Willie Johnson* с записью беседы Чартерса с Анжелиной начинается со спиричуэлса «Dark Was The Night And Cold Was The Ground», который по просьбе Чартерса очень медленно и столь же чувственно поёт высоким голо-

сом вдова Вилли Джонсона... Каждую строку Анжелины поёт дважды, причем второй раз намного медленнее, чем первый, так что на одну только фразу — *Dark was the night, and cold was the ground* — у неё ушло полминуты! ...Попробуйте-ка растяните, да так, чтобы не нарочито, чтобы не нарушилась гармония и не потерялась песня, у которой, как видим, имеются и слова, и своя долгая история... Ну а после песни, с которой у Анжелины связаны самые тёплые и трепетные воспоминания, сердце её оттаяло, душа просветлела, и вот она уже смеётся, и готова рассказывать о прошлом, и вновь согласна петь, и уже искренне рада, что хоть кому-то на всей земле есть дело до неё самой и до её давно ушедшего мужа, с которым, по словам повеселевшей Анжелины, она впервые повстречалась в Далласе далёкой весной 1927 года...

«Он тогда пел прямо на улице, и пел он *"If I Had My Way"*... А я проходила мимо. А он пел. (*Анжелина напевает: If I had my way, If I had a that wicked world, If I had a oh Lord tear this building down...*) Ну, мы и разговорились... "Погоди-ка минуточку... Я, может, спрошу лишнее: ты, вообще-то, женат?" — "Нет, — отвечает, — я одинок". "Ну тогда, — говорю, — пойдем ко мне, у меня есть пианино, и мы могли бы поиграть вместе..." А он тогда спрашивает: "Ты вообще где-нибудь пела?" "Да, — отвечаю, — пела и на радио, и в церкви". И он сказал: "Хорошо!" ...И мы пошли ко мне домой. Присели, немножко выпили... Он играл на гитаре, а я села за пианино, и мы вместе сыграли *"If I Had My Way"*... Он сказал: "Надо же! Вот это да!" (*Анжелина заливается смехом!*) ...И тогда он говорит мне: "Ну что ж, пойдем на улицу". Я ему: "Хорошо!" А потом я ему вдруг говорю: "Послушай, а ты не хотел бы перекусить?" А он: "А что у тебя есть?" — "У меня есть гамба. Разве не хочешь немножечко?" — "Ну что ж, — говорит, — давай, немного попробую!" И он взял тарелку гамбы. Я ему подвинула поближе, чтобы ему было удобно, и мы стали есть... Ему понравилось! И он вдруг говорит: "А давай поженимся!" А я ему: "О'кей! Это то, чего я хочу!" (*Смеется.*) И это было 22 июня...»

Кажется, как просто: «*Давай поженимся!*» — и всё тут!

На самом деле всё куда сложнее, и я надеюсь, Чартерсы это понимали, когда слушали рассказ взволнованной вдовы...

Встретились однажды в Далласе уличный госпел-сингер и молодая певица одной из местных конгрегаций... Он стоял на углу улицы и пел под гитару песню о библейском Самсоне, великом герое древности, совершившем множество подвигов, а затем схваченном и жестоко ослеплённом врагами Израиля в результате предательства коварной филистимлянки Далилы, в которую доверчивый Самсон был страстно влюблен... Но, оказавшись в плену, скованный цепями, подвергнутый немыслимым унижениям и оскорблениям, отважный Самсон выстоял! И когда в очередной раз филистимляне привели его в своё высокое собрание, чтобы вдоволь надругаться над ним, скованный цепями слепой богатырь в последний раз воззвал к Богу о помощи, после чего так потряс колонны, к которым был прикован, что те рухнули! В результате величественное здание обрушилось, погребя под собой и самого Самсона, и множество его врагов — *более, нежели умертвил он в жизни своей.*⁴⁷

И это далёкое по времени и географии событие из священной Книги Судей на самом деле было очень близким: оно было живой правдой для молодой чёрной техасской женщины, с младенчества участвовавшей в воскресной литургии в одной из церквей американского Юга! И госпел «If I Had My Way», и его глубокий смысл она тоже знала и понимала едва ли не с детства. Поэтому в однажды встреченном слепом уличном музыканте (а им оказался один из величайших госпел-сингеров Америки!) Анжелина увидела не кого иного, как того самого библейского Самсона — отважного героя, влюбленного в одну из красивейших женщин, но коварно преданного ею и оставленного врагам на поругание и последующую неминуемую гибель... Вот откуда её, несомненно тоже библейское, *«погоди-ка минуточку...»* и далее — *«пойдём ко мне»...*

О, если б только в силах было моих...
Если бы только я сумел, если б смог...
О, Боже, я бы разнёс этот дом вдребезги!

Что ж, Далила была женщиной чудной красоты,
манящий взгляд, черные, словно сажа, волосы...

Покорила она сердце богатыря Самсона:
впервые видел он красавицу такую.
Было ли это в Тимне – не скажу теперь точно...
Думаю, что коварная была родом из Тимны.
И сказал Самсон отцу своему: *«Пойди и сам взгляни на неё!»*

Боже, если б только в силах было моих...
Если бы только я сумел, если б смог...
О, Боже, я бы разнёс этот дом вдребезги!

Мать Самсона в ответ: *«Что, не нашлось тебе подруги
в своем народе?»*

Самсон: *«Будь, пожалуйста, матерью моей!
Отправляйся и приведи эту филистимлянку
мне в жёны!»*

Я расскажу вам о славном Самсоне...
Он пошел на льва – тот лев бросился бежать:
*«Из всех человек мне одного Самсона требовалось
порвать!»*
Он настиг льва того, запрыгнул на спину и,
как в Книге написано, уничтожил,
разорвав звериную пасть голыми руками!..

Боже, если б только в силах было моих...
Если бы только я сумел, если б смог...
О, Боже, я бы разнёс этот дом вдребезги!..⁴⁸

И посмотрите: госпел-сингер и набожная певица, оказавшись наедине, спели известную религиозную песню, а ведь на деле-то встретились мужчина и женщина! И вместе им было хорошо, даже счастливо! Это, между прочим, и есть **блюз**, самый настоящий, самый подлинный, тот самый, о котором однажды поведал своим молодым белым слушателям Эдди «Сан» Хаус (Eddie "Son" House, 1902–1988): **«Есть только один блюз. И этот блюз существует между влюбленными мужчиной и женщиной. Влюбленными!..»**⁴⁹ Вот о чём, быть может впервые за многие годы, вспоминает вслух Анжелина

Джонсон, не догадываясь, что голос её будут слушать и спустя полвека, и, уверен, спустя век...

Итак, весной 1927 года Анжелина и Вилли повстречались в Далласе — скорее всего, это произошло на одной из улиц Дип Эллу-ма, где слепой сингер зарабатывал исполнением песен, — и через какое-то время (22 июня того же года) поженились... Но каковой была жизнь Блайнд Вилли Джонсона до этой счастливой даты?

Об этом нам поведаёт всё та же Анжелина, которая, по её словам, о ранних годах мужа узнавала в основном от своего свекра — Джорджа Джонсона.

Анжелина сообщила, что Вилли родился где-то под Темплом (*outside of Temple, TX*) приблизительно в 1900 году в семье фермера. У Вилли был по крайней мере один брат, по имени Роберт. Уже в пятилетнем возрасте Вилли объявил отцу, что в будущем хотел бы стать проповедником, играть на гитаре и петь в церкви, и отец поддержал сына, смастерив ему гитару из коробки для сигар. Мальчик рос вполне здоровым и способным к музыке. Но вскоре в семье Джонсонов разыгралась жуткая трагедия, и не одна. Когда Вилли было семь или восемь лет, умерла его мать. Вскоре отец вновь женился, и у этой второй жены завёлся любовник. Джордж уличил жену в неверности, хорошенько поколотил, и та, в припадке мести, плеснула щёлоком для стирки (*lye water*) прямо в лицо Вилли. В результате мальчик ослеп...⁵⁰

Так, со слов Анжелины, эта частная семейная драма и проходит одной строкой во всех биографических статьях о госпел-сингере, хотя, если вдуматься, вся будущая музыкальная и религиозная жизнь Вилли Джонсона — прямое её следствие. Ведь если всё было так, как поведала Анжелина, то на репертуар, манеру исполнения и тем более на образ жизни Вилли самым существенным образом повлияло то, что в столь юном возрасте он пережил сильнейшее психологическое и моральное потрясение. И это в корне отличается, например, от судьбы Блайнд Лемона Джефферсона, который слепым родился и иным себя не мыслил. Душевные мучения слепого Лемона, если они и были, несопоставимы с той травмой, которую перенёс семилетний Вилли. Также нельзя поставить его трагедию и рядом с бедой Блайнд Джо Рейнолдса (*Blind Joe Reynolds, 1900–1968*), великого блюзмена из

луизианской Таллулы (Tallulah, LA), потерявшего зрение в двадцать три года в результате банальной перестрелки с собутыльником.⁵¹

Случай, происшедший с Вилли, по своему злу и коварству вообще мало с чем сопоставим: он был ослеплён в отчем доме женщиной, только недавно вошедшей в этот дом вместо его умершей матери, причём она сделала это с вызывающей нарочитостью, вымещая на беззащитном ребёнке злобу к его отцу и своему мужу, которому только что изменила!..

Сюжет, кажется, вполне бытовой, — мало ли трагедий случилось и случается на Юге в нищих чёрных семьях? — но по силе воплощённых в нём страстей, злости и ненависти достойный античной драмы! Вот только кто может выразить в словах то, что творилось *в те дни* в душе несчастного мальчика? В стихотворении «Слепая» (*Die Blinde*) проникательный Райнер Мария Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) отчасти делает это:

...В те дни, однако, было все так страшно.
Все тело было ранено. А мир,
цветущий, зреющий в вещах,
был из меня тогда как с корнем вырван,
и сердце тоже (так казалось мне).
Была я как разверстая земля
и дождь холодных слез глотала,
который из умерших глаз сочился
так тихо, будто небо опустело,
и бога нет, и вниз упали тучи.
И слух мой вырос, всем вещам открывшись.
Услышать я неслышное смогла:
и время, что текло по волосам,
и тишину, что в хрустале звенит...⁵²

Страшная семейная драма в конце концов и встала в основание значительного события — рождения музыканта невероятной глубины и поистине космического масштаба... Да-да, космического!.. И когда в сентябре 1977 года был запущен в космос автоматический зонд *Voyager-1* с целью исследовать солнечную систему и её окрестности, а

если случится встреча с внеземными цивилизациями, то и достойно представить нас, землян, — на борт этого зонда поместили золотой двенадцатидюймовый диск, на котором, в числе прочего, записаны высшие музыкальные достижения земной цивилизации, включая произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Стравинского, лучшие образцы мирового фольклора, а также музыку Луи Армстронга и рок-н-ролльщика Чака Берри (Chuck Berry), без которых нас, землян, ни за что бы не узнали (и не вполне оценили!) инопланетяне. И среди прочих самых достойных и великих общечеловеческих образцов музыкальной культуры на золотой пластинке представлен и госпел Блайнд Вилли Джонсона...

А теперь вообразим: где та убогая лачуга, в которой злая грешница плеснула разъедающей жидкостью в лицо несчастному ребёнку, а где сейчас *Voyager-1*, несущий всё дальше и дальше бессмертную «Dark Was The Night — Cold Was The Ground»!⁵³ И как во всей этой вселенской драме не разглядеть Промысел Божий?!

Но золотой лонгплей на борту космического зонда, виниловые диски *Folkways* и переиздания на прочих звуковых носителях, равно как и всемирная слава Блайнд Вилли Джонсона — будут потом. Пока же, в ноябре 1955 года, в далеком тexasском Бомонте Самюэль Чартерс с волнением и трепетом слушает вдову госпел-сингера, внимает каждому её слову и, видимо, уже тогда решает, что непременно опубликует поразительный рассказ Анжелины как самое точное и верное свидетельство о жизни загадочного уличного музыканта, добытое им с таким усилием...

...Итак, по словам вдовы Вилли Джонсона, после женитьбы, в июне 1927 года, они какое-то время проживали в Далласе, затем переехали в Вэко и еще через какое-то время в конце концов осели в Бомонте. В 1927 — 1930 годах Вилли записывался на пластинки для *Columbia*, поэтому уезжал на несколько недель. С музыкантом связывались представители фирмы грамзаписи, информировали о своем приезде в Техас, затем приезжали, забирали его в студию... На сколько?

— Ну, где-то дней на тридцать. Он не всё это время работал. Он просто играл на улицах, ему очень нравилось, — поясняет Анжелина и как бы между прочим напевает «When The Saints Go Marching In»,

слушая которую, её молодые новоорлеанские гости должны были бы тотчас догадаться, откуда госпел-сингер привез этот гимн.

Анжелина и Вилли всё время жили в Бомонте, кроме редких выездов на несколько дней в соседний Хьюстон, чтобы там петь. Так, они были в Хьюстоне с 11 по 18 августа 1936 года, на съезде Южно-техасской миссионерской баптистской ассоциации (*South Texas Missionary Baptist Association of Texas*). Позднее Анжелина водила слепого мужа по городу и пела вместе с ним. Вилли играл на оживленных улицах, играл в церкви — повсюду, куда бы его ни пригласили. И, как мог, заботился о жене и ребенке. Каждое воскресенье он посещал *Mount Olive Baptist Church*, играл на гитаре на вечерних службах для молодёжи, а также вёл богослужения для небольших групп прихожан.

По рассказу Анжелины, злосчастной зимой 1949 года в их доме по адресу *1440 Forrest Street* случился пожар. Сама она и Вилли с детьми благополучно выбрались из огня на улицу. Сгорели лишь мебель и гитара. Пламя потушили, залив дом водой. Им бы переселиться в какое-нибудь временное жильё, но такой возможности у семьи не было: верных друзей не осталось, а на гостиницу денег не накопилось. Решили переночевать в обгоревшем доме. Анжелина расстелила газеты на влажной кровати... По её словам, Вилли спал беспокойно, ворочался и оказался на холодном мокром матрасе. На следующее утро он заболел, но все же пошёл к центру города, чтобы там, на тротуаре, попробовать заработать немного денег исполнением песен. Анжелина пыталась определить мужа в госпиталь, но его не приняли: вероятно, из-за того, что он был слеп и требовал дополнительного ухода. А ещё через неделю он умер от пневмонии (*He died of pneumonia a week later*)... Анжелина осталась одна с детьми и вскоре переехала в другую часть города, на Хьюстон-стрит. В то время, когда к ней пожаловали Самюэль и Мэри Чартерсы, она подрабатывала медсестрой и акушеркой...

Вот, пожалуй, и вся история, рассказанная и отчасти спетая вдовой великого гитариста и госпел-сингера 8 ноября 1955 года в тexasском Бомонте. И каким же верным было решение Самюэля Чартерса и шефа *Folkways Records* Мо Эша поместить этот рассказ, пусть лишь частичный, на пластинку!

Да, переполняемую эмоциями Анжелину Джонсон надо непременно слышать! Ведь в её живом голосе обнаруживается то невероятное обаяние и проявляется та непостижимая музыкальная тайна, благодаря которым блюзы и госпелы захватили сердца миллионов во всем мире. И я не в силах описать голос Анжелины, передать нотки её искрящейся любящей души, нюансы певучей, протяжной речи, которая сливается с песней в одно целое, так что не поймешь, где речь, а где песня, и уже ни за что не определишь, что во всём этом *правда*, а что — тот самый фольклор, который в действительности куда важнее и долговечнее всякой правды (он-то, как учит жизнь, и есть настоящая правда!), из-за чего в заблуждение впадали многие фольклористы и исследователи куда более искушенные, чем молодой Самюэль Чартерс, ни на миг не усомнившийся в том, что счастливой весной 1927 года женой и единственной возлюбленной Блайнд Вилли Джонсона, его вдохновительницей и заботливой охранительницей была именно сидящая напротив него и самозабвенно поющая госпелы Анжелина, а не... вовсе другая женщина! Молодому исследователю захотелось поверить даже в то, что именно Анжелина записана вместе со своим мужем во время последней сессии звукозаписи, проведенной, как написал Самюэль, в 1930 году в Бомонте (*Angeline sang with Willie on the last group of recordings, done in Beaumont in 1930. They never heard from Columbia again*). И с подачи доверчивого Самюэля долгие годы в этом не сомневался ни один из поклонников слепого госпел-сингера, включая Дэна Вильямса из техасского Вэко...

глава 3. Вилли Би Хэррис

— Дэн Вильямс — Неожданная встреча в Марлине —
— Откровения миссис Хэррис — Версии слепоты Вилли —
— Семейная жизнь и рождение дочери —
— Невинные фантазии Анжелины — Рассказ Мэнса Липскома —

Будучи студентом колледжа при Южном методистском университете в Далласе (*Southern Methodist University*), Дэн Вильямс не на шутку увлёкся религиозными песнями и судьбой Блайнд Вилли Джонсона, прочитал всё написанное о нём Чартерсом и собрал едва ли не все оригинальные пластинки госпел-сингера, за которыми иногда наведывался в Марлин, уже зная, что жизнь Вилли была тесно связана с этим городом.

В 1976 году Дэн в третий раз приехал в Марлин, порыскал в местных лавках со старым хламом, после чего подошел к разомлевшим от жары чёрнокожим старикам, отдыхавшим на скамеечке на пустыре в центре города (они там и сейчас сидят во всякий жаркий день), и стал расспрашивать о Блайнд Вилли Джонсоне. И тут один из стариков признался, что хотя самого музыканта никогда не встречал, бывшую жену его, проживающую неподалеку от этого места, — знает!..

Удивленный поклонник Вилли Джонсона с полным основанием полагал, что речь идет об Анжелине, но старик проводил его к дому совсем другой женщины, которая представилась как миссис Вилли Би Хэррис (Willie B. Harris). При этом она не только подтвердила, что когда-то была женой Блайнд Вилли Джонсона, но и заявила, что именно её голос звучит на старых пластинках! Также миссис Хэррис рассказала Вильямсу, что в двадцатых годах она пела не только с Вилли, но и с другими местными музыкантами, близкими к её тогдашнему мужу, в частности с Блайнд Батлером! То есть с тем самым Мэдкиным Батлером, о котором в 1955 году рассказывал Чартерсу слепой Адам Букер, представляя его учителем молодого Вилли Джонсона. Кроме того, Вилли Би Хэррис сохранила в своей памяти живые воспоминания о поездках на звукозаписывающие сессии в Даллас, Новый Орлеан и Атланту, помнила названия отелей, даты, а также другие детали и

обстоятельства, не оставляющие и тени сомнения в том, что именно она находилась в те годы рядом с Блайнд Вилли Джонсоном и была непосредственной участницей тех далеких событий. Вспоминала миссис Хэррис и Блайд Вилли МакТелла, с которым она и Вилли дружились во время последней сессии, состоявшейся в Атланте, Джорджия, в апреле 1930 года...⁵⁴

Ошеломленный студент не очень-то поверил сказанному и, поскольку имел с собой пластинку *Columbia 14582*, тотчас поставил её на имевшийся в доме проигрыватель. Зазвучал церковный гимн «Church, I'm Fully Saved To-Day»... И как только с первым гитарным аккордом раздался грозный голос слепого проповедника, которому вторил тоненький голосок певицы, — стоявшая рядом миссис Хэррис запела!.. Вот как об этом написал сам Дэн Вильямс:

«Когда я поставил ей пластинку с записями Вилли Джонсона, то присутствовавшие при этом дети (одна из них, полагаю, была дочерью Вилли, а другие — его внуки) бурно реагировали, услышав её пение. Голос, с годами несколько огрубевший и ослабевший, мне явно показался голосом той самой женщины, которая поёт с Джонсоном во многих его песнях. Я уверен, что в этих записях вместе с Блайнд Вилли поёт именно Вилли Би Хэррис...»⁵⁵

В опубликованной в 2010 году статье Майкла Холла *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* также приводятся слова потрясенного Дэна Вильямса: «Она пела безошибочно, и её голос был тот же, что и на пластинке, только постаревший. Вошла её дочь, Сэм Фэй (Sam Faye), и сказала: "Мама, это же ты!"»⁵⁶

После этого Вильямс уже не сомневался: перед ним была певица, чей голос звучит на пластинках Блайнд Вилли Джонсона. Но если это так, то правдой являются и утверждения миссис Хэррис, что именно она, а не Анжелина была в то время женой госпел-сингера. Это было открытием! Значит, справедливо полагал Дэн Вильямс, стоящая перед ним женщина знает о Вилли Джонсоне нечто такое, чего не знает никто, включая и Самюэля Чартерса!

И действительно, миссис Хэррис во время встреч с молодым исследователем, а таковых было несколько, многое рассказала о своём муже, о себе и об их совместной жизни с 1926 до начала тридцатых, когда их брак распался. Но где хранится весь этот материал и был ли

он когда-то опубликован, мне, повторю, не известно. Добавлю только, что Вилли Би Хэррис, как об этом написал всё тот же Дэн Вильямс, родилась в 1902 году во Фрэнклине (Franklin, TX) под именем Вилли Би Ричардсон (Willie B. Richardson) и умерла в 1979 году.⁵⁷

Дэн Вильямс, как мы уже отметили, своими поисками продвинул дело, начатое Чартерсом, и, хотя его исследования не были опубликованы, он подвиг на новые поиски активистов вроде Рэнди Харпера, Майкла Коркорана, Шейна Форда, Анны Обек, Майкла Холла, Джека Ортмана (Jack Ortman), Дугласа Блейки... Все они внесли свой вклад в исследование жизни и творчества Блайнд Вилли Джонсона, написали статьи и даже книги, но, повторю, целостной картины, которую действительно можно было бы назвать биографией, ни у кого из них не получилось и, судя по всему, получиться не могло: слишком мало для этого источников.

Так что же все-таки у нас имеется?

С большой долей вероятности выяснено, что Блайнд Вилли Джонсон родился 22 января 1897 года в Вашингтон-каунти (Washington County) в небольшом селении Индепенденс (Independence, TX), находящемся в пятидесяти милях к северо-западу от Хьюстона, неподалёку от Бренана. Его отец, Джордж Джонсон, был в то время земледельцем-шеаркроппером. Матерью Вилли была Мэри Филдс (Mary Fields), уроженка крохотного селения Муди (Moody, TX), расположенного рядом с Темплом и неподалеку от Марлина, куда семья Джонсонов переехала из Индепенденса. В Марлине прошло и детство Вилли. Имеются сведения, что у Вилли был младший брат Карл, хотя Анжелина называла другое имя — Роберт... Семейство Джонсонов исправно посещало церковь: возможно, *Marlin Missionary Baptist Church*, самую старую в каунти, при которой находилась школа для чёрных, в ней Вилли и выучился читать и писать. В этой же церкви он получил первые уроки музыки... Далее в семье Джонсонов одно за другим последовали несчастья. Сначала умерла Мэри, а еще через какое-то время Вилли навсегда лишился зрения...

Версии последнего разнятся. Так, по словам Вилли Би Хэррис, её бывший муж ослеп в детстве, когда пытался разглядеть через тёмное стёклышко солнечное затмение... Добросовестные исследователи бросились изучать эту версию, и вскоре Дуглас Блейки где-то разуз-

нал, что вроде бы 30 августа 1905 года, когда Вилли было восемь лет, в Техасе случилось солнечное затмение.⁵⁸ Между тем Майкл Холл провёл собственное расследование, заглянул в архивы тамошнего гидрометцентра и выяснил, что с 1897 по 1910 год на территории Центрального Техаса полные солнечные затмения не наблюдались вообще, а было лишь частичное, в 1900 году, когда Вилли было не больше трех лет. И вообще, задается законным вопросом Холл, можно ли навсегда потерять зрение, поглядев на частично скрытое луной солнце через затемнённое стеклышко?⁵⁹ Наверное, нельзя...

Техасский блюзовый сингер и гитарист Томас Шоу (Thomas Edgar Shaw, 1908–1977), родившийся в Бренеме и встречавшийся с Блайнд Вилли Джонсоном в двадцатых, сообщил в 1972 году, что Вилли признавался ему, будто ослеп из-за того, что в детстве использовал «неправильные» очки.⁶⁰

Так от чего же все-таки Вилли ослеп: от щёлока, который плеснула ему в лицо мачеха; от солнечных лучей, на которые он загляделся во время солнечного затмения, или от «неправильных» линз в своих очках, и имеет ли вообще это какое-то значение?

Мне представляется, что наиболее верные сведения о слепоте Вилли мы имеем от Анжелины, поскольку узнавала она о своем муже не от него самого, а от его отца — Джорджа Джонсона. Вряд ли бы гордый Вилли признался кому-то, тем более любимой женщине, в подлинных причинах своего несчастья. Так что трагический случай, произошедший с семилетним ребенком в отцовском доме, и был настоящей причиной его слепоты, и он же кардинально повлиял на дальнейшую судьбу будущего госпел-сингера, на его песни. Только переживший в детстве жестокую и несправедливую драму смог бы в будущем сочинить и вслед за тем исполнить столь драматический госпел, который, наряду с обращением к Богу, затрагивает и наши земные пороки и беды... И, обратите внимание, в словах песен Вилли Джонсона нет ненависти, нет жажды мщения, нет озлобленности: вся тоска и горечь лишь от ранней потери матери, самого близкого, дорогого и незаменимого человека в нашей жизни. В его искренних песнях нет сетований, нет причитаний и известного сиротского упрека вроде: *Ах зачем я на свет появился, ах зачем меня мать родила...* — но есть

лишь любовь к матери и в полной мере выстраданный вердикт: *Никто не будет тобой так дорожить, как мама...*

Комментируя песни Блайнд Вилли Джонсона, фольклорист Гарольд Курлендер отмечал одну из их главных особенностей, а именно: госпел-сингер был способен придавать религиозным песням блюзовое звучание и в то же время исполнял по сути своей мирские песни, наделяя их переживаниями религиозного свойства. И в качестве примера фольклорист приводил как раз госпел «Motherless Children Have A Hard Time», который, «несмотря на столь эмоциональное исполнение, можно было бы классифицировать как вполне мирской». Курлендер особо отмечает, что в этой песне отсутствует обращение от первого лица, более типичное для блюза, а предмет песни не «Я», а *осиротевшие дети (motherless children)*.⁶¹

Что ж... Ааах... Да уж...

Сиротам так тяжело приходится...

После смерти матери деткам её ах как непросто.

Некуда, бедным, податься,

Бродят — от двери к двери,

Страдая и мучаясь ежечасно...

Никто в целом свете не займет места матери твоей,

Когда... когда мама умрет, Господи.

Никто в целом мире не заменит матери,

Покинувшей тебя навсегда...

Ни одна душа на земле не станет тебе матерью,

Многие попытаются, но после исчезнут из жизни твоей.

Никто не будет тобой так дорожить, как мама...

Жена твоя или муж могут быть весьма добры к тебе,

Когда матери не станет, Боже...

Будут добры они, когда мама умрет...

Жена или муж будут понимать тебя,

Но брак и все другое — обернется ложью однажды.

Никто не станет тебе матерью, когда...

Когда ее не будет рядом, Боже!

Господи, Господи, Господи...
Хей... Дааа... Аааах...

Что ж, некоторые считают, что сестра заменит мать,
Когда мамы в живых не станет...
Что сестра вполне справится, когда матери не будет...
Люди говорят, что сестре это по силам,
Но как только выйдет она замуж,
 то спиной к тебе повернется.
Никто не заменит тебе матери...

И отец тоже сделает все, что в силах его,
После смерти матери твоей.
Да, все сделает, что только сможет, когда мамы не станет...
Отец будет стараться изо всех сил,
Но существует так много вещей, которые он
 не в состоянии понять...
Никто не заменит тебе матери...

Охо-хо... Осиротелым детям трудно приходится
После смерти матери, Господи.
Бедным сиротам так трудно приходится,
Когда их мать умирает...
Некуда им податься,
Бродят от двери к двери,
Страдая, мучаясь...⁶²

О дальнейшей жизни Вилли, вплоть до 1926 года, почти ничего не известно. Можно только предположить, что за два десятилетия, прежде чем он стал тем, кем мы его знаем — великим поющим проповедником, мастерски владеющим гитарой, — Вилли Джонсон многое пережил и немало пострадал.

Вилли Би Хэррис рассказала Дэну Вильямсу, что познакомилась с Блайнд Вилли в 1926 или в 1927 году в Марлине. Вскоре после встречи они поженились и с тех же пор стали петь вместе, хотя их брак и не был официально зарегистрирован. Миссис Хэррис поведала, что её бывший муж не был в полной мере священником, а был сонг-

стером (*wasn't no preacher, just a songster*), в данном случае имея в виду, что он был проповедником неофициальным, по-нашему — невоцерковлённым, уличным. Между тем «официальные» священнослужители таких не очень жаловали. Хэррис также припомнила, что Вилли играл с пиком на большом пальце (*played guitar with a thumb-pick*) и, кроме гитары, играл также на пианино, а выступал он на церковных службах и во время церковных сходов. Во время их брака они с Вилли проживали в маленьком доме по адресу *817 Hunter Street* в Марлине.⁶³

Если всё было так, как рассказала Вилли Би Хэррис, то можно утверждать, что на свою первую сессию, которая была проведена в начале декабря 1927 года в Далласе, Блайнд Вилли отправился из Марлина и наверняка в сопровождении своей тогдашней жены — Вилли Би Хэррис. Сама она также была обладательницей красивого голоса, часто пела с мужем, но почему-то в тот раз не была приглашена непосредственно в студию. Зато она участвовала в последующих сессиях и, таким образом, осталась в истории музыки не только как спутница великого Блайнд Вилли Джонсона, но и как замечательная исполнительница госпелов.

Как долго они проживали вместе?

Источники сообщают, что в 1932 году Вилли Джонсон и Вилли Би Хэррис всё ещё были вместе и растили дочь, которая родилась 23 июня 1931 года. Майкл Коркоран в своей статье *Retracing The Life Of A Texas Music Icon*, опубликованной в *The Austin American-Statesman*, сообщает, что он разыскал в архиве Остина подтверждение того, что родителями Сэм Фэй Джонсон Келли (Sam Faye Johnson Kelly) действительно являлись Вилли Би Хэррис и Блайнд Вилли Джонсон. Это важное свидетельство, потому что в 1933 году Хэррис родила ещё одну дочь — Дороти (Dorothy), отцом которой, по словам Сэм Фэй, был некто Джо Хенри (Joe Henry), а ещё спустя шесть лет у неё родился третий ребёнок, отцом которого был совсем другой мужчина...⁶⁴ Что ж тут поделаешь!..

Встреча с Анжелиной произошла в середине или в конце тридцатых, возможно в Далласе, при тех романтических и возвышенных обстоятельствах, о которых повествует Анжелина. А может, всё было иначе, следовательно, рассказанное Анжелиной — всего лишь плод её

богатого воображения... Так или иначе, они нашли друг друга, полюбили, стали вместе жить и вместе петь. И кстати, каково это: полюбить слепого и жить с ним! Наверняка не просто... Это ведь не столько постоянная забота о ближнем, сколько расчёт во всём (абсолютно во всём!) только на себя. Сильной, должно быть, была Анжелина Джонсон!..

Возможно, они с Вилли какое-то время проживали в Вэко, прежде чем осели в Бомонте.

Почему именно в Бомонте?

Может, потому, что отец Вилли переехал в луизианский Лафайетт (Lafayette, LA), а Бомонт, стоящий на одном с ним хайвее, был удобен для их общения.⁶⁵ А может, потому, что это крупный портовый промышленный город, в котором музыканту было легче заработать на жизнь. Во всяком случае, в Бомонте Анжелина и Вилли проживали вместе вплоть до смерти Вилли. Причем умер Блайнд Вилли Джонсон не в декабре 1949 года, как об этом рассказала Анжелина, а на целых четыре года раньше — 18 сентября 1945 года. Как указано в свидетельстве о смерти, обнаруженном в 1994 году Рэнди Харпером, он умер в результате малярии с осложнениями после сифилиса (*of malarial fever; contributing to his death were blindness and syphilis*).⁶⁶

Но как же роковой пожар, случившийся в холодный декабрьский вечер?! Как быть с пневмонией, вызванной переохлаждением во время беспокойного сна на промокшем матрасе и унёсшей жизнь великого госпел-сингера, и как же мерзавцы-врачи, отказавшие в лечении слепому, обратившемуся к ним за помощью?!

А никак!

Никуда мерзавцы не делись: как были — так и есть, в Бомонте и повсюду... Вот пожара в доме номер 1440 на Форрест-стрит, судя по всему, никакого не было! А если и был, то так себе, незначительный, с легким дымком, о котором никто, кроме Анжелины, не прознал...

Не так давно дотошный Майкл Холл вместе с ещё одним правдоискателем, неким Лесом МакМейхеном (Les McMahan) из Порт-Артура, отправились в тexasский Музей пожарных (The Fire Museum of Texas) и перерыли там бережно хранимые подшивки обо всех больших и малых пожарах, произошедших в Бомонте и его окрестностях: о пожаре, случившемся на Форрест-стрит, — ни слова, хотя в те

годы много чего горело вокруг, исправно тушилось и непременно фиксировалось... Упёртый МакМейхен обследовал ещё и записи обо всех вызовах в Департаменте пожаротушения (*the department's fire call records*), но и там — ничего! Ни о пожаре в чёрной секции Бомонта, ни об умершем вслед за этим слепым человеком... Не было пожара — и все тут!⁶⁷ И в приёмные покои местной больницы, похоже, тоже никто из слепых не обращался, а если бы и обратился, то ему, я уверен, в лечении не отказали бы...

Так почему же Анжелина говорила неправду Чартерсам, а через них и всем нам?!

А почему это она, бедная вдовица великого музыканта, должна была рассказывать правду первым встречным белым, пусть и безобидным и даже милым на вид? Анжелина и без того поведала такое, что затем давало пищу к размышлениям не одному поколению исследователей и специалистов. И потом, что значит: сказала «неправду»?

То была её правда, самая настоящая, самая верная, связанная с любимым человеком, с которым она прожила десятилетие, прежде чем похоронила, после чего осталась одна, в полном отчаянии и безвестности, подрабатывая санитаркой и акушеркой (оттого у неё столь сильные руки!)... А разве все эти, заверенные жирными печатями, казённые бумаги из городских и прочих архивов, заполненные невесть кем со слов неизвестно кого, они что — не врут?! Ещё как! Вот бросились молодые и самонадеянные техасские исследователи, все эти холлы, блейки, форды и прочие макмейхены, еще вчера не слыхавшие такого имени — Блайнд Вилли Джонсон, — в казенные архивы, в фонды, в библиотеки и так далее — и такого нарыли! Оказалось, что Блайнд Вилли родился вовсе не в Индепенденсе, а в Пендлтоне, и отца его, оказывается, звали не Джордж, а Вилли, и мать его, как говорят верные с виду документы, звали иначе, и младшего брата — тоже, и Вилли Би Хэррис была его не первой, а уже второй женой, а сама Анжелина уже и неизвестно которой по счету... И все это — с документов, с заверенных печатями страниц, подшитых умелой рукой техасского делопроизводителя и хранящихся в полутемных шкафах, а то и в сейфах за семью печатями... Да если бы Анжелина только глянула на все эти сенсационные «открытия», она бы пришла в неопишущий ужас и отчаяние, не сопоставимое с тем, с которым сталкиваемся мы,

слушая её невинные «неправдивые» воспоминания, записанные на магнитофон благодарными Чартерсами почти шесть десятилетий назад!..

Кстати, каковой была реакция Самюэля Чартерса на все эти открытия своих более молодых последователей?

На мой взгляд, весьма спокойной и... достойной.

Вот что об этом Самюэль написал в вышедшей в 2004 году книге-сборнике *Walking A Blues Road*:

«В 1993 году Ларри Кон (Lawrence Cohn), который руководил серией переиздания *"Roots n'Blues"* для *Columbia*, попросил, чтобы я написал более длинное предисловие к полному переизданию всех вещей Блайнд Вилли Джонсона на CD. Это было возможностью пересмотреть свой взгляд на артиста, чья музыка оставалась очень важной для меня в продолжение многих лет, а формат буклета предполагал, что у меня есть шанс написать более полно. И если кто-то прочитает буклет внимательно, то заметит, что я уже исправил одну из ошибок, которые имеют место в моих старых комментариях к *Folkways*. Так, последняя сессия Блайнд Вилли происходила в Атланте, а не в Бомонте, а женщина, которая ему подпевала, была некто Вилли Би Хэррис. Предисловие удостоилось премии, а спустя десять дней после того как меня отметили, я получил посылку с рукописями и ксерокопиями от настойчивого молодого исследователя из Хьюстона по имени Рэнди Харпер, который вычислил семью Блайнда Вилли, провёл большие интервью с друзьями, членами семьи, а также нашел свидетельство о смерти Вилли в архивах штата с бесценной информацией о дате и причине его смерти. Благодаря усилиям Харпера мы сейчас знаем, что Блайнд Вилли Джонсон умер в Бомонте 18 сентября 1945 года и причиной его смерти стала малярия с осложнениями после сифилиса...»

И далее Чартерс выразил надежду, что «кто-то другой сможет написать примечания к новым переизданиям песен и сможет поработать с этим богатым материалом, который Харпер, а также другие исследователи добавили к истории величайшего из гитарных евангелистов — Блайнда Вилли Джонсона». ⁶⁸

Вот, пожалуй, и всё, что относится к биографическим данным великого техасского госпел-сингера, вот и весь фактический материал (если исключить материал музыкальный) о его жизни, и, повторю, ре-

альных исторических источников о Вилли Джонсоне мы имеем очень и очень немного. Устные же рассказы знавших его земляков вроде блюзмена Томаса Шоу — это источники, мягко говоря, весьма и весьма сомнительные, хотя и они по-своему ценны и примечательны...

В качестве примера приведем одно важное «свидетельство», которым в своё время поделился ещё один земляк Вилли Джонсона — старейший техасский сонгстер Мэнс Липском. По его признанию, он ещё до начала Первой мировой войны настраивал гитару слепому Вилли Джонсону на улицах родной Навасоты (*Prior to Word War I, Mance tuned Blind Willie Johnson's guitar on the streets of Navasota*).⁶⁹

А как ещё? Молча смотреть, как бедный заезжий слепой музыкант мучается с гитарой? Нет уж, не таким был наш Мэнс в молодости! Он отозвался, подошел, взял расстроенный инструмент... Раз-два и готово! Впрочем, приведём дословно рассказ великого техасского сонгстера из его устной автобиографии (*The Oral Autobiography*):

«Бывал тут у нас один слепой парень, прямо вот тут, и он играл на улицах моего родного города: Блайнд Вилли Джонсон! Я выучил некоторые из его песен. О да, я был ребёнком, подростком, году этак в девятьсот шестнадцатом это было. Он приехал, кажется, из Марлина или Хьюстона, откуда-то оттуда.

Он путешествовал и потому приехал в Навасоту: он и другой слепой парнишка, — он был таким чёрнокожим, — забыл его имя. Но я-то знал Вилли Джонсона. Он умел петь все эти куплеты, но он никак не мог играть на гитаре: расстраивал её все время, а я её настраивал для него.

И ему позволили приезжать и играть, чтобы подзаработать немного мелочи по субботам, на улицах. Если б он не был слепым, то ему подобное ни за что не разрешили бы. Ну, например, как мне, работающему на ферме. Если бы я, скажем, захотел поиграть, то это было бы возможно только где-нибудь на окраине города или вообще в лесу.

Понимаете, люди могут говорить, что Господь суров... Но что уж тут поделаешь: мы все бессильны против воли Господа Всемогущего, — понимаете ли вы это?! Кто повёл его по этим улицам? Это Господь Всемогущий повёл его (*God Almighty put*

im there)! Он не знал, окажется ли он здесь. Но он спросил разрешения: можно ли ему спеть на улицах города? И где бы люди смогли послушать его? И если бы он не исполнял спиричуэлсы, религиозные песни, то Господь ни за что не позволил бы ему выступать на улицах.

И они ему сказали: *"Что ж, да, ты слеп. Ты можешь встать на углу, возле Tex's Radio..."* — так это место называли.

Почему они так поступили? А что бы вы сами подумали, какая была бы ваша собственная реакция: поняв, что парень слепой и не видит ничего, вам стало бы жаль его, не правда ли? Что ж... Вот почему к нему относились получше, потому что сочувствовали ему. Им ничего не оставалось, как просто сказать: *"Что ж, он не видит, куда идти, не видит, что делает. Ничего другого не может, кроме как говорить и есть. Что ж, следует разрешить ему выступать"*.

Итак, я увидел его у *Tex's Radio*. Напротив того места, где раньше стоял банк. Прямо там он стоял каждую субботу, до тех пор пока не отправлялся в другой город. Он видел, что где-то может заработать больше, и уезжал туда.

Он приходил прямо на то место, на угол, и народу там собиралось — до самой трассы. Буквально сотни людей стояли прямо тут на улице. Белые и чёрные. Старики цветные и молодёжь — все! И слушали его пение.

А как мы познакомились... Он спросил тогда: *"Есть ли здесь кто-нибудь, кто может играть на гитаре?"*

И многие сразу указали на меня, говоря: *"Да! Тут есть такой Мэнс Липском. Он довольно хорошо играет на гитаре"*.

Он тогда: *"Попросите его подойти и настроить мою гитару"*.

И тогда я пошел, протиснулся сквозь толпу. Он не видел меня, но слышал, как я приближаюсь. Я подошел, дотронулся до него, сказав: *"Мистер Вилли! Я этот парнишка. Пришел настроить для вас гитару. Если вы позволите..."*

Он ответил: *"Давай! Да... а как тебя зовут?"*

Я назвал своё имя, и он его хорошенько запомнил. Я не очень-то много играл, зато знал, как настроить гитару. И каж-

дую субботу, если я чуть запаздывал, он уже спрашивал у людей: *"Где же это Мэнс Липском?"*

Его гитара была старой и разбитой. Она была ржавая, как черепаха. Старая гитара, вся дырявая. Наверное, ему кто-то её подарил, и он пытался хоть как-то ею заработать.

Так он стал петь и играть. Люди бросали пятицентовики (*nickels*) в его кружку, давали немного карманной мелочи. Вокруг грифа его гитары была намотана проволока, к которой крепилась кружка. Ты кидал в неё пятицентовик — и он играл какую-нибудь вещь. Так, люди подходили к нему и бросали монеты. Когда в кружке набиралось какое-то количество монет, он дотягивался до неё, всё высыпал и затем перекладывал в карман.

Он был действительно хорошим сонгстером. Он не был гитаристом. О да, какой громкий голос! Казалось, что он пышет здоровьем, таким мощным он был. Так много раз я слышал, как он поёт! Я просто искал его, когда бывал в городе. Ведь я-то жил тогда в основном в деревне, в полутора милях от города, там, где я родился.

Почему я решил, что он, должно быть, путешествует? Иногда он пропускал какую-нибудь субботу. Потому что в ту субботу ему надо было быть в Хемпстеде (Hempstead, TX), что в двадцати пяти милях от Навасоты. Возвращался же он сюда, обратно, уже в следующую субботу. Так он ездил туда-сюда. Люди провожали его, сажали на поезд: не было тогда много машин. Он отправлялся туда, куда хотел. Ездил за полцены: слепой, понимаете ли. А иногда с него вообще не брали денег за проезд. Так, другой слепой парень путешествовал с ним. Да, они держались друг за друга и ходили с тросточками. Иногда они могли остановиться, чтобы поинтересоваться у прохожего: *"Не подскажете, в направлении чего мы сейчас идем?"*

В ответ кто-то мог предложить: *"Что ж. Пойдёмте, я вас отведу"*. И сопровождал их. Иногда один брал одного слепого с одной стороны, а другой — с другой стороны вёл второго. Все очень уважали их.

Джонсон записал *"Motherless Children"*. Я перенял эту песню у него. Он также пел другие спиричуэлсы, но все его пес-

ни не принадлежат ему. Он выучился им у кого-то другого, понимаете ли». ⁷⁰

Сколько жизни и сколько правды в этом небольшом повествовании старого техасского сонгстера! По нему можно писать сценарий и затем снимать душещипательный, в духе Мартина Скорсезе или Вима Вендерса, фильм о жизни слепых бродячих сингеров на американском Юге, а можно на эту же тему написать новеллу, очерк, рассказ, и не один... И что нам до того, что «ребёнку» Мэнсу в 1916 году было уже за двадцать и он был на целых два года старше Блайнд Вилли Джонсона, которому, по его просьбе, помогал настраивать «старую, дырявую, ржавую» гитару!..

Но может, вовсе и не Мэнс помогал заезжему слепому сингеру настраивать гитару, а совсем другой мальчишка из Навасоты. А может, им действительно был юный Мэнс, а странствующим музыкантом был не Вилли, а кто-то другой, тоже слепой и немощный... Хотя ведь старый сонгстер знает, о ком говорит, коль скоро упоминает в своём рассказе «*Motherless Children*», госпел, который действительно исполнял и записал на пластинку Блайнд Вилли Джонсон!..

Главное здесь в том, что, благодаря воображению и памяти одного великого музыканта и сонгстера (а значит, неисправимого сочинителя!), мы можем хоть немного узнать о других музыкантах, обитавших на американском Юге в самом начале XX века, о которых живых свидетельств, к сожалению, сохранилось совсем немного...

К счастью, несомненное и никем не оспоримое свидетельство о жизни Блайнд Вилли Джонсона имеется: это дошедшие до нас в целости и сохранности записи его уникально исполненных религиозных песен, его беспримерный для Техаса гитарный аккомпанемент.

Но каким образом это стало возможным? Как Вилли Джонсон пришел к столь необычному для этой части Юга исполнению госпелов и кто был его учителем?..

глава 4. Тайна музыкального стиля

— Сходство с блюзами Дельты — Мнение специалистов —
— Что и как пели в техасских церквях — Первые учителя —
— Мэдкин Батлер — Белые миссионеры и
традиция санктифайд в Марлине —

Ответить на поставленные в конце предыдущей главы вопросы непросто, потому что у нас мало сведений о ранних годах Вилли и почти нет источников о его музыкальном образовании или воспитании. Вместе с тем узнать о корнях его музыкального стиля очень важно, так как пение и гитарный аккомпанемент Блайнд Вилли Джонсона уникальны для Техаса и в то же время характерны для миссисипской Дельты, на что в своё время обратили внимание специалисты.

«Поющий евангелист Блайнд Вилли Джонсон — ещё один техасец, которого можно принять за миссисипца. И не только потому, что он проглатывал и выхрипывал (*slurred and croaked*) слова своих песен, а в игре слайдом мало кто с ним сравним (подобно гитаристу с вокзала в Татвайлере (Tutwiler, MS), он использовал карманный ножик вместо бутылочного горлышка). Музыка Джонсона пылала очистительным огнем (*purgatorial fire*) ярче, чем даже музыка Сан Хауса, — и по прошествии более шестидесяти лет от неё всё ещё исходит горький дым. Он был божьим человеком, возможно, даже религиозным фанатиком (*religious fanatic*), но проповедовал так истово, словно был пленен демонами», — так о Вилли написал исследователь кантри-блюза Френсис Дэвис в своей *The History Of The Blues*.⁷¹

Другой авторитетный автор — Пол Оливер в своей книге *Songsters & Saints: Vocal Traditions On Race Records*, анализируя некоторые госпелы Вилли Джонсона, справедливо отмечает, что голос госпел-сингера был «естественно рычащим» (*a naturally growling voice*), причём Вилли намеренно использовал этот эффект, например в госпеле «Praise God I'm Satisfied», противопоставляя свой рык более тонкому и высокому женскому вокалу... Кстати, в качестве примера такого естественного «рычания» или «хрипения» мы можем привести голос на-

шего Владимира Высоцкого... Также Пол Оливер замечает, что в своём аккомпанементе Блайнд Вилли иногда использовал слайд, а также создавал дополнительный ритмический рисунок, выстукивая ритм по корпусу гитары, как это обычно делали блюзмены Дельты, в частности Чарли Пэттон (Charley Patton, 1887–1934).⁷²

Ещё раньше обратил внимание на драйв и «рычание» Блайнд Вилли Джонсона, при этом сравнив его с наиболее известными блюзменами миссисипской Дельты, — Роберт Палмер, в своей книге *Deer Blues*. Истоки этого необычайного для Техаса звучания, которое он называет «голосовым маскированием» (*voice masking*), Палмер ищет (и, по-видимому, находит!) в дебрях Западной Африки, откуда когда-то вывезли предков как блюзменов, так и госпел-сингеров:

«Голосовое маскирование — это ещё одна африканская вокальная техника, имеющая отношение к блюзовому исполнению. Прекраснейшие африканские маски сегодня ценятся, как дорогие предметы искусства, но в деревенских ритуалах эти маски служили лишь визуальным аспектом процедуры маскирования, включавшей в себя также голосовые модификации. Часто считалось, что маскирующимся овладевает либо бог, либо духи, и его голос должен был изменяться вместе с внешностью. В ротовые прорези некоторых масок монтировались звуковые мембраны, и маскирующийся пел через них, производя гудящие или жужжащие звуки, похожие на звуки, издаваемые с помощью *казу*. Другие маскирующиеся сингеры, в особенности в регионе *рабского побережья* (*the slave coast region*), издавали глубокое грудное рычание, искусственные басовые гортанные звуки, сдавленные крики и иные умышленно-причудливые голосовые эффекты.

Так как такие крайне необычные голосовые модификации были связаны главным образом с религиозной или ритуальной стороной быта в Западной Африке, интересно заметить, что это явление чаще фигурирует в чёрном американском религиозном песнопении, чем в мирском. С особенной частотой оно отмечается в ранних записях гитарных евангелистов, таких как техасец Блайнд Вилли Джонсон. В записях Чарли Пэттона, Сан Хауса и Рубина Лэйси (Reubin "Rube" Lacy, 1901–1969), трёх важных фигур первых десятилетий миссисипского дельта-блюза, также постоянно встречаются примеры техник, по всей

вероятности связанных с голосовым маскированием; и все трое, в то или иное время, были священниками и госпел-сингерами».⁷³

Мы привели несколько авторитетных суждений, хотя, для того чтобы распознать схожесть или даже единство музыкальных и вокальных стилей Вилли Джонсона и блюзменов Дельты, можно обойтись и без них: для этого достаточно прослушать хотя бы несколько записей Вилли. А вот откуда такое сходство, не встречающееся более ни у кого из техасцев — как блюзменов, так и госпел-сингеров, — вопрос, остающийся пока без ответа...

Попытаемся.

Итак, от Анжелины Джонсон мы узнаём, как в пятилетнем возрасте Вилли объявил отцу, что в будущем хотел бы стать проповедником, играть на гитаре и петь в церкви. Этой информации можно доверять, так как Анжелина, по её словам, находилась в хороших отношениях со свёкром и расспрашивала его о ранних годах своего мужа. Также Анжелина поведала, что Джордж Джонсон смастерил сыну его первый музыкальный инструмент, используя для этого коробку из-под сигар (*a cigar-box guitar*). Биограф госпел-сингера отмечает, что этот инструмент был довольно распространен в те годы, а инструкцию по его изготовлению можно было получить даже по почте. Но самое любопытное в том, что Дуглас Блейки в своей книге указывает на *миссисипское* происхождение Джорджа Джонсона, в связи с чем предполагает, что отец, независимо от того, был он сам музыкантом или нет, мог познакомить сына с некоторыми миссисипскими музыкальными традициями, в том числе с примитивным однострунным инструментом, называемым в простонародье *diddley bow*, на котором играют слайдом.⁷⁴

К сожалению, Блейки не указывает источники, и это делает малоубедительными или вовсе сомнительными все его версии, в том числе и эту. Но если его сведения о происхождении Джорджа Джонсона все же верны (не с потолка же Блейки их взял!), то первым музыкальным учителем Вилли может считаться его отец. В этом случае будущий госпел-сингер, действительно, мог получить и первые представления о далекой от Техаса миссисипской музыкальной традиции.

Ещё одним учителем маленького Вилли, и не только музыкальным, была баптистская церковь: возможно, существующая и поныне *Marlin Missionary Baptist Church*, которую по воскресениям и в религиозные праздники посещала семья Джонсонов.

Это почти всё, что мы знаем о самых ранних годах будущего великого музыканта, которые относятся к самому началу 20-го века.

Далее мы переносимся уже в середину двадцатых годов.

Из рассказа старого слепого пастора Адама Букера следует, что Джордж Джонсон был в то время прихожанином его церкви в Херне и к нему иногда навещался его слепой сын. Слепой Вилли приезжал из Марлина, где тогда проживал, не только для того, чтобы повидать отца, но и чтобы подзаработать игрой и пением в период сбора хлопка. Было это в 1925 или в 1926 годах, то есть до его знакомства с Вилли Би Хэррис и прежде, чем он впервые оказался в далласской студии *Columbia*. По словам Адама Букера, Вилли в то время было двадцать три или двадцать четыре года. Также слепой проповедник поведал в своём разговоре с Чартерсом, что, когда он впервые повстречался с Вилли в 1925 году, тот, кроме религиозных, исполнял и несколько мирских песен.⁷⁵

Судя по всему, основной репертуар Блайнд Вилли Джонсона, манера исполнения госпелов и особенный гитарный аккомпанемент к этому времени были уже сформированы, и о том, каковы они, можно судить по дошедшим до нас записям. Так неужели в чёрных церквях Центрального и Восточного Техаса в нулевых и десятых годах XX века (то есть тогда, когда формировался музыкальный стиль Вилли Джонсона) были столь страстные богослужения, что они невольно напоминали литургии в замкнутых коммунах миссисипской Дельты?!

Отсюда ещё один вопрос: **что** и, главное, **как** пели в чёрных церквях Центрального и Восточного Техаса во времена детства и юности Блайнд Вилли Джонсона?

Задавался этим вопросом и Самюэль Чартерс во время своей встречи с Адамом Букером, справедливо полагая, что Вилли, как и большинство фолк-музыкантов, *«пел те самые песни, которые пели и окружавшие его люди»*.⁷⁶

Обратимся к той части интервью с Букером, где он рассказывает о Мэдкине Батлере, старом проповеднике и возможном учителе Вилли

Джонсона. Букер вспоминает, что Мэдкин был большим и могучим человеком и, несмотря на пожилой возраст, успевал бывать повсюду, участвуя в каждом слёте (*convention*) фолк-музыкантов.

«Он был невероятным, потрясающим сингером, и если ты не очень хорошо справлялся с ролью проповедника, то он мог запросто "*прикрыть*" твою общину (*смеется*)... Он вставал прямо на улице и начинал петь... Что ж, все хотели слушать его, и он мог просто-напросто увести за собой твоих прихожан, так что приходилось тоже выходить на улицу и петь, чтобы его как-то остановить...»⁷⁷

Когда Букер говорит «*прикрыть*», то имеет в виду то, что прихожане, услышав проповедь Батлера с живым и искренним исполнением религиозных песен, попросту покидали своего проповедника и переходили к нему. Таковы были традиции на Юге, и им следовали не только гитарные евангелисты, но и уличные блюзовые сингеры, собиравшие вокруг себя толпу.⁷⁸

По просьбе Чартерса, Адам Букер исполнил пару куплетов из песни «Everybody Ought To Treat A Stranger Right» таким образом, как ее исполнял Мэдкин Батлер, — и мы, вслед за Чартерсом, сразу же узнаём в этом исполнении песенный стиль Вилли Джонсона. Следовательно, мы вправе признать в Мэдкине одного из учителей и предшественников Блайнд Вилли Джонсона. Кстати, Букер сообщил, что у Мэдкина Батлера был хороший дом, собственная машина и даже персональный водитель, что говорит о его авторитете среди прихожан.

Уже в наше время исследователь из Техаса Шейн Форд разыскал Свидетельство о смерти (*death certificate*) Батлера. В соответствии с найденным документом, Мэдкин Батлер родился 15 апреля 1873 года и умер в Херне 25 февраля 1936 года. В Свидетельстве его профессия обозначена как *Minister* (священник), а похоронен он в Риверсайте (Riverside, TX), небольшом селении у дороги номер 19, между Хантсвиллом (Huntsville, TX) и Тринити (Trinity, TX). Форд уточняет, что в документе имя Батлера записано как Мэткин (Matkin), а не Мэдкин, как записал Чартерс со слов Адама Букера.⁷⁹

Вернемся теперь в 1955 год, к Адаму Букеру и его ответу на важный вопрос: *как и что* пели когда-то в техасских церквях?

Старый причер уверенно сообщил Чартерсу, что в церквях во время его молодости звучал в основном орган.

Чартерс. *А прихожане пели?*

Букер. *Не особенно... Всё, что у нас было, это хоровое пение.*

Чартерс. *А какие песни тогда исполняли?*

Букер. *Они пели «Sunshine In My Soul» и «God Is Calling The Prodigal»...*

После этого Букер по просьбе Чартерса спел пару куплетов из известного гимна, сочиненного ещё в восьмидесятых годах 19-го века знаменитым белым сочинителем Чарльзом Гэйбриелом (Charles Hutchinson Gabriel, 1856–1932).⁸⁰

God is calling the prodigal, come without delay,
Hear, O hear Him calling, calling now for thee.
Tho' you've wandered so far from His presence, come today,
Hear His loving voice calling still.

Refrain:

Calling now for thee, O weary prodigal, come;
Calling now for thee, O weary prodigal, come...

Господь призывает заблудшую душу, приди теперь же!
Услышь, услышь глас Его, обращенный к тебе!
Хоть ты оказался так далек от Него, явись сегодня,
Услышь Его любящий голос, все еще тебя зовущий!

Припев:

Призывает теперь тебя, о заблудший, приди!
Совет теперь тебя, о блудный сын, приди!..

Мы не знаем и теперь уже никогда не узнаем, как пел на улице старый проповедник Мэдкин Батлер в дни молодости Адама Букера и юности Блайнд Вилли Джонсона, но исполненный Букером религиозный гимн «God Is Calling The Prodigal» никакого отношения к стилю и манере Вилли Джонсона не имеет, и это не мог не заметить Чартерс.

Ответ Букера на вопрос о том, *пели ли прихожане (Не особенно... Всё, что у нас было, это хоровое пение...)*, — свидетельствует о том, что религиозная община лишь в незначительной степени участвовала в песнопении: в основном, под аккомпанемент фисгармонии, пел церковный хор, размещавшийся на кафедре, позади ведущего ли-

тургию пастора, в то время как прихожане сидели на скамейках, отпускали реплики (*Yes, Sir!.. All right!.. и так далее*) и лишь изредка подпевали... То есть это не были богослужения с песнями *sanctified*, подобные тем, что проводились в чёрных коммунах на хлопковых плантациях Дельты, когда хором становилась вся конгрегация, при этом воодушевленный проповедник, находившийся в центре литургии, доводил её участников до религиозного экстаза.

Букер также объяснил Чартерсу, что обычно церковный хор был профессионально подготовленным, каждый пел свою партию — тенор, сопрано, баритон, басы и альт...⁸¹ И это указывает на то, что в той церкви, о которой поведал Адам Букер и где сам он пел в дни своей молодости, пели городским респектабельным стилем джубили (*jubilee*), не имеющим ничего общего с тем, как исполнял религиозные песни Блайнд Вилли Джонсон. Не случайно Пол Оливер во всё той же книге *Songsters & Saints*, отмечая принципиальное различие между стилем *jubilee*, с его тщательно отрепетированным исполнением спичуэлсов, и госпелами уличных гитарных евангелистов, ставит в пример Реверенда Эдварда Клейборна и нашего героя — Блайнд Вилли Джонсона.⁸²

Что касается гитарного аккомпанеента, то вот любопытное суждение на этот счет Самюэля Чартерса:

«Хотя происхождение его (*Блайнд Вилли Джонсона — В.П.*) песен в большинстве случаев можно прояснить, его гитарный стиль более непостижимый (*is more elusive*), и между его игрой и игрой других техасских сингеров, записанных приблизительно в то же время, — мало общего. Сингеры, записанные годом позже, уже несут на себе печать его влияния, но вот более ранних музыкантов, игравших в его стиле, в записи мы не встречаем. Известна только одна песня, которую он заимствовал у другого сингера, — "Everybody Ought To Treat A Stranger Right". Считается, что это вещь Мэдкина Батлера, более старшего сингера, так никогда и не записанного... Другие песни Вилли Джонсона настолько изменялись (*have been so completely changed*) в его руках, что становились его собственными творениями...»⁸³

Как видим, признанные специалисты сходятся в том, что так, как Блайнд Вилли Джонсон, никто не пел и тем более не играл ни в Далласе, ни в Хьюстоне, ни во всём Техасе...

Так откуда же у техасца от рождения, к тому же слепого, столь откровенно *дельтовское* звучание? ⁸⁴

Думаю, что ответ на этот вопрос оставался тайной до встречи Дэна Вильямса с Вилли Би Хэррис. К одной из её реплик стоит отнестись очень внимательно.

Считается, что Вилли был воспитан баптистской церковью, при этом называется конкретно старейшая в Марлине *Marlin Missionary Baptist Church*. Однако Дуглас Блейки указывает в своей книге, что миссис Вилли Би Хэррис поведала Дэну Вильямсу, будто Вилли был прихожанином другой церкви — *Marlin Church Of God In Christ*, а там литургия велась особенным способом: с песнопением *sanctified*.⁸⁵ Если это так, то это очень важное, если не ключевое свидетельство!

В наших книгах о блюзе мы уже не раз останавливались на традиции религиозного песнопения *санктифайд*, распространившейся в церквях на хлопковых плантациях Миссисипи к концу 19-го века и ставшей музыкальным фундаментом блюзов Дельты, но сейчас самое время напомнить об этом ещё раз.⁸⁶

Особенная песенная традиция, или, скорее, особенная форма литургии *санктифайд* родилась внутри чёрных религиозных общин как отчаянная и спасительная реакция на возврат к позорному рабскому прошлому. После девяностых годов 19-го века некоторые религиозные группировки внутри замкнутых коммун на Юге (их вполне можно назвать сектами) отошли от ортодоксальных протестантских традиций и форм богослужения и от респектабельного стиля *jubilee*. Их службы стали более свободными, раскованными и музыкально более насыщенными, а сама литургия становилась своеобразным выплескиванием избыточных эмоций: гнева, отчаяния, радости, восторга... Особенно распространенной подобная форма богослужения была в миссисипской Дельте — месте наибольшей концентрации чёрного населения. В плантационных коммунах Дельты гневная проповедь священника становилась всё яростнее, динамичнее, церковное песнопение более ритмичным, для сопровождения использовались гитара, банджо, тамбурин, барабаны или просто хлопанье в ладоши, а темп поддерживался активным участием в богослужении всей конгрегации — от мала до велика. В сравнении с профессиональным городским стилем *jubilee*, это звучало вызовом и выглядело неблагопристойно, из-за

чего такие богослужения подвергались суровой критике со стороны священников и ревнителей традиционной воскресной литургии.

К счастью, этот вид религиозного песнопения дожил до того времени, когда чёрной музыкой американского сельского Юга заинтересовались коммерсанты из звукозаписывающих компаний. Они не обошли *санктифайд*, и со второй половины двадцатых *OKeh*, *Paramount*, *Brunswick-Vocalion* и *Victor* активно записывали и издавали эти религиозные песнопения, и они пользовались неизменным успехом у чёрного населения, о чём свидетельствуют огромные тиражи этого сегмента *race records* и до предела «запиленные» старые шеллаковые пластинки. Благодаря грамзаписи до нас дошли и сами эти песни, и сохранились имена проповедников — исполнителей *санктифайд* (мужчин и женщин), которых можно без преувеличения называть самыми великими чёрными сингерами...⁸⁷

Напрашивается еще один вопрос: откуда в чёрных сельских коммунах Юга взялся этот необыкновенный стиль? Уж не «перекинулся» ли он из Западной Африки вместе с завезенными оттуда рабами, которые там, у себя, во время языческих богослужений, как пишет Роберт Палмер, преобращались «маскирующимися сингерами» и «издавали глубокое грудное рычание, искусственные басовые гортанные звуки, сдавленные крики и иные умышленно-причудливые голосовые эффекты»?

И на этот вопрос мы уже отвечали в наших книгах, в частности в *предисловии* к Первому тому, к которому время от времени вынуждены возвращаться.

Дело в том, что практически все формы христианской литургии, существующие в чёрных церквях американского Юга, были привнесены белыми миссионерами, в разное время проникавшими в самые отдалённые и закрытые для белых местности, подчас рискуя здоровьем, свободой и даже жизнью, потому что подобные подвиги не очень-то приветствовались ортодоксами-расистами, как белыми, так и чёрными. Проникали миссионеры и в глубины Техаса, и нам известно имя одного такого священника-миссионера из миссисипского Эбердина (Aberdeen, MS) — Иеремия Сили (Jeremiah Seely). Он был основателем многих церковных общин в Центральном Техасе, в частности существующей и поныне общины *Shiloh Primitive Baptist Church* в

Кёрвине (Kirvin, TX), членами которой было семейство величайшего техасского блюзмена Блайнд Лемона Джефферсона.⁸⁸

Особенно могучим и стойким миссионерским призванием отличались церковные общины (на самом деле религиозные христианские секты!), обитавшие в горных селениях Аппалачей. Отсутствие церковной иерархии позволяло тамошним служителям по-своему воспринимать и трактовать тексты Священного Писания, а также выстраивать форму церковного богослужения. Из-за географических и прочих особенностей цивилизация и научный прогресс обходили стороной эти селения, уберегая в них патриархальный уклад и самобытную культуру, некогда занесенную переселенцами с Британских островов.

Уже в относительно позднее время, в сентябре 1957 года, Алан Ломакс и великая английская фолк-певица Ширли Коллинз (Shirley Collins) оказались в глухой местности в Аппалачах, где записали белые госпелы в исполнении местных религиозных общин. Надо слышать, с какой неподражаемой страстью проповедует белый пастор Ай Ди Вудро Бэк (I.D.Woodrow Back), чтобы уяснить: не только язык литургии, ритуал и текст Священного Писания, но и сама форма песнопения, включая рычание и прочие гортанные пугающие звуки, были заимствованы чёрными невольниками у белых религиозных общин, пасторы и рядовые члены которых выполняли опасную, но священную для них миссионерскую работу.⁸⁹

И однажды такой миссионер-подвижник оказался в техасском Марлине, и, подобно Иеремии Сили из миссисипского Эбердина, он основал христианский приход и собрал конгрегацию, поскольку благая весть о Распятом Сыне Человеческом легко ложилась на всякое униженное и оскорбленное сердце (*иго Мое благо, и бремя Мое легко*), а грозная истовая проповедь с песнями *санктифайд* тотчас отзывалась в душах чёрных невольников. Так в одном из городов Центрального Техаса появилась *Marlin Missionary Baptist Church* с её особенной литургией *санктифайд*. И в один из дней её порог переступил Джордж Джонсон, потому что не было во всей каунти более растерзанной души, чем у этого выходца из Миссисипи, недавно потерявшего жену и получившего вслед за тем несчастного сына, подло ослепленного из-

менившей ему женщиной. И вместе с отцом в конгрегацию *Marlin Missionary Baptist Church* вошёл и юный Вилли...⁹⁰

Таким образом, можно предположить, что к девяти-десяти годам Вилли Джонсон мог хорошо знать сразу две церковные песенные традиции: ту, которая существовала в *Marlin Missionary Baptist Church*, и ту, которая доминировала во время литургии в *Marlin Church Of God In Christ*.

Так зарождался уникальный музыкальный стиль и формировался репертуар будущего великого тexasского гитариста и госпел-сингера Блайнд Вилли Джонсона.

Так почему же, слепой и оттого, казалось бы, несчастный, он приковывал к себе внимание, завоёвывал сердца и признание красивых женщин, к тому же — незаурядных певиц? Почему матёрые бизнесмены из *Columbia Phonograph Company* затащили его прямо с улицы в свою далласскую студию и затем приглашали ещё и ещё, а сотнями тысяч издававшиеся его пластинки были нарасхват даже в годы Великой Депрессии? Почему их переиздание в годы Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых вызвало такой интерес у молодой белой аудитории? Почему современные переиздания песен тexasского госпел-сингера продолжают цениться в наши дни и будут привлекать к себе внимание в будущем?..

Да потому, что своими песнями, выстраданными горем и нуждой, Слепой Вилли Джонсон напоминает прихожанам всех церквей, не только чёрных, не только на американском Юге и не только христианским, что Господь дал нам глаза не столько для того, чтобы мы ими видели, лицезрели и созерцали окружающий мир, сколько для того, чтобы мы проливали над ним слёзы...

Боже, не скрыть иногда мне слез...
Не могу рыданий сдержать,
Когда сердце мое переполнено печалью,
А глаза увлажняются,
Не в силах я слез этих горьких удержать...

Мама часто предупреждала:
Ангелы однажды унесут эту жизнь.

Она учила, как через годы пройти,
Веруя в Господа и усердно молясь.
Я на пути к Повелителю,
Каждый мой день освящен верой в Него...

Ведь мне не скрыть иногда слез своих...
Не могу рыданий сдержать,
Когда сердце мое переполнено печалью,
А глаза - слезами,
Не в силах я плача удержать...

Мать моя, она в Царствии Небесном...
Слава Богу, я тоже на пути Туда...
Отец, его уж тоже нет со мною.
И сестрица не могла более оставаться...
Верой в Него каждый день наполняю,
Она облегчает мою тяжелую ношу...

Ведь мне не скрыть иногда слез своих горьких...
Не могу рыданий сдержать,
Когда сердце мое переполнено печалью,
А глаза - слезами,
Аааах... не в силах я плача удержать...

Когда первой она меня покинула,
Я думал, что быстро от горя оправлюсь,
Что совсем скоро печаль отступит
И продолжу жизненный путь с улыбкой.
С годами, однако, я все чаще
В мыслях стал к ней обращаться...

Да, мне не скрыть иногда слез своих,
Когда сердце мое переполнено печалью,
А глаза - слезами,
Боже, не в силах я плача удержать...⁹¹

глава 5. Счастливчик Фрэнк Уолкер

— Коллеги по бизнесу — Выдвижение *Columbia Records* —
— Организация выездных сессий — Конкуренция на рынке и
поглощение *Okeh* — Выездные сессии на Юге —

В каждой из книг о блюзе мы стараемся рассказывать о предприимчивых людях, в своё время сыгравших огромную, если не решающую роль в продвижении блюзов и госпелов на рынок *race records*. Имею в виду *искателей талантов (talent scouts)*, выискивавших сельских музыкантов в глубинах южных штатов и направлявших их в студии; *менеджеров по звукозаписи* основных лейблов, выпускавших расовые серии (*race series*), которые непосредственно записывали музыкантов и организовывали выездные сессии на Юге; инженеров и технических специалистов, которые готовили матрицы с уже записанных тейков (дублей), прежде чем отправить их в прессовочные цеха; наконец, дилеров *race records*, занимавшихся доставкой и продажей пластинок, а также их рекламой и потому, как никто, знавшие вкусы и желания потребителей...

Без решительного участия, деловой хватки и известного цинизма этой непростой и, как правило, малопривлекательной публики толстенный справочник *Blues & Gospel Records* представлял бы собой брошюру, если бы вообще существовал, и мы сегодня вряд ли наслаждались бы лучшими образцами чёрной англо-американской музыки... Не толще были бы и джазовые каталоги, и каталоги музыки кантри и *хиллбилли*: ведь предприимчивые люди из ведущих фирм грамзаписи были всеядными, нещепетильными и записывали и издавали всякого, кто приносил им прибыль. То есть они, как умели, делали свой бизнес в оказавшейся прибыльной индустрии грамзаписи, и не более того.

В своё время эти неугомонные дельцы были богатыми и влиятельными: к ним в офисы выстраивались очереди из музыкантов, надеющихся хоть немного подзаработать, их всячески ублажали владельцы фирм грамзаписи, к ним прислушивались, их мнением доро-

жили, перед ними заискивали... А как же еще?! Ведь они приносили огромные доходы хозяевам бизнеса, а индустрия грамзаписи в середине двадцатых — процветала...

Но с годами всё встало на свои места. Некогда влиятельные и надменные, эти бизнесмены исчезли, растворились в тумане времени, оказались забытыми и мало кому интересными. Их имена не упоминаются ни в справочниках, ни в энциклопедиях... В истории остались только великие (или не очень) музыканты, которых они когда-то заметили, оценили, а затем великодушно запечатлели на пластинках, выплатив за это больший или меньший (зачастую ничтожный) гонорар...

Великие и непостижимые Гертруда «Ма» Рэйни, Бесси Смит, Мемфис Минни (Memphis Minnie / Lizzie Douglas, 1897–1973), Блайнд Лемон Джефферсон, Чарли Пэттон, Томми Джонсон (Tommy Johnson, 1896–1956), Желли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton, 1890–1941), Дюк Эллингтон (Duke Ellington, 1899–1974), Луи Армстронг (Louis Armstrong, 1901–1971), Сидней Беше (Sidney Bechet, 1897–1959), Фиддлин Джон Карсón (Fiddlin' John Carson, 1874–1949), Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers, 1897–1933), Анкл Дэйв Мэйкон (Uncle Dave Macon, 1870–1952), семейство Картеров (The Carter Family)... — вот кто составил славу и гордость музыкальной культуры Америки! Вот кого мы знаем и кого помним! А какое нам дело до тех, кто однажды их услышал, пригласил в студию, записал, затем отштамповал тиражи пластинок и разослал их по городам и весям, чтобы их раскупили привередливые потребители?..

Никакого!

Поэтому мало кто сейчас помнит, кто такие Джей Мэйо Вильямс (Jay Mayo “Ink” Williams, 1894–1980), Хенри Спир (Henry C. Speir, 1895–1972), Хэрри Чарльз (Harry Charles, 1900–1981), Фрэнк Уолкер (Frank Buckley Walker, 1889–1963), Ральф Пир (Ralph S. Peer, 1892–1960), Арт Лейбли (Arthur “Art” Laibley, 1894–1971), Ральф Лимбо (Ralph Lembo, 1898–1960), Том Рокуэлл (Tom Rockwell), Ар Ти Эшфорд (R.T. Ashford), Полк Брокман (Polk Cheshire Brockman, 1898–1985)...

Из перечисленных только один был темнокожим — Джей Мэйо Вильямс, и только одного — миссисипца Хенри Си Спир, в 2005 году, вдруг вспомнила блюзовая общественность, признав *«крестным*

отцом Дельта-блюза» и запоздало увековечив в Зале славы блюза (*Blues Hall Of Fame*).⁹² А вообще, даже самые ничтожные сведения об этих бизнесменах от грамзаписи разыскиваются с трудом, что в какой-то мере справедливо, так как в нашем отношении к ним во многом отражается их собственное отношение к тем, кому они были обязаны своими финансовыми и прочими успехами: как написал один из редких исследователей этой непопулярной темы, отношение искателей талантов к южным исполнителям — как белым, так и чёрным — «варьировалось от полного участия и покровительственной защиты Хенри Спира до временами совершенно нескрываемого презрения Ральфа Пира и Фрэнка Уолкера».⁹³

Вот как!

В то же время именно последнему мы обязаны тем, что однажды во временной далласской студии *Columbia* оказался уличный гитарный проповедник, наш герой — Блайнд Вилли Джонсон.

Фрэнк Бакли Уолкер, один из ведущих функционеров *Columbia Phonograph Company*, — директор по звукозаписи, ответственный за формирование расового каталога и каталога музыки хиллбилли (*hill-billy* — означает «деревенщина»), главный участник выездных сессий компании на Юге, открыватель и покровитель многих и многих великих талантов, обеспечивших *Коламбию* немеркнущую славу, и прочая, прочая, прочая... Незадолго до своей смерти Уолкер рассказывал фолк-музыканту и фольклористу Майку Сигеру (Mike Seeger, 1933–2009) о временах своей молодости и о том, какими незабываемо-счастливыми были для него встречи с музыкантами из сельской глубинки, прибывавшими к нему в студию:

«Мы записывали в десятках самых разных мест, на всём пути от Сан-Антонио (San Antonio, TX) до Хьюстона и далее в Даллас; потом в Теннесси — в Джонсон-Сити (Johnson City, TN) и Мемфисе (Memphis, TN); потом в Литтл-Роке (Little Rock, AR), Новом Орлеане и Атланте, — повсюду записывали! Мы всё организовывали заранее, оповещали всех о том, что в определённое время года собираемся прибыть в то или иное место. Иногда люди приезжали за восьмьюсот или девятьсот миль! Как они добирались — я никогда этого не узнаю. И каким образом возвращались — уже тоже не узнаю. Они никогда не просили денег. И вообще ни о чем не спрашивали. Просто были сча-

стливы спеть и сыграть, а мы были счастливы их заполучить. Мы видели, что большинство из них обладает чем-то таким, что стоило бы забрать с собой».⁹⁴

Уже из одной этой идиллической тирады престарелого бизнесмена можно многое прояснить во взаимоотношениях между сельскими фолк-музыкантами (как белыми, так и чёрными) и предприимчивыми дельцами из фирм грамзаписи, а также узнать о характере самого Уолкера. Особенно впечатляет его откровение о том, что, прибывавшие к нему на запись невесты как и неизвестно откуда, сельские музыканты, как правило очень бедные и в финансовых вопросах по-детски наивные, «*никогда не просили денег и вообще ни о чем не спрашивали*»... Кстати, «*забирали с собой*» (то есть буквально присваивали!) дельцы от грамзаписи те самые *народные песни*, которые записывали и затем издавали на пластинках: при помощи за гроши нанятых «специалистов» они перекладывали эти песни на ноты и регистрировали на них копирайты, после чего публиковали в печатном виде и в продолжение многих лет получали неплохие гонорары, формируя семейные капиталы, тоже немалые.⁹⁵ Ну да бог с ними!..

Лидерство *Columbia Records* на рынке *race records* неразрывно связано с назначением в 1923 году тридцатичетырёхлетнего импресарио Фрэнка Уолкера ответственным за формирование расового каталога (*race list*) компании. То есть Уолкер решал, кого из музыкантов следует привлекать в студию, он же затем утверждал, что из записанного материала следует издавать немедленно, а что попридержать до лучших времен или вовсе отвергнуть. И надо признать, что ему удавалось счастливо сочетать свои музыкальные пристрастия (хиллбилли, блюз и госпел) с рыночной конъюнктурой. Да что там — его музыкальный вкус во многом эту конъюнктуру и формировал.

Так, ещё за несколько лет до своего назначения на ответственный пост в *Columbia Phonograph Company*, он услышал тогда ещё мало кому известную Бесси Смит, поющую блюзы в одной из пивных в алабамской Селме (Selma, AL). Блюзвумен произвела на Уолкера такое неизгладимое впечатление, что после своего назначения он первым делом отправил своего представителя именно к Бесси — им был Клэрэнс Вильямс (Clarence Williams, 1893–1965) — и тотчас привлёк певицу в свою студию, буквально вырвав её из объятий конкурентов

из *OKeh*. Подробностей этих драматических событий мы в этой книге не касаемся, лишь отметим, что во многом благодаря Фрэнку Уолкеру музыкальный мир признал и утвердил над собой Императрицу блюза!.. А ведь он вслед за тем привлёк в студию ещё одну Смит — Клару (Clara Smith, 1894–1935), более утонченную и изысканную, но, несомненно, тоже великую, слава и тиражи которой лишь немногим уступали Бесси...

Как мы уже отметили, Фрэнк Уолкер чутко реагировал на изменение рыночной конъюнктуры, и, когда во второй половине двадцатых потребитель *race records* пресытился поющими дивами и водевильным блюзом вообще, предпочитая нечто более «сырое» и почвенное, он перешёл к записи сельских блюзовых сингеров и чёрных религиозных проповедников. Более того, Уолкер стал одним из первых, кто решился записывать музыкантов непосредственно на Юге, для чего уже в 1925 году в компании было создано специальное «полевое подразделение», которою вернее называть *выездной бригадой* (*a field unit*). Суть работы такой бригады состояла в том, что, гружённые аппаратурой и контейнерами с мастерами из твердого воска (*solid wax*), несколько специалистов из *Columbia* — водитель, инженер по звукозаписи, ассистент руководителя подразделения (а лучше ассистентка!) и, наконец, сам руководитель — в прохладное время года (чтобы не плавились от жары восковые мастера) выезжали на Юг и разворачивали в каком-нибудь крупном городе временную студию, подыскав для этого удобное помещение. Затем в определенном месте (никак не в студии!) и в определенное время собирались музыканты из ближних и дальних окрестностей, заранее оповещённые через местную прессу и развешенные объявления. Здесь к работе выездной бригады подключались местные дилеры пластинок — владельцы магазинов и продавцы продукции основных лейблов, лучше других знавшие местные условия, обычаи, традиции, рыночную конъюнктуру, а также и самих музыкантов, с которыми поддерживали связь.

Всем приглашённым музыкантам, за исключением уже известных и для компании прибыльных, предстояло пройти прослушивание и собеседование, потому что только наиболее талантливых из них приглашали затем в студию, чтобы записать на восковой мастер для будущей пластинки...

«Мы были очень рады послушать музыкантов, прибывавших к нам со всех концов. Постоянная вечеринка. Мы сидели ночь напролёт и слушали их, отделяя те вещи, что были нам нужны, от того, что нам не подходило, потому что в их арсенале обычно было по несколько вещей, которые они могли играть хорошо», — вспоминал об этом Фрэнк Уолкер.⁹⁶ Также Уолкер признавался, что сессия считалась неудачной, если было записано меньше двух сотен мастеров...

Таковой, если рассказывать об этом кратко, была когда-то технология выездных сессий. Так было весной и осенью 1926 года в Атланте и Новом Орлеане, и примерно так же было поздней осенью 1927 года, когда выездная бригада *Columbia* во главе с Фрэнком Уолкером, отработав перед тем в Атланте, прибыла в Даллас.

К практике выездных сессий прибегали все основные лейблы того времени, издававшие *race records*, — *Victor*, *OKeh*, *Vocalion*, за исключением *Paramount*, менеджеры которого предпочитали стационарную работу и приглашали музыкантов к себе. Владельцы *New York Recording Laboratories*, которой принадлежал *Paramount*, до осени 1929 года вообще не видели необходимости в собственной студии и размещали заказы в частных студиях, в основном в Чикаго. Можно было бы обвинить их в бездеятельности и ретроградстве, если бы не беспрецедентный расовый каталог *Paramount*, который, на зависть более маститым и денежным конкурентам, украшали такие фавориты, как Гертруда «Ма» Рэйни и Айда Кокс (*Ida Cox*, 1896–1967), а с 1926 года — Блайнд Лемон Джефферсон. Ну а о том, что великий слепой блюзовый гитарист и сингер был «найден» на одном из перекрёстков далласского Дип Эллума, конечно же, хорошо знал такой матёрый дилец, как Фрэнк Уолкер...

Дело в том, что в марте 1927 года коллеги Уолкера из *OKeh* предприняли дерзкую и не совсем уж неудавшуюся попытку перехватить у *Paramount* их фантастически успешного фаворита. В те весенние дни директор по звукозаписи *OKeh* Том Рокуэлл и дилер компании из Атланты Полк Брокман неожиданно прибыли в Даллас, вошли в тайный контакт с Лемоном, пообещали ему большие деньги и заманили доверчивого блюзмена в Атланту, где как раз в те дни была развёрнута временная студия *OKeh*. Там хитроватые менеджеры *OKeh* скоренько записали восемь вещей Лемона и в спешном порядке при-

ступили к их изданию, так что уже к лету появилась первая пластинка (*OKeh* 8455) с лемоновскими «Black Snake Moan» и «Match Box Blues». Этот шеллаковый *окиевский* диск мог бы стать одним из самых успешных в блюзовой истории, поскольку, во-первых, представленные на нём вещи исполнены блестяще — Блайнд Лемон Джефферсон постарался на славу; во-вторых, отпрессована пластинка гораздо качественнее, чем аналогичная продукция *Paramount*, деятелей которого качество прессинга не заботило вовсе...

Однако после выхода пластинки с лемоновскими блюзами *New York Recording Laboratories* подняла шум и пригрозила *OKeh* судебными исками за выкрадывание у них ведущего артиста и его репертуара, защищенного правами собственника. В результате *OKeh*, у которого и без того было сложное положение, был вынужден отказаться от издания уже записанных и подготовленных к выпуску блюзов.⁹⁷

Напомним, что ещё в 1926 году компания *OKeh* была приобретена *Columbia Phonograph Company*, и, хотя лейбл сохранил независимость в своей издательской политике, организационные проекты затевались с согласия главных действующих лиц *Коламбии*, и, конечно, такое плановое мероприятие, как организация выездных сессий с обустройством временной студии, согласовывалось на уровне руководства *Columbia* и *OKeh*, хотя авторы книги *Recording The Blues* Роберт Диксон и Джон Годрич отмечают, что до наступления Великой Депрессии, то есть до осени 1929 года, *Columbia* и *OKeh* имели собственные выездные бригады с отдельными студиями.⁹⁸ Как бы то ни было, ключевая фигура компании, каковым являлся в то время Фрэнк Уолкер, даже если и не вникал в подробности тайной миссии своих коллег в Даллас, то уж о том, чем дело кончилось, — то есть о скандале, грозившем вылиться в громкое судебное или тихое внесудебное (рынок грамзаписи контролировался мафией) разбирательство, — знал наверняка. Также чуткий Уолкер понимал, что если в Дип Эллу-ме, прямо на улице, «отыскался» Блайнд Лемон Джефферсон, то там непременно должен найтись и кто-нибудь ещё...

И ещё одно обстоятельство способствовало тому, что именно Фрэнк Уолкер «нашёл» Вилли Джонсона.

Мы уже отметили, что директор по звукозаписи *Коламбии*, наравне с блюзами и хиллбилли, был равнодушен к госпелам. На это

обращает внимание и Пол Оливер в недавно вышедшей книге *Barrelhouse Blues*. Так, в апреле 1926 года Фрэнк Уолкер во главе выездной бригады направился в Атланту в поисках религиозных сингеров, записи которых должны были пополнить расовый каталог лейбла. Именно тогда, по наводке искателя талантов для *Columbia* в штате Джорджия Дэна Хорнсби (Dan Hornsby), были впервые записаны вокальный госпел-квартет Birmingham Jubilee Singers и Реверенд Джей Эм Гейтс (Reverend J.M. Gates) с конгрегацией, состоявшей из двух женщин и двух мужчин.⁹⁹ Пластинки госпел-квартета продавались хорошо и привели к нескольким последующим сессиям, а записи богослужения Джей Эм Гейтса стали настоящей сенсацией и вылились в огромный коммерческий успех *Коламбии*. Например, пластинка с госпелами «The One Thing I Know» и «I'm Gonna Die With The Staff In My Hand» продана в количестве более пятидесяти тысяч экземпляров.¹⁰⁰

Осенью того же года Фрэнк Уолкер вновь вернулся в Атланту и там записал церковный хор адвентистов седьмого дня во главе с проповедником Братом Хаббардом — The Seventh Day Adventists' Choir With Brother Hubbard; невероятно экспрессивную религиозную певицу Сестру Сэлли Сандерс (Sister Sallie Sanders), которой подпевал The Shady Grove Quartet; а также Реверенда Даблю Эм Мосли и его конгрегацию — Reverend W.M. Mosley And His Congregation.¹⁰¹

В марте-апреле 1927 года Уолкер вместе с выездной бригадой опять находился в Атланте, где записал религиозных проповедников: реверендов Эйч Ар Томлина (Reverend H.R.Tomlin) и Ти И Вимса (Reverend T.E.Weems) с их конгрегациями; госпел-квартет The Golden Echo Quartet, а также церковные хоры — The Chattahoochie Valley Choir и The Atlanta University Choir.¹⁰²

Таким образом, справедливо заключает Пол Оливер, в выездных сессиях, которые проводила на Юге *Columbia Records*, количество религиозных записей превышало количество светских или по крайней мере было им равно. Такая издательская политика, формировавшаяся Фрэнком Уолкером, продолжалась вплоть до 1928 года, когда компания склонилась в пользу исполнителей светских песен.¹⁰³

Анализируя «расовый» каталог лейбла (*Columbia, USA, 14000-D series Numerical Listing*) и справочник *Blues & Gospel Records*, можно проследить за движением выездной бригады *Коламбии* в последние

месяцы 1927 года и убедиться, насколько интенсивной, насыщенной и плодотворной была работа Фрэнка Уолкера и его компаньонов.¹⁰⁴

Так, всю первую декаду ноября они записывали чёрных музыкантов во всё той же Атланте. Среди них: знаменитый блюзовый сингер и гитарист «Пег Лег» Хоувелл (Joshua Barnes / "Peg Leg" Howell, 1888–1966) и его стринг-бэнд, состоящий из гитариста Хенри Вильямса (Henry Williams) и потрясающего сельского фиддлера Эдди Энтони (Eddie "Macon Ed" Anthony, 1888–1936); блюзовый пианист и сингер Билли «Токин» Андерсон ("Talking" Billy Anderson); слепой блюзмен Эмери Гленн (Blind Emery Glenn, 1898–1942), отличившийся кондовым исполнением четырех блюзов, включая «Two Ways To Texas»; госпел-сингер Лютер Мэгби (Luther Magby), исполнивший религиозные песни под аккомпанемент портативного органа и тамбурина; вновь Реверенд Дабл'ю Эм Мосли и хор его прихожан...

В этой же сессии был ещё раз записан Роберт Хикс, известный в блюзовом мире как Барбекю Боб ("Barbecue Bob" / Robert Hicks, 1902–1931): под таким псевдонимом этот одаренный музыкант записывал светские песни и блюзы, в то время как под госпелами предпочитал ставить имя настоящее. Барбекю Боб очень рано ушел из жизни, но всё же оставил о себе память как об одном из великих блюзменов Джорджии. Чартерс пишет, что он бил все рекорды продаж «расовой серии» *Columbia*, записав за три с половиной года шестьдесят вещей, изданных тиражом почти двести тысяч копий! Больше него продавались только тиражи Бесси Смит, Этель Уотерс и нашего героя — Блайнд Вилли Джонсона.¹⁰⁵ Кстати, в эту же сессию был записан и старший брат Барбекю Боба — Чарли Линкольн Хикс (Charley "Lincoln" Hicks / Laughing Charley, 1900–1963)... И обратим внимание: 11 ноября, по-видимому в последний день сессии в Атланте, записывали госпел-сингера Лютера Мэкби, а уже второго декабря Фрэнк Уолкер и его коллеги проводили первую сессию в Далласе!

А ведь Уолкер ещё с начала 1925 года формировал для *Columbia* и каталог музыки кантри — серию *15000-D*, поэтому во время выездных сессий его команда активно записывала ещё и белых фолк-исполнителей.

Не станем в нашей книге подробно останавливаться на этом важнейшем направлении деятельности Уолкера и компании, но лишь

обратим внимание на то, что в 1927 году выездная бригада *Columbia* работала в Атланте уже с конца октября, записывая приглашённых белых исполнителей, которые, наряду с чёрными музыкантами, составили славу англо-американской музыки. Вот имена солистов, названия стринг-бэндов и вокальных групп, которые были записаны во время одной только выездной сессии в октябре-ноябре 1927 года: Райли Пакетт (Riley Puckett, 1894–1946), Боб Николс (Bob Nichols), Клейтон МакМичен (Clayton McMichen, 1900–1970), Крис Бучиллон (Chris Bouchillon, 1893–1968), Фэйт Норрис (Fate Norris, 1878–1944), Хью Кросс (Hugh Cross, 1904–1970); фолк-дуэты Чарли Паркер (Charlie Parker) и Мэк Вулбрайт (Mack Woolbright), Ричард Барнетт (Richard "Dick" Burnett, 1883–1977) и Леонард Рутерфорд (Leonard Rutherford, 1900–1954), Том Дарби (Tom Darby, c.1890–1971) и Джимми Тарлтон (Jimmie Tarlton, 1892–1979); госпел-группы и сельские стринг-бэнды The Happy Four, Smith's Sacred Singers, The Ropers Mountain Singers, The Leake County Revelers, The Deal Family, Gid Tanner & His Skillet Lickers, The Spoonie Five, Frank Blevins & His Tar Heel Rattlers, The Blue Ridge Singers, Reverend M.L. Thrasher & His Gospel Singers и другие...¹⁰⁶

По уровню исполнителей, а также по своему значению для развития музыки кантри и вестерн сессии в Атланте, особенно осенняя в 1927 году, не только не уступают знаменитым Бристольским сессиям (*The Bristol Sessions*) Ральфа Пира и компании *Victor*, а, пожалуй, и превосходят их.¹⁰⁷ Кстати, спустя год Фрэнк Уолкер и компания вторгнутся и в Аппалачи: в октябре 1928 года они обоснуются в Джонсон-Сити, Теннесси, где соберут и запишут целое созвездие фолк-музыкантов, так что в музыкальной истории Америки останутся ещё и *The Johnson City Sessions*...

Далласская сессия *Columbia* началась 2 декабря также с записи белых исполнителей: с фолк-дуэта The Cartwright Brothers, состоящего из фиддлера Бернарда Картрайта (Bernard Cartwright, c.1897–1955) и его брата, гитариста Джека Картрайта (Jack Cartwright, 1901–?), а также стринг-бэнда The East Texas Serenaders.¹⁰⁸ Но в целом в Далласе записывали в основном чёрных музыкантов.

Так, в ту далекую от нас пятницу в той же самой студии были записаны первые четыре госпела уникального проповедника из тexasского Тига (Teague, TX) Вашингтона Филлипса и четыре блюза звезды Дип Эллума — Лиллиан Глинн (Lillian Glinn, 1902–1978).¹⁰⁹

На следующий день в студии находились поочередно: Блайнд Вилли Джонсон; стринг-бэнд The «Billiken» Johnson & Fred Adams, а также лидер старейшего в Далласе стринг-бэнда гитарист, мандолинист и вокалист Коули Джонс (Coley Jones), которого для начала записали в одиночку. В последующие дни, вплоть до 6 декабря, в студии ещё по два раза побывали Вашингтон Филлипс и Коули Джонс (уже со своим стринг-бэндом), а также пианист Вилли Тайсон (Willie Tyson), старый тexasский сингер и харпер Вильям МакКой (William McCoy, 1876–after 1930), исполнительницы блюзов Хэтти Хадсон (Hattie Hudson) и Гертруда Перкинс (Gertrude Perkins), — первой аккомпанировал Вилли Тайсон, а Перкинс, кроме Тайсона, подыгрывал ещё и неизвестный (*unknown*) гитарист и новоорлеанский басс-басист Октав Гаспар (Octave Toussaint Gaspard, 1872–1943)...¹¹⁰

Как видим, работа в первую неделю декабря 1927 года была проведена гигантская, при том что всего через несколько дней, 9 декабря, выездная бригада *Columbia* всюду трудилась в Мемфисе, Теннесси, записывая белых музыкантов из The Weems String Band (Russell, p.942), а на следующий день — блюзмена из Дельты Льюиса Блэка (Lewis Black) и госпел-сингеров из The Rust College Quartet. В понедельник 12 декабря Уолкер с коллегами записывал замечательную Пёрл Диксон (Pearl Dickson, 1903–1977) и мощного блюзового сингера Уолтера Роудеса (Walter Rhodes), — обоим аккомпанировал дуэт гитаристов — Мэйлон и Ричард Харни (Maylon and Richard Harney), которые указаны как дуэт «Pet And Can». Ещё один записанный в тот день музыкант — известный в то время новоорлеанский певец и комик Вилли Джексон (Willie Jackson), который пел под аккомпанемент кларнетиста и альт-саксофониста Эрнеста Эллиотта (Ernest Elliott) и пианиста Джей Си Джонсона (J.C. Johnson).¹¹¹ Кроме них, записывали в ту сессию и других музыкантов, как чёрных, так и белых...

Всю эту справочную казуистику мы воспроизводим для того, чтобы читатель имел более чёткое представление о том, что такое *выездные сессии*. При этом мы не останавливаемся на трудностях, кото-

рые неизбежно вставали на пути выездных бригад, не упоминаям о всевозможных преградах и кознях, о противодействии местных религиозных общин и о прочем... Организация грамзаписи на Юге была делом непростым, подвластным лишь стойким и суровым предпринимателям. Таковым и останется в блюзовой истории Фрэнк Уолкер, такими были и все прочие менеджеры, имена которых, как мы уже сказали, почти не встречаются в блюзовых энциклопедиях и справочниках. Как и тот безымянный мавр, они в своё время сыграли важную роль, после чего ушли в никуда...

Так почему же Фрэнка Уолкера мы всё же называем счастливымчиком?

А как ещё называть деятеля, который в начале своей карьеры в музыкальном бизнесе организовывал концерты Энрико Карузо (Enrico Caruso, 1873–1921) в крупных городах Америки и Канады, потом вывел на орбиту Бесси Смит, записал бесчисленное множество блюзовых и фолк-музыкантов, включая тех, о которых мы пишем уже не одну книгу, затем, в тридцатые-сороковые, обосновался в *RCA Victor* и продолжил записывать блюз, фолк и джаз и, как сообщают источники, контролировал (*supervising*) запись таких ключевых в джазе вещей, как «Buddy And Soul» Коулмена Хокинса (Coleman Hawkins, 1904–1969), «Take The “A” Train» Дюка Эллингтона и «In The Mood» Гленна Миллера (Glenn Miller, 1904–1944), а ещё позже продвигал Хэнка Вильямса (Hank Williams, 1923–1953), до сих пор считающегося непревзойденным в своем жанре?..

Каково?! От далёкого, непостижимого, полумифического Карузо — до вполне осязаемого Хэнка Вильямса, а между ними — ещё вон сколько и кого, плюс к этому многое, о чём мы даже не догадываемся. Кого ещё из смертных можно считать счастливымчиком, если не Фрэнка Бакли Уолкера, тихо покоящегося на *St. Charles Cemetery* в Большом Нью-Йорке?

глава 6. Даллас. Первая сессия

— Организация и место проведения — Уникальный дар
Вашингтона Филлипса — Студийный дебют Вилли —
— Нож или бутылка? — Чудо грамзаписи —
— Первые пластинки и реклама в *The Chicago Defender* —

Можно предположить, что Фрэнк Уолкер и его компаньоны, прибывшие в конце ноября 1927 года в Даллас, особенно нацеливались на запись поющих проповедников из тexasской провинции и, предваряя приезд, отразили свои пожелания в местной прессе, через которую зазывали музыкантов в студию. Мы не располагаем объявлениями, которые размещал Уолкер в далласских газетах, но у нас имеется его объявление, опубликованное в октябре 1928 года перед осенней сессией в Джонсон-Сити, штат Теннесси. Приведем полностью этот примечательный и познавательный документ:

Умеете петь или играть музыку «олд тайм»?

Приглашаются:

Музыканты, обладающие редкими дарованиями,
небольшие танцевальные коллективы,
сингеры, самобытные исполнители и т.д.

Обращаться к мистеру Уолкеру или мистеру Брауну
из *Columbia Phonograph Company*
по адресу: 334 Ист Мэйн-стрит, Джонсон-Сити
в субботу 13 октября 1928 г.
с 9.00 до 17.00

**Испытайте себя и получите реальную возможность
записаться для Коламбия Рекордс!**

Можете заранее написать мистеру Эф Би Уолкеру,
в *John Sevier Hotel*, Джонсон-Сити, или приходите без предвари-
тельной договоренности по упомянутому выше адресу в
указанное время.¹¹²

Примерно таким же было и объявление в далласских газетах.

Поскольку первый сеанс звукозаписи самой первой далласской сессии состоялся 2 декабря 1927 года, нетрудно догадаться, что прослушивание и отбор приглашённых музыкантов устраивался накануне и происходил с утра до вечера. Возможно, в организации сессии принимал участие Ар Ти Эшфорд (R.T.Ashford), техасский дилер *race records* нескольких ведущих лейблов, владелец пластиночного магазина в Дип Эллуме и первооткрыватель Блайнд Лемона Джефферсона: он лучше всех знал музыкальную публику, которая обитает в Дип Эллуме и во всем Центральном Техасе, и, наверняка, находился в контакте с Фрэнком Уолкером.¹¹³

Можно ли сегодня представить, как именно происходило подобное прослушивание, имея перед собой рассказ Уолкера о том, что это, по сути, была «вечеринка», которая длилась «ночь напролёт»?

В замечательном художественно-документальном фильме Вима Вендерса *The Soul Of A Man*, героями которого являются Блайнд Вилли Джонсон, Неемия «Скип» Джеймс (Hehemiah "Skip" James, 1902–1969) и их более молодой коллега Джей Би Ленуар (J. B. Lenoir, 1929–1967), сделана попытка воспроизвести подобное прослушивание музыкантов, только не в Далласе, а в миссисипском Джексоне, и ответственную процедуру проводит не Фрэнк Уолкер, а его знаменитый и не менее удачливый коллега — Хенри Спир. Он устраивал подобные прослушивания прямо в своём мебельном магазине на Норт Фэриш-стрит (N.Farish Street) или в стоящем неподалеку *King Edward Hotel*, после чего делал тестовые записи (*test recordings*) понравившихся ему музыкантов и рассылал их партнерам из *Victor*, *Paramount*, *Vocalion* с перспективой, что их пригласят в студию. Какое-то время так и происходило. Но в самом конце двадцатых, после привлечения к записи великих блюзменов Дельты, авторитет Хенри Спира возрос настолько, что руководство *Paramount*, с которым этот «брокер талантов» (*a talent broker*), как он сам себя называл, был в прекрасных отношениях, доверило ему единолично решать, кого присылать в грэфтонскую студию.¹¹⁴ Сцена такого очередного прослушивания и воспроизведена в фильме Вендерса, и это один из наиболее удачных и правдоподобных сюжетов в фильме. Но очевидно, что в Далласе прослушивание про-

водилось в несколько иной, более непринужденной и свободной, форме, коль скоро Фрэнк Уолкер называет его «вечеринкой»...

Теперь, где именно происходили сессии в декабре 1927 года?

На этот вопрос у меня ответа нет, хотя, быть может, в каких-то источниках информация об этом сохранилась, раз Майкл Холл в статье *The Soul Of A Man* уверяет, что Блайнд Вилли Джонсон «исполнял свои песни на дешёвой гитаре в номере одной из далласских гостиниц» (*played his song on a cheap guitar in a Dallas hotel room*). На чём основывается такая уверенность или хотя бы что это был за отель, автор не уточняет.¹¹⁵

Наверное, самое известное место в Далласе, где в своё время записывали музыкантов, это трёхэтажное кирпичное здание, расположенное по адресу *508 Park Avenue*: его сейчас кардинально ремонтируют в надежде сохранить. Здание построено в 1929 году для кинокомпании *Warner Brothers Picture*. На третьем этаже строения когда-то размещалась дочерняя ей *Brunswick Radio Corporation* со своей студией, где записывали музыкантов для *Brunswick* и *Vocalion*, и считается, что именно там 19 и 20 июня 1937 года была проведена сессия Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911–1938). Но что касается Вилли Джонсона, то, во-первых, он был артистом конкурирующей *Колумбии*; во-вторых, источники сообщают, что первые записи в этой студии сделаны только в апреле 1930 года, а Вилли впервые оказался в студии двумя с половиной годами раньше. Так что *The Brunswick Records Building* нам никак не подходит.

Действительно, под временную студию нередко приспособляли двухкомнатный номер одной из гостиниц в центре города, куда в назначенное время приглашали музыкантов. Так, в объёмной биографии знаменитого белого блюзмена Джимми Роджерса указано, что его далласские сессии 1932 года проходили с 2 по 6 февраля во временной студии *Victor*, оборудованной в *Junior Ballroom Jefferson Hotel*.¹¹⁶ Этот отель некогда располагался в далласском Сити на Южной Хьюстон-стрит (*310-318 South Houston Street*) и являлся типичным для своего времени строением из красного кирпича. Строительство этого отеля было завершено как раз в 1927 году, и можно было бы предположить, что сессии для *Columbia* проводились именно там...

...В своё время интерьер временной студии и сам процесс записи блюзмена попытался воспроизвести художник Том Уилсон (Tom Wilson), оформляя обложку альбома переизданий Роберта Джонсона. В одной из комнат гостиничного номера изображен чёрный музыкант с гитарой, сидящий в углу перед микрофоном, причём лицом к стене; в другой комнате, за массивной дверью с окном, расположились два белых инженера, непосредственно ведущие процесс звукозаписи.¹¹⁷

Возможно, в случае с Робертом Джонсоном, которого записывали в конце 1936 года в *Gunter Hotel* в Сан-Антонио, дело происходило именно так, хотя на сегрегированном Юге пригласить чёрного музыканта в гостиницу, в которой проживали белые, было проблематично, равно как и белого в отель для чёрных. В Мемфисе, например, подобные сессии проводились в шикарном *Peabody Hotel*, который и поныне принимает небедных постояльцев. Там студии были оборудованы в подвальных помещениях или на последних, самых высоких, этажах, при этом чёрных музыкантов записывали в подвале, куда их проводили через чёрный вход, а селили на день-другой в дешёвых отелях на недалекой от этого места Бил-стрит (Beale Street).¹¹⁸

В Далласе, как на это указывают справочник *Blues & Gospel Records* и каталоги *Columbia*, 2 декабря записывали как белых, так и чёрных музыкантов и принимали их, надо полагать, в одной и той же студии. Но не думаю, что это происходило в только что построенном роскошном *Junior Ballroom Jefferson Hotel*, где в будущем будут записывать знаменитого на всю страну Джимми Роджерса. Скорее всего, для записи сельских музыкантов, прибывших в Даллас из провинции, подыскивали помещение попроще: возможно, отель в районе Дип Эллу-ма, а может, как и в Бристоле, какой-нибудь магазин. Где-то поблизости музыкантов и селили. Так, миссис Хэррис сообщила Дэну Вильямсу, что во время второй далласской сессии (она состоялась в декабре 1928 года) её и Вилли поселили в *Delmonico Hotel* на Элм-стрит (Elm Street).¹¹⁹ Разумеется, в той её части, что тянется через Дип Эллум...

В предыдущем томе мы, со ссылкой на книгу всё того же Чартерса, обращали внимание на то, как непросто было организовать выездные сессии в Далласе. И хотя речь тогда шла о компании *Victor*, их коллегам из *Columbia* было не легче. Приведём эту выдержку еще раз:

«В Далласе в одну из поездок они (*компания Victor — В.П.*) пытались арендовать люкс в отеле, но менеджмент гостиницы не разрешил цветным артистам находиться в здании. Они перевезли оборудование в церковь, но, когда члены конгрегации прознали, какую музыку намереваются там записывать, поднялся настоящий бунт. Директору по звукозаписи пришлось удерживать разгневанных прихожан, в то время как инженеры бросились через заднюю дверь спасти оборудование, заталкивая его в свой грузовик. На следующий день работники студии задумали использовать площадку для катания на роликах, несмотря на гудящее эхо. "*Это было самое шумное место во всем мире!*" Между посетителями площадки и артистами *Victor*, пытавшимися записаться, завязалась драка, а несколько выпивших посетителей, угрожая ножами, припёрли инженеров студии к стене. Последним в конце концов пришлось использовать для сессии банкетный зал».¹²⁰

Не каждый раз, конечно, случались драки вроде описанной выше, но трудности в организации сессий были всегда.

Мы уже перечислили музыкантов, участников и участниц декабрьской сессии *Columbia*. Отважусь утверждать, что наибольшей удачей компании и Фрэнка Уолкера стало привлечение в студию гитарных евангелистов из Центрального Техаса — Вашингтона Филлипса и Блайнд Вилли Джонсона.

Первым в студию вошёл Вашингтон Филлипс... Повторим, это произошло 2 декабря. В тот день были записаны четыре госпела этого музыканта и проповедника, обладающего на редкость чувственным голосом и аккомпанирующего себе на странном, доселе не виданном инструменте. Во всём каталоге *race records*, да и в каталогах музыки кантри мы не встретим никого, кто бы на таком играл! Фрэнк Уолкер с коллегами недоумевали:

«У нас не было названия для этого инструмента. Это было нечто сделанное им самим. Никто на всей земле не мог бы использовать этот инструмент, кроме него».¹²¹

Уолкеру и всем прочим казалось, что инструмент Филлипса похож на дульцимер (*dulcimer*), популярный у белых сельских жителей Аппалачей, и потому они называли его *дульцеолой* (*dulceola*). Так это на-

звание и закрепилось, а поскольку происхождение инструмента Уолкеру было неизвестно, он решил, что госпел-сингер смастерил его сам.

К счастью, сохранилась фотография, на которой музыкант из Тига запечатлён сразу с двумя такими *дулцеолами*. По-моему, это обычные *аккордовые цитры*. Когда-то этот инструмент был распространён в Германии и Австрии, но я не раз видел такие цитры на юго-западе Финляндии, где обитают шведы, и даже приобрел одну из них. Эта аккордовая цитра выдает тот же звук, который слышен на записях Вашингтона Филлипса. Вероятно, подобный инструмент, и не один, когда-то попал в Техас вместе с переселенцами из Европы и со временем оказался у талантливого чёрного музыканта, который его освоил и пел под его аккомпанемент церковные песни. Возможно, цитры были собственностью общины белых переселенцев, которые имели свой оркестр, а затем несколько инструментов передали местной чёрной конгрегации... Но может, Вашингтон Филлипс попросту купил эти цитры в местной антикварной лавке.

Под стать уникальному аккомпанементу — мелодичный, доверительный и необыкновенно светлый голос Филлипса. Соединяясь со струнами *дулцеолы*, голос евангелиста обволакивает, завораживает, а затем безвозвратно уносит в райские кущи. Таков, например, его госпел «Take Your Burden To The Lord And Leave It There». Однажды услышав, с ним уже не расстанешься...

Поскольку Блайнд Вилли Джонсон окажется в студии *Columbia* только на следующий день, 3 декабря, а Вашингтон Филлипс самым тесным образом связан с Центральным Техасом и героями наших последних книг, у нас есть время и повод кратко рассказать о нём...

...Небольшой городок Тиг находится во Фристоун-каунти (Free-stone County), совсем недалеко от мест, где родился, вырос, стал музыкантом и где покойся Блайнд Лемон Джефферсон. И хотя Лемон неоднократно бывал в Тиге и пел на его улицах, этот городок больше связан с именем Вашингтона Филлипса.

В книге *Barrelhouse Blues* Пол Оливер называет его *Blind Washington Phillips*, но Филлипс не был слепым.¹²² Алан Говенар и Джей Брейкфилд в книге *Deep Ellum And Central Track* приводят свидетельство некоего столетнего техасца Чарли Хёрда (Charlie Hurd), прожи-

вавшего в доме для престарелых в Мексии, или в Мехии, как иногда называют этот городок (Mehia, TX). В 1993 году этот старец рассказывал, будто молодой Лемон когда-то играл в стринг-бэнде, куда, кроме него, входили братья Вош, Тим и Док Филлипсы (Wash, Tim and Doc Phillips). Авторы книги не без оснований полагают, что Вошем Филлипсом мог быть не кто иной, как Вашингтон Филлипс из Тига.¹²³

В примечаниях к переизданию госпелов Филлипса на голландском лейбле *Agram* в 1980 году сообщается, что во время поиска следов сингера в Центральном Техасе было идентифицировано несколько его полных однофамильцев, но из них, как считали исследователи, более всего соответствовал искомому герою тот, который родился в 1891 году во Фристоун-каунти и умер в 1938 году в госпитале для душевнобольных в Остине.¹²⁴

В исследовании, проведенном уже в двухтысячные годы Майклом Коркораном, утверждается, что Вашингтон Филлипс родился намного раньше — в 1880 году, а умер гораздо позже — в 1954. Проживал госпел-сингер в крохотном Симсборо (Simsboro, TX), некогда пригороде Тига, расположенном от него в нескольких милях к северо-западу. В большой статье *Exhuming The Legend Of Washington Phillips*, опубликованной в декабре 2002 года в Остине, Коркоран приводит воспоминания земляков госпел-сингера.

Так, Дорис Формен Нили (Doris Foreman Nealy), бывшая жительница Симсборо, находит довольно забавным то, что музыковеды спорят о деталях, касающихся жизни её соседа, Вашингтона Филлипса, спустя почти полвека после его смерти:

«Он был тем, кого у нас называли "*jack-leg preacher*". У него не было своей церкви. Так он и бродил по городу в поисках места, где бы мог проповедовать. Каждый год, 19 июня, в Симсборо проводился большой пикник, и мистер Вош всегда начинал его своей песней. Но никто из нас, тогда ещё детей, не знал, что он вообще когда-либо записывался на какие-то там пластинки».

Филлипс был прихожанином баптистской церкви *Pleasant Hill Trinity* в Симсборо, но восьмидесятидвухлетняя жительница из всё того же Тига — Мэй Нэлла Палмор (May Nella Palmore) вспоминает, что он также проповедовал и в церкви *санктифайд* — *St. Paul Church Of*

God In Christ. «Его пение действительно подходило той конгрегации. У него был такой сильный, мощный голос!» — считает миссис Палмор, хотя на самом деле мелодический и subtilный голос Филлипса менее всего подходит для страстной традиции *санктифайд*: не путает ли она его с кем-то другим? Так, некоторые из семейства Китонов (the Keetons) когда-то видели Вашингтона Филлипса молящимся в методистской церкви Святого Джеймса в том же Тиге — *St. James Methodist Church*. Они признавали: «Конечно, у него, был талант, но для нас он оставался просто стариком Вашингтоном Филлипсом, понимаете? У нас в Тиге не было знаменитостей». Ну а сам госпел-сингер напевал: «Я рожден, чтобы проповедовать госпел, и я, точно, люблю свою работу» (*I am born to preach the gospel, and I sure do love my job*).

Как выяснил Майкл Коркоран, в Тиге и его окрестностях Филлипс был больше известен запряженной мулом повозкой, с которой он продавал землякам самодельный тростниковый сироп (*homemade ribbon cane syrup*), а вовсе не пластинками, принесшими ему славу и признание многие десятилетия спустя.¹²⁵

Между тем тот же Коркоран, просматривая подшивки газет «The Teague (Texas) Chronicle», наткнулся на небольшую заметку, опубликованную в номере от 8 ноября 1907 года. Заметка называется «A Unique Instrument». Приведем её полностью:

Уникальный инструмент

Есть в городе такой негр, по имени Джордж Вашингтон Филлипс, который изготовил один из уникальнейших инструментов, когда-либо нами виденных. Это короб размером приблизительно 2 на 3 фута и глубиной в 6 дюймов, в который он продел скрипичные струны, что-то вроде автоарфы (*autoharp*). Он черен, как пиковый туз, но музыка, извлекаемая им из этой грубо смастеренной коробки, определенно удивительная. Используя обе руки, он играет мелодии всех видов. Он называет это “*Manzarene*”. Фокусы, проделываемые природой, поражают больше, чем какой-нибудь фантастический вымысел.¹²⁶

Из этой заметки следует, что в первом десятилетии Вашингтон Филлипс был больше известен в Тиге именно как музыкант, играющий на необыкновенном, доселе невиданном инструменте, название которому никто дать не отважился.

Кстати, найденную заметку из «The Teague (Texas) Chronicle» Майкл Коркоран приводит в своей статье, смело озаглавленной так: «Статья от 1907 года доказывает, что Вашингтон Филлипс не играл на долцеоле» (*1907 article gives proof that Washington Phillips didn't play the dolceola*).

Отдавая должное исследованиям Коркорана, мы здесь добавим, что он ведет спор с самим собой, так как никто никогда и не утверждал, будто Вашингтон Филлипс аккомпанировал себе на *долцеоле* — некоем подобии миниатюрного пианино, с клавишами и молоточками, ударяющими по горизонтально расположенным струнам. В действительности Филлипс поначалу играл на самодельной цитре, которая представляла собой «короб размером приблизительно 2 на 3 фута и глубиной в 6 дюймов, в который он продел скрипичные струны, что-то вроде автоарфы», как сказано в заметке 1907 года. А во время звукозаписывающей сессии для *Columbia* (то есть спустя 20 лет!) он уже вполне мог играть на настоящей, у кого-то приобретенной, цитре, которую Фрэнк Уолкер и его коллеги называли *дулцеолой*, имея в виду её приблизительное сходство с распространённым *дульцимером*. С такими двумя цитрами Вашингтон Филлипс и запечатлен на фотографии из рекламного приложения к «Louisiana Weekly» от 1928 года.

Что ж, будем считать, что исследования Коркорана вывели нас на верный путь и сведения о Вашингтоне Филлипсе стали более-менее точными. Сомнению не подлежит главное: в 1927, 1928 и в 1929 годах, каждый раз в начале декабря, в Далласе во время выездных звукозаписывающих сессий *Columbia* были записаны восемнадцать его неподражаемых госпелов. Практически все они дошли до нас в первоизданном виде, и мы можем ими наслаждаться. Половину записей составляют традиционные песни, которые распевались в церквях по всему Югу, а половину песен, возможно, Вош Филлипс сочинил сам, таким образом проповедуя своё понимание христианской морали и нравственности... Например, такое:

*Сейчас другой тип священников ценится речами своими.
Им приходится заканчивать колледжи и академии,
чтобы выучиться проповедовать.
Конечно, ты можешь ходить и в колледж, и куда угодно.
Но если нет Иисуса в твоём сердце —
То ты просто образованный дурак...*

Пластинки с госпелами Вашингтона Филлипса пользовались большим успехом, но самой значительной из его записей считается «Denomination Blues», записанный 5 декабря 1927 года и изданный на обеих сторонах пластинки *Columbia 14333-D*. Считается, что это трансформированный «Hesitation Blues», некогда популярный на Юге и исполняемый многими музыкантами, в том числе великими, записанными на *race records*. Но Филлипс своим голосом и аккомпанементом на дулцеоле сотворил из этой вещи нечто своё, особенное.

...Прогуливаясь по улицам Тига под звучание обворожительных госпелов Вашингтона Филлипса, мы со Светланой Брезицкой пытались отыскать хоть какие-то следы этого загадочного музыканта. И мы очень скоро заметили, что сам небольшой Тиг, с его утопающими в зелени улочками, добрыми стариками, белыми церквями и ветхими домами, поглощаемыми кустами и зарослями, наконец, с кладбищами, источающими какой-то непостижимый свет, — и есть главный след музыки Воша Филлипса. И если кто-нибудь из читающих эти строки окажется однажды в этом далеком и тихом, но явно не забытом Богом тexasском городке, он тотчас поймет, что ни в каком ином месте, ни на какой иной земле не могла бы родиться чарующая гармония его госпелов, вызывающих неподдельные слезы даже у несентиментальных красношейных тexasских ковбоев.

Снова слышу слова, что вчера
Дорогая мама мне говорила:
«Уходишь, мой милый мальчик,
Всегда был ты отрадой для матери своей.
Остаешься совсем один в этом мире.
Храни верность Иисусу и однажды возвращайся домой.
Помни, что Иисус Всемогущий оттуда, с неба,

Непрестанно смотрит на тебя.
Мир полон горя и греха,
Скорбь может следовать за тобою всюду.
Не забывай Иисуса Вездесущего:
В горе и беде Он встретит тебя.
И склонишься пред очами Его,
И уверуешь в Него, постигнешь Его величие.
Возрадуйтесь все, ибо спасены вы будете,
И поведет Он вас верным путем!»
Я все думаю о дорогой мамочке своей.
Часто образ отца любимого вижу пред собой.
Моя беспокойная душа была такая грешная,
Но, повидав всякого в жизни, я преобразился...¹²⁷

Не сомневаюсь, что Вашингтон Филлипс очаровал или даже ублажил своим умиротворяющим звучанием и Фрэнка Уолкера. И можно только представить, что испытал директор по звукозаписи *Columbia* на следующий день, когда услышал абсолютно контрастный по напряжению и накалу страстей грубый голос Блайнд Вилли Джонсона со столь же жестким гитарным сопровождением.

«Я знаю, Его кровь может...» (I know his blood can... I know his blood can...) — громко зарычал в студийный раструб слепой проповедник из Марлина, обрывая фразы в этой и каждой последующей строчках, но продолжая «проговаривать» их с помощью гитары и слайда... И многоопытный Уолкер, знавший и ценивший чёрные религиозные песни, тотчас распознал эти строки из госпела «I Know His Blood Can Make Me Whole», с сюжетом из девятой главы Евангелия от Матфея, повествующей о чудодейственном исцелении Спасителем «всякой болезни и всякой немощи в людях».

«И вот, женщина, двенадцать лет страдавшая кровотечением, подойдя сзади, прикоснулась к краю одежды Его, ибо она говорила сама в себе: если только прикоснусь к одежде Его, выздоровею. Иисус же, обратившись и увидев её, сказал: дерзай! вера твоя спасла тебя. Женщина с того часа стала здорова» (Мф. 9, 20-22).

Я... знаю, Его кровь может... *(на гитаре: ...исцелить меня...)*
Знаю, Его кровь может... *(...исцелить меня...)*
Я коснулся края Его одежды... *(...знаю, кровь Его
меня исцелит...)*

Кровь Иисуса... *(...может исцелить меня...)*
Кровь Иисуса... *(...может исцелить меня...)*
Я коснулся края... *(тихо) Его одежды...*
(...знаю, кровь Его может исцелить меня...)
Да, Его кровь... *(...меня исцелила...)*
Что ж, кровь Его... *(...меня исцелила...)*
Я просто дотронулся до края Его одежды...
*(...знаю, кровь Его
может исцелить меня...)*

Я был гэмблером, совсем как ты...
Был гэмблером... *(...прямо как ты...)*
И лишь коснулся я края Его одежды...
(...знаю, кровь Его исцелила меня...)

Ооох... Кровью Его... *(...я исцелен был...)*
Да, Его кровь... *(...меня исцелила...)*
Едва коснулся я края Его одежды...
*(...знаю, кровь Его может
исцелить меня...)*

Я болен был и никак выздороветь не мог...
Заболел и совсем не поправлялся...
Но только коснулся я края Его одежды...
*(...знаю, кровь Его полностью
исцелила меня...)*

Да, Его кровь... *(...меня исцелила...)*
Что ж, кровь Его... *(...меня исцелила...)*
Я просто дотронулся до края Его одежды...
(...знаю, кровь Его исцелила меня...)

Кровь Иисуса может... (*...исцелить меня...*)
Кровь Иисуса может... (*...исцелить меня...*)
Я только коснулся края Его одежды...
(*...знаю, кровь Его может
исцелить меня...*)

Ууу... Кровь Его... (*...меня исцелила...*)
Да, кровь Его... (*...меня исцелила...*)
Я только коснулся края Его одежды...
(*...знаю, кровь Его смогла исцелить меня...*)
Я болен был, и я... (*...не мог поправиться...*)
Я заболел, и я... (*...больше не поправлялся...*)
Я только коснулся края Его одежды...
(*...знаю, кровь Его исцелила меня...*)
Аминь!¹²⁸

В тот день, вслед за «I Know His Blood Can Make Me Whole», были записаны ещё пять религиозных песен: «Jesus Make Up My Dying Bed», «It's Nobody's Fault But Mine», «Mother's Children Have A Hard Time», «Dark Was The Night – Cold Was The Ground» и «If I Had My Way I'd Tear The Building Down»...

Трудно не согласиться с Френсисом Дэвисом, утверждающим, что «по своей энергии, напряженности и душевной боли — ничто другое того периода не сравнится с записью Джонсоном в 1927 году "Dark Was The Night – Cold Was The Ground", в которой его гитаре принадлежит партия священника, а бессловесный голос ведет партию восторженной конгрегации».¹²⁹

Да, этот госпел в исполнении Блайнд Вилли Джонсона решительно выделяется из всего, что только встречается в каталоге *race records*, и не только *колумбийском*, — она поистине беспрецедентна! Но вслушайтесь в то, как исполняет Вилли уже знакомую нам «If I Had My Way I'd Tear The Building Down»: первые куплеты после яростного хрипоголосного припева, в самом начале этого госпела, спеты хоть и напряженным, но «не рычащим» голосом, и мы убеждаемся, сколь колоритен, мелодичен и обаятелен этот голос! А каков гитарный аккомпанемент! Это единственная вещь сессии, в которой Вилли

не использует слайд. Зато мы слышим его безукоризненный ритм и абсолютно безошибочный пикинг — так играют великие гитаристы...

Кстати, о слайде. Правда ли, что Вилли, *«подобно гитаристу с вокзала в Татвайлере, использовал карманный ножик вместо бутылочного горлышка»*, как утверждает всё тот же Френсис Дэвис?¹³⁰ Вообще, откуда он это взял? Ведь слепые гитаристы всегда предпочитали боттлнэк, поскольку для незрячего раскладной нож в качестве слайда не столько опасен, сколь неудобен... Возможно, Дэвиса убедили воспоминания тexasского блюзмена Томаса Шоу, отец которого, по его словам, сотрудничал с Вилли Джонсоном, да и сам Том, как мы уже отметили, встречался со слепым госпел-сингером.

«Мой отец и Блайнд Вилли Джонсон работали вместе, — вспоминает Томас. — Оба сочиняли песни. Мой отец сочинял их, потом записывал на бумагу, и они продавали их по пятнадцать центов за копию, понимаете? Блайнд Вилли Джонсон был гитаристом. Сегодня это называют слайд-гитарой, но в те дни они использовали нож, тыльную сторону лезвия. Большинство из его песен исполнялись в испанской и других подобных настройках. О да, нож был в самом начале. Он пришел ещё с дней рабства. Они брали нож, открывали его вот так, использовали оборотную часть лезвия, понимаете? Так Блайнд Вилли Джонсон исполнял свою музыку... Во всех этих песнях использовался карманный нож. Так было до того, как пришли к боттлнэку, как играют сегодня. Блайнд Вилли был одним из величайших госпел-сингеров. Он и мой отец, я думаю, были двумя лучшими сингерами, которых я только встречал в своей жизни...»¹³¹

Томас Шоу, безусловно, великолепный гитарист и обладатель мощного голоса, но, к сожалению, мы не знаем, какие песни сочинял и как их пел его отец — Луи Шоу (Louis Shaw)¹³², а вот каждый из госпелов Блайнд Вилли Джонсона вошёл в золотой фонд англо-американской фолк-музыки, и поэтому 3 декабря 1927 года можно в полной мере считать днём историческим. И если госпелы Вилли спустя много десятилетий способны восхищать нас, то можно лишь догадываться, как реагировали на них Фрэнк Уолкер с коллегами, присутствовавшие в студии при рождении этого чуда.

Но ведь «чудо» это было весьма относительным. Точнее — чудом оно было и останется для нас. А на улицах Марлина, Вэко, Темп-

ла, Херна, того же Тига и в прочих городах и весях Центрального Техаса, где слепой Вилли Джонсон исполнял под гитару свои госпелы, — это никаким чудом не казалось. Нищие музыканты, поющие под гитару прямо на улице, были составной частью жизни и быта чёрного населения Юга. И тысячи жителей малых городов и деревень могли слушать странствующего слепого проповедника, одного или с женой, стоящего где-нибудь на городской площади, у церкви, а то и просто на тротуаре. При этом далеко не каждый бросал ему монету... Вспомним, что рассказывал Мэнс Липском о слепом сингере, который когда-то приезжал в Навасоту и в котором он подозревал Блайнд Вилли Джонсона: *«Он приходил прямо на то место, на угол, и народу там собиралось — до самой трассы. Буквально сотни людей стояли прямо тут на улице. Белые и чёрные. Старые цветные и молодые — все. И слушали его пение»*.¹³³ А что вспоминали о другом великом гитарном евангелисте его земляки, для которых он, несмотря на талант, так и оставался *«просто стариком Вашингтоном Филлипсом»*?¹³⁴

Никакого чуда! Просто поющий странствующий проповедник с гитарой. Таких на Юге много...

Чудом для жителей Марлина и соседних с ним мест оказалось то, что, благодаря техническому прогрессу, стало возможным запечатлеть голос этого проповедника, а затем сделать тысячи и тысячи черных шеллаковых дисков, которые они смогли приобрести в Далласе или Хьюстоне. Чудом было то, что голос их слепого земляка, исполнявшего близкие их сердцу песни, теперь зазвучал во многих домах Центрального Техаса. Да что там Техаса! Чёрные теперь его слушали на всём Юге, во всей Америке...

Как сообщает Чартерс, первая пластинка Вилли Джонсона была отпрессована в последнюю неделю января 1928 года, то есть спустя всего полтора месяца после записи.¹³⁵ Ещё примерно через десять дней, 4 февраля, еженедельник *The Chicago Defender* поместил рекламу этой пластинки вместе с известной сегодня фотографией слепого госпел-сингера.

Блайнд Вилли Джонсон!

Этот новый и эксклюзивный артист Коламбии,
Блайнд Вилли Джонсон, поёт религиозные
песни так, как вы прежде не слышали.
Обязательно послушайте его первую
пластинку и прислушайтесь особенно к его
гитарному аккомпанементу.
Ничего подобного вы больше
нигде не услышите.

Далее в рекламе подавались номер пластинки (14276-D), название песен — «I Know His Blood Can Make Me Whole» и «Jesus Make Up My Dying Bed», размер диска (10-inch), цена — 75 центов, а также традиционный призыв к покупателям обращаться к дилерам *Columbia* и спрашивать у них последний каталог *race records*.¹³⁶

Вторая пластинка, с «It's Nobody's Fault But Mine» на одной стороне и бессмертной «Dark Was The Night – Cold Was The Ground» на другой, была выпущена в мае, а ещё через четыре месяца появилась третья пластинка — с «Mother's Children Have A Hard Time» и «If I Had My Way I'd Tear The Building Down». В рекламе последней, которая была размещена в *The Chicago Defender* от 15 сентября 1928 года, Блайнд Вилли Джонсон уже назван «очень популярным артистом» (*a very popular artist*).¹³⁷

глава 7. Даллас. Декабрь 1928

— Старые и новые артисты *Columbia* —
— Феноменальная Аризона Дрейнс — Студийный дебют
Вилли Би Хэррис — Таинственная связь с Дельтой —
— Загадка Блайнд Тексас Марлина —

Итак, благодаря усилиям деятелей из крупнейшей фирмы грамзаписи, к осени 1928 года религиозные песни Блайнд Вилли Джонсона вырвались из глубин Центрального Техаса и быстро набирали популярность среди потребителей *race records*.

Хорошо продавались пластинки и других участников первых далласских сессий *Columbia*. Поэтому, когда в начале декабря 1928 года выездная бригада компании, отработав в Атланте, вновь прибыла в Даллас и развернула временную студию, туда было кого приглашать. Так ещё раз в студии оказались Вашингтон Филлипс, Вильям МакКой, Билликен Джонсон, Коули Джонс и The Dallas String Band.

Гитарный евангелист из Тига вновь исполнил свои завораживающие госпелы, сопровождая их волшебным звучанием дулцеолы; Вильям МакКой ещё раз поразил своей гармоникой, только теперь ему помогали гитарист Сэм Хэррис (Sam Harris) и кларнетист Джесси Хукер (Jesse Hooker), при этом в «Out Of Doors Blues» и «Central Track Blues» МакКой продемонстрировал ещё и свой колоритный, густой вокал; Билликен Джонсон подтвердил свой талант универсального уличного шоумена: он и прекрасный блюзовый сингер, и рассказчик, умеет воспроизвести свисток паровоза (*train whistle*), а может симитировать ржание непослушного мула (*mule imitations*). Билликену на этот раз аккомпанировал и заодно подпевал пианист Нил Робертс (Neal Roberts, 1900–?). Старейший и знаменитейший из техасских стринг-бэндов — The Dallas String Band с Коули Джонсом во главе — исполнил четыре вещи, включая весёлую, жизнерадостную и популярную в то время «So Tired».¹³⁸ Это наслушавшись её, во время своего пребывания в Далласе, Неемия «Скип» Джеймс сочинил потрясающую «I'm So Glad».¹³⁹ Так что техасские музыканты, повторно

приглашенные в студию, не подкачали... Также, кроме них, были в студии и музыканты новые, записавшиеся для *Columbia* впервые.

Прежде всего, это обладательница богатого и мощного голоса госпел-певица Лаура Хентон (Laura Henton). Её «He's Coming Soon» и «Heavenly Sunshine», записанные в сопровождении бэнда, включающего гитару, пианино и тубу (*brass-bass*), звучат столь уверенно, что невольно задаёшься вопросом: почему Фрэнк Уолкер и его коллеги записали всего два госпела этой, несомненно, выдающейся певицы? Через год Лауру вновь пригласят в студию, только уже в Канзас-Сити (Kansas City, MO), и запишут не для *Columbia*, а для *Brunswick*, и аккомпаниаторами её будут замечательный пианист и великий бэнд-лидер Бенни Моутен (Bennie Moten, 1894–1935), гитарист Эдди Дарем (Edward "Eddie" Durham, 1906–1987) и брасс-басист Уолтер «Джо» Пейдж (Walter Sylvester Page, 1900–1957), и они едва справятся с задачей быть на уровне, предложенном Хентон, которую в полной мере мог бы высветить и поддержать, наверное, только хор её родной конгрегации. Отметим, что репертуар и стиль этой госпел-певицы во многом близок к тому, *что и как* пел Блайнд Вилли Джонсон (например, госпел «*Lord, I Just Can't Keep From Crying Sometimes*»), да и записывались они в один день — 5 декабря.¹⁴⁰

Лаура Хентон входила в состав вокальной госпел-группы, представленной в каталоге далласских сессий как The Texas Jubilee Singers.¹⁴¹ Эта группа, представляющая собой хор одной из техасских конгрегаций, исполнила два госпела — «He's The Lily Of The Valley» и «He's Coming Soon», причем, как указано в справочнике *Blues & Gospel Records*, пианисткой и одной из вокалисток группы, возможно (*probably*), была выдающаяся исполнительница религиозных песен Аризона Хуанита Дрейнс (Arizona Juanita Dranes).¹⁴²

Об этой слепой от рождения госпел-сингерше с драматической судьбой мы когда-нибудь расскажем более подробно, сейчас же отметим, что родилась она в Далласе между 1904 и 1906 годами, была наполовину мексиканкой, наполовину афроамериканкой, играть на пианино выучилась в подростковом возрасте, а госпелы в техасских церквях поют все с младенчества. Хуанита играла и пела во время религиозных служб и праздников в ареале Даллас—Форт-Ворт и входила в общину *The Church Of Good In Christ*, принадлежащей к традиции

санктифайд, которая процветала в Техасе с начала века. Напомним, что членом подобной конгрегации был и Блайнд Вилли Джонсон.

Согласно источникам, Аризону Хуаниту Дрейнс рекомендовал к записи пастор из Форт-Ворта (Fort Worth, TX) Самюэль Кроуч (Reverend Samuel Crouch), после чего певицу пригласили в Чикаго, где в июне, а затем в ноябре 1926 года десять её госпелов записали для *OKeh*. Любопытно, что в двух госпелах первой сессии она пела дуэтом со знаменитой блюзвумен Сарой Мартин (Sara Martin, 1884–1955), и их творческий союз при исполнении «John Said He Saw A Number» — это нечто невообразимое!¹⁴³ В июле 1928 года Дрейнс вновь была в чикагской студии *OKeh* и её вновь записывали, так что среди участников и участниц декабрьских сессий *Columbia* в Далласе Дрейнс являлась, пожалуй, самой известной и записываемой исполнительницей, и приглашение госпел-группы The Texas Jubilee Singers и Лауры Хентон (наверняка, все они из конгрегации *The Church Of God In Christ*) стало возможным именно благодаря успехам её записей.¹⁴⁴

В том, что в составе The Texas Jubilee Singers на самом деле (*а не "probably"*) солирует Аризона Дрейнс, можно убедиться по её голосу, с характерным для мексиканских певиц выразительным произношением *p-p-p* (если певица поёт, скажем, *everyday*, то буква "r" там главная!), да и по её аккомпанементу: слепая пианистка не сомневалась в том, что фортепиано — сугубо ударный инструмент, поэтому её пальцы чеканят ритм, словно это вовсе не пальцы, а небольшие отбойные молоточки, так что резвый, высокий и временами сильно вибрирующий вокал Аризоны как нельзя лучше сочетается с её же безудержными ударными ритмами. Одного её госпела «My Soul Is A Witness For The Lord» достаточно, чтобы поставить Аризону Дрейнс в один ряд с наиболее динамичными и драйвовыми страйд-пианистами двадцатых. Эта удивительная пианистка и госпел-певица делала то же, что и лучшие блюзовые пианисты того времени и что делали блюзмены Дельты, только при помощи гитары, и, конечно, она близка по звучанию, страстному ритму и колориту своему земляку и брату по традиции *санктифайд* — Блайнд Вилли Джонсону.¹⁴⁵

Фрэнк Уолкер, заядлый поклонник чёрных госпелов, мог быть довольным своей новой экспедицией в Техас уже после первого дня работы... Но ведь он, кроме госпелов, записывал и техасский блюз, в

частности блюзвимен Эмму Райт (Emma Wright), Джуилл Нельсон (Jewell Nelson) и Бобби Кадиллак (Bobby Cadillac), которых, наверняка, ему рекомендовала Хэтти Бурлесон (Hattie Burleson), весьма предприимчивая и влиятельная особа в музыкальном мире Дип Эллума.¹⁴⁶

У Эммы Райт были записаны две песни: «Police Blues» и «Lonesome Trail Blues», которые она исполнила под аккомпанемент джаз-бэнда в составе потрясающего трампетиста — им, возможно, был Лирой Вильямс (Leroy Williams), — а также кларнетиста, пианиста и брасс-басиста, чьи имена в справочнике не указаны. Этот же бэнд, к которому добавился гитарист, сопровождал и Джуилл Нельсон во время исполнения ею «Jet Black Snake Blues» и «Beating Me Blues». Третья блюзовая певица, Бобби Кадиллак, также записала две песни: «Tom Cat» и «Carbolic Acid Blues», но издана была лишь последняя, исполненная в сопровождении пианиста.¹⁴⁷

Несмотря на то что все три певицы старались, их записи, на фоне ошеломительных госпелов Лауры Хентон, Аризоны Дрейнс и их коллег из The Texas Jubilee Singers, кажутся бесцветными и пресными, хотя джаз-бэнд с незаурядным трампетистом блистал вовсю. В итоге у каждой из блюзвимен записали всего по два блюза, а издали и того меньше: по одному у Райт и Кадиллак, и только у Нельсон вышли оба. И дело не столько в том, что к концу 1928 года славная эпоха *водевильного блюза (vaudeville blues)* и его героинь осталась в прошлом (для нас эта эпоха никогда не закончится!), а в том, что представление Фрэнка Уолкера о женском блюзе было сформировано великой Бесси Смит, незаходящей звездой *Columbia Records*... Из трех певиц только Бобби Кадиллак в будущем ещё раз окажется в студии, и мы к ней ещё вернёмся. Следы же Джуилл Нельсон и Эммы Райт теряются, и какова их дальнейшая судьба — мне неизвестно.

Кроме техасских див, были приглашены в студию *Columbia* и прежде не записанные блюзмены Отис Хэррис (Otis Harris) и Вилли Рид (Willie Reed), а также стринг-бэнд с лидером-трампетистом Поллайтом Крисченом, по прозвищу «Френчи» (Polite "Frenchy" Christian, 1891–1944): отсюда и название — The Frenchy's String Band.

Известный в своё время джазовый барабанщик из Техаса Хэрби Коувенс (Herbie "Kat" Cowens, 1902–?), который также какое-то время играл в составе этого бэнда, вспоминает о Крисчене:

«Он был трампетистом. У него был бэнд, из трех или четырех инструментов... Это был такой крепкий парень, и он таки умел дуть в свою трубу. Говорят, когда он играл на Элм-стрит, то его было слышно аж в конце Северного Далласа (North Dallas). Его звали Крисчен Полайт. Не знаю, как правильно пишется его имя, но он точно был из Нового Орлеана».¹⁴⁸

Кроме Полайта, в The Frenchy's String Band входили также банджоист Перси Даренсбург (Percy L. D'Arensbourg, 1902–1950), басист Октав Гаспар и гитарист, имя которого в справочнике не приводится.¹⁴⁹

Воспоминания Коувенса, а также краткие биографические данные музыкантов, которые приведены в книге *Blues: A Regional Experience*, не оставляют сомнений в том, что в декабре 1928 года был записан один из тех новоорлеанских джаз-бэндов, которые после закрытия в октябре 1917 года легендарного Сторивилла (Storyville) во множестве промышляли (и процветали!) в самых разных концах Соединенных Штатов, поэтому не случайно, что и полное название бэнда звучало как The Frenchy's New Orleans Jazz Band.

Что касается приглашенных в студию блюзменов, то наибольший интерес представляет Отис Хэррис со своими «Waking Blues» и «You'll Like My Loving», на что мы уже обращали внимание в предыдущем томе, в главе о техасском блюзе, обоснованно подозревая в Хэррисе одного из старейших блюзменов Дельты, оказавшегося в Дип Эллуме как раз в то время, когда там всюду трудилась выездная бригада *Columbia Records*. И если это на самом деле так, то 8 декабря 1928 года в Далласе были произведены уникальные записи одного из старейших представителей блюзов Дельты.¹⁵⁰

К столь подробному описанию участников выездных сессий *Columbia* в Далласе мы прибегаем для того, чтобы наш читатель знал, в окружении каких музыкантов пребывал наш главный герой в декабре 1928 года, и хотя бы немного представлял тот давно ушедший музыкальный мир, который отчасти сохранён для нас чудом грамзаписи. Кстати, если бы Вилли был зрячим, то он, кроме своих чёрных собратьев, увидел бы рядом с собой и белых фолк-музыкантов, которых активно записывали в те дни в той же студии. А пребывали там: братья Бернард и Джек Картрайт (The Cartwright Brothers); вокальная гос-

пел-группа The Praetorian Quartet, состав которой остается неизвестным; женский дуэт The Kentucky Girls, состоящий из Хелины Берри Эдмонсон (Helena Berry Edmonson) и её матери миссис Эйч Эс Берри (H.S.Berry); а также Лютер Оссенбринк (Luther W. Ossenbrink), много записывавшийся под псевдонимом The Arkansas Woodchopper, и слепой гитарист и сингер Джек Мэтис (Jack Mathis).¹⁵¹

Мы не знаем причин, по которым во время первой сессии, в декабре 1927 года, Блайнд Вилли Джонсона записывали одного, хотя его жена и напарница по исполнению госпелов, несомненно, сопровождала его из Марлина и находилась рядом с ним в студии. Полагаю, однако, причины эти были простыми и вполне объяснимыми: Фрэнк Уолкер и его коллеги ничего не знали о вокальных способностях миссис Хэррис, а Вилли и сама она не сочли возможным об этом заявить. Но спустя год, когда Блайнд Вилли Джонсон, благодаря своим первым пластинкам, стал известным на всем Юге госпел-сингером и одним из фаворитов лейбла, он мог подсказать и самому Уолкеру, и кому-то ещё из бригады *Columbia*, с кем и как хотел бы записываться на этот раз, и его мнение уже не могли не учитывать. Более того, коллеги Вилли из техасских конгрегаций, знающие, как здорово и необычно красочно звучит дуэт гитарного евангелиста и его напарницы, могли подсказать Фрэнку Уолкеру идею записать их вдвоём. Может, там же, в студии, он их впервые прослушал и тотчас согласился записывать. Так, вместе с Блайнд Вилли Джонсоном, в музыкальную историю Америки вошла и миссис Вилли Би Хэррис...

Правда, этого имени мы в каталогах *Columbia Records* не обнаруживаем, так как менеджеры (или она сама?) предпочли, чтобы жена Вилли фигурировала под именем Вилли Би Ричардсон. Впрочем, и этого имени нет на этикетках пластинок, вышедших в 1929 году, что не совсем справедливо, так как изысканно утончённая подпевка миссис Хэррис ненавязчиво и потому очень удачно оттеняет грозный голос ее слепого мужа, и она же смягчает его жесткий атакующий гитарный ритм. Кроме того, женский голос как бы представляет собой конгрегацию, соглашающуюся с бескомпромиссными постулатами сурового проповедника. Таковы исполненные дуэтом госпелы «I'm Gonna Run To The City Of Refuge» и «Jesus Is Coming Soon»...

Мы называли ритм Вилли Джонсона *атакующим*, но ведь он ещё и свингующий, танцевальный... Когда-то на миссисипских хлопковых плантациях в Дельте естественным образом возникла традиция соперничества между светским музыкантом и религиозным проповедником. Первый играл на субботних танцах в тесном джукке, под который устраивали один из типовых домиков для семей, живших на плантации: такие джуки называли фроликами (*frolie*); второй играл в столь же тесной церкви при плантации на следующее утро, во время воскресного богослужения. В одном случае музыканты ублажали уставшую от непосильного труда *плоть*, во втором — укрепляли униженный и оскорбленный *дух*, причем, как правило, у одних и тех же прихожан, плантационных работников. Да и музыканты зачастую тоже были одни и те же, потому что других в чёрных коммунах при плантациях попросту не было. И религиозные песни в репертуаре Чарли Пэттона, Эдди «Сан» Хауса, Вилли Ли Брауна, Неемии «Скип» Джеймса, Бо Вивил Джексона (Bo Weavil Jackson) и многих других великих блюзменов были вовсе не для того, чтобы их однажды записали на *race records*, а чтобы их петь и ими проповедовать местной общине во время литургии. И на долгожданных субботних вечеринках со строго запрещенным виски *moonshine*, и во время истовых воскресных литургий блюзмены и реверенды доводили своих соплеменников-прихожан до исступления, до религиозного экстаза, и мы уже не раз отмечали, что именно в этом потрясающем соперничестве *плоти* и *духа* родился уникальный музыкальный стиль, который, вырвавшись из северомиссисипских каунти, в течение первых двух-трех десятилетий 20-го века захватил Мемфис и Джексон, обосновался в «Черном Поясе» Чикаго (South Side Black Belt), после чего, благодаря пластинкам и ещё больше радио, увлёк за собой всю Америку, как чёрную, так белую, а затем, перекинувшись через океан рок-н-роллом, в одночасье покорил Европу, начав с портовых городов Англии...

В Третьем томе *Пришествие блюза*, затрагивая тему гитарных евангелистов, мы обращали внимание на несколько записей малоизвестного проповедника Блайнд Вилли Дэвиса (Blind Willie Davis), сделанных в 1928–1929 годах для *Paramount*, и находили, что госпелы «When The Saints Go Marching In», «Rock Of Ages», «Your Enemy Cannot Harm You», «I've Got A Key To The Kingdom», «Trust In God And

Do The Right» и «I Believe I'll Go Back Home» являются неким сырым материалом, предваряющим формирование в первом и втором десятилетиях 20-го века блюзов Дельты. Высоко оценивая вокальные способности слепого Дэвиса и особенно его безупречный драйвовый гитарный аккомпанемент, я рискнул подытожить: *«Это вам не какие-то рэгтаймы, которые играли гитарные евангелисты и реверенды за пределами Дельты, в других штатах Юга!..»*¹⁵²

Но ведь Блайнд Вилли Джонсон родился, вырос и выучился госпелам и игре на гитаре за сотни миль от Дельты, в совсем другом штате — в Центральном Техасе! И его свингующие госпелы, и не только те, что были записаны в Далласе, — по своей мощи, по силе и энергии воздействия, наконец, по классу игры на гитаре несопоставимы с тем, что делал его малоизвестный слепой тезка.

Ускоряющийся, усиливающийся, ужесточающийся с каждым последующим мгновением драйв в госпелах «I'm Gonna Run To The City Of Refuge» и «Jesus Is Coming Soon», в которых голос и гитара Вилли оттеняются тонким женским голоском, подобно тому как единственная светлая шёлковая нитка способна высветить большое тёмное полотно, — ошеломляет напором и мощью... Кто-то (кажется, Пол Оливер) написал, что женский голос заменяет Вилли Джонсону слайд. Может, и так. Но ведь в идущих следом госпелах «Lord I Just Can't Keep From Crying» и «Keep Your Lamp Trimmed And Burning» Вилли от начала и до конца каждой вещи использует слайд. И голос певицы, равно как вокал самого Вилли Джонсона, с этим слайдом гармонично сочетается, причем в «Keep Your Lamp Trimmed And Burning» Хэррис не на вторых ролях — она полноправная исполнительница!..

Да будет светильник твой исправен и ярко светит!
Пусть будет светильник твой отлажен и горит!
Держи свой светильник наготове и зажженным...
О... И смотри на действие моего Господа!

Сестра моя, не волнуйся...
Сестрица, не переживай.
Сестра, успокойся теперь:
Ведь твой долг уже исполнен...

Да будет светильник твой наготове и светит!
Пусть будет светильник твой отлажен и горит!
Держи свой светильник наготове и зажженным...
О... И смотри на действие моего Господа!

Брат мой, не волнуйся...
Братец мой, не переживай.
Брат, успокойся теперь:
Ведь исполнил ты долг свой.

Дорога на Небеса предстоит нам.
Путь в Царствие Небесное предстоит нам,
Путь на Небеса нам предстоит...
О... Смотри на действие Господа нашего!

Старец, не волнуйся...
Старик, не переживай.
Старый человек, успокойся теперь:
Ведь твой долг уже исполнен.

Все почти закончилось, закончилось...
Почти закончилось, закончилось...
Скоро все завершится, скоро...
О, смотри на действия Господни!

Брат, не переживай...
Братец мой... не расстраивайся.
Брат мой, оставь волнения свои,
Ведь твой долг уже исполнен...¹⁵³

Теперь об одной загадке, связанной с Блайнд Вилли Джонсоном и его второй сессией в Далласе.

В справочнике *Blues & Gospel Records* отмечено, что 5 декабря 1928 года в Далласе были произведены записи двух вещей музыканта под именем *Blind Texas Marlin*. Этот записанный материал никогда не издавался (*unissued*), более того, в каталогах *Columbia* даже не указа-

но, что именно у этого слепого Марлина было записано (*unnamed title*): отмечены лишь номера матриц (*мастеров*) и количество пробных записей (*take-дубль*) каждого — 14572-2, 14573-2.¹⁵⁴

В упомянутом музыканте сразу же распознали Блайнд Вилли Джонсона, который проживал в Марлине, прибыл оттуда в студию, ассоциировался с этим тexasским городом и записывался как раз 5 декабря. Вопросы возникли в другом: зачем знаменитому на Юге госпел-сингеру при записи двух последних вещей (на это указывают номера матриц) понадобился псевдоним? И почему, уже записанные, песни не только не изданы, но даже остались без названия, хотя названия у них, конечно же, были?

Ответить исчерпывающе на эти вопросы сложно, если вообще возможно. Записанных, но по каким-то причинам не изданных вещей в каталогах *race records* множество. А вот чтобы они ещё были и без названия (*unnamed title*), то есть без указания, что именно записано у того или иного музыканта в конкретном месте в определенный день, — такое встречается редко, и в этом можно убедиться, полистав толстенный справочник *Blues & Gospel Records*. Ведь проведение сессии и даже каждой отдельной записи — не столько лирика, сколько бухгалтерия: это оплачиваемый труд, причём не только приглашённого в студию исполнителя, но и звукоинженеров, и специалистов, готовящих матрицу к прессингу... В чём тут дело?

Может, сразу два последних госпела уставший к концу дня Вилли спел неудачно, вследствие чего, уже пронумерованные, матрицы забраковали и даже названия песен решили не упоминать, чтобы не портить высокую репутацию сингера?

Но такое невозможно: во-первых, что *удачно*, а что *нет*, решал единолично директор по звукозаписи компании, в данном случае Фрэнк Уолкер, который присутствовал во время выездных сессий; в отборе материала непосредственно на месте записи и заключалась его главная профессиональная задача. Значит, если бы представленный музыкантом материал по каким-то причинам не подошел, до его записи, иными словами — до *нарезания*, по сути порчи матрицы (*мастер-диска*), дело бы не дошло вовсе. В то же время безымянные вещи Блайнд Тексаса Марлина были записаны каждая по два раза. Во-вторых, трудно представить, чтобы поющий проповедник, госпелы

которого «обкатаны» на публике сотни, если не тысячи раз, мог ошибиться при очередном их исполнении, пусть даже и в студии: в конце концов, его могли записать и трижды, как это было при записи «If I Had My Way I'd Tear The Building Down» во время первой сессии... Так что, на мой взгляд, какие-то две вещи, причём вещи значимые, были записаны, и записаны по всем правилам, на матрицах, строго отмеченных порядковыми номерами. А вот что помешало их последующему изданию и зачем понадобился псевдоним?

Биограф Джонсона также задавался подобным вопросом, и вот его попытка ответить на него:

«Мастера этой сессии с номера 147568 по 147571 значатся за Блайнд Вилли Джонсоном, а последующие два, 147572 и 147573, — за Блайнд Тексас Марлином. Кажется, как и в случае записи дуэта с женщиной (*то есть с Вилли Би Хэррис — В.П.*), это был ещё один способ продвинуть Джонсона среди покупателей пластинок. Блайнд Лемон Джефферсон тоже записывал госпелы, только, в отличие от блюзов, под именем *Deacon L.J. Bates*, так что, возможно, используя псевдоним *Blind Texas Marlin*, Вилли Джонсон демонстрировал, что он, как это и утверждала миссис Хэррис, является сонгстером и знает мирские песни».¹⁵⁵

Вообще-то, присвоение псевдонимов сельским чёрным артистам, как правило, было делом их издателей, в которое они музыкантов могли иной раз и не посвящать, как это было, например, с миссисипско-луизианским блюзменом Джо Холмсом, чьи пластинки вышли под более звучным именем — Кинг Соломон Хилл (Joe Holmes / King Solomon Hill, 1897–1949). И потом, вряд ли надменный Уолкер позволил бы кому-то из привлечённых чёрных музыкантов что-либо себе *демонстрировать*, кроме будущей прибыльной продукции. Малоубедительны доводы и о какой-то дополнительной рекламе. Ведь если изданные под псевдонимом песни стали бы популярными, то к фантомному *Блайнд Тексас Марлину* ушла бы слава реального Блайнд Вилли Джонсона, пластинки которого раскупались и без подобного рода уловок так, что к концу 1928 года он уже являлся фаворитом лейбла. А вот предположение, что псевдоним потребовался, чтобы им скрыть мирские песни Вилли, не лишен логики и нуждается в развитии.

Блейки верно заметил, что у другого техасца, великого блюзмена Блайнд Лемона Джефферсона, записанные для *Paramount* госпелы изданы под именем *Deacon L.J. Bates*, причем это был студийный дебют Лемона: по каким-то причинам, кроме двух госпелов, он в свою первую сессию больше ничего не записал.¹⁵⁶ Добавим к этому, что у гитариста и сингера Роберта Хикса из Джорджии для той же *Columbia*, напротив, блюзы записывали исключительно под псевдонимом *Барбекю Боб*, в то время как под его госпелами ставили имя настоящее. И у короля блюзов Дельты Чарли Пэттона для издания госпелов тоже имелся свой псевдоним — *Elder J.J. Hadley*...

Но если эти великие блюзмены при издании религиозных песен использовали псевдонимы, то почему не могли иметь псевдонимы и великие госпел-сингеры при записи мирских песен, в том числе «кошущественных» блюзов?!

Так, может, Блайнд Вилли Джонсон записал под самый конец сессии два блюза?

Вспомним, что поведал Самюэлю Чартерсу во время их встречи в Херне в 1955 году старый слепой причер Адам Букер, знавший Вилли ещё совсем молодым. Он сказал, что, когда впервые повстречался с Вилли в 1925 году, тот, *кроме религиозных, исполнял и несколько мирских песен*.¹⁵⁷ А что же понималось в Техасе под мирскими песнями, если не блюзы? Просто старый слепой причер не хотел выдавать молодому белому исследователю из Нового Орлеана своего земляка, к тому же коллегу, когда-то подрабатывавшего на улицах исполнением светских песен, в том числе и фривольных...

Считается, что Блайнд Вилли Джонсон никогда не исполнял блюзы, во всяком случае, не записал ни одного. Но он их, конечно, знал: ведь жил-то он среди людей и наверняка поддерживал отношения с уличными музыкантами, среди которых были и блюзмены. Полагаю, что не было на сельском Юге ни одного поющего проповедника или гитарного евангелиста, который бы не имел понятия о блюзах, как не было там и блюзмена, который бы не знал госпелов. Известно, например, что престарелый слепой Реверенд Гэри Дэвис (Reverend Gary Davis, 1896–1972), проживавший в последние годы жизни в Нью-Йорке и ставший одним из героев Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых, публично блюзы не исполнял, зато пел их в частной

обстановке, да и то лишь когда выпивал, причём тихонько и речитативом: ему казалось, так менее грешно.¹⁵⁸

Итак, вполне вероятно, что в среду вечером 5 декабря 1928 года, в самом конце рабочего дня, Блайнд Вилли Джонсон, по просьбе всё того же Фрэнка Уолкера, исполнил два блюза, которые были записаны на матрицу. Их планировали издать под псевдонимом, но в конце концов так и не решились...

Почему?

Потому что госпел-сингера, который являлся фаворитом лейбла и одним из самых раскупаемых его артистов, приносившим *Columbia* огромные прибыли, тотчас бы распознала его взыскательная аудитория — самая активная часть потребителей *race records*. Блюзмен Блайнд Тексас Марлин был бы немедленно разоблачён как госпел-сингер Блайнд Вилли Джонсон, после чего щепетильная на этот счет публика попросту не покупала бы его пластинки: ни с госпелами, ни с блюзами! Одно дело блюзмен, поющий религиозные песни (Пэттон, Сан Хаус и т.д.), и совсем другое — гитарный евангелист, тем более такой страстный, как Вилли, вдруг исполняющий блюзы... Это было бы недопустимо.

Конечно, предположение о том, что Блайнд Вилли Джонсон под псевдонимом Блайнд Тексас Марлин записал в декабре 1928 года два блюза, — остается всего лишь нашим домыслом, то есть *домыслием* того, чего на самом деле, быть может, никогда не было и чего нам, по-видимому, уже никогда до конца не прояснить.

глава 7. Новый Орлеан и Атланта

— Почему Новый Орлеан, а не Даллас — Старая загадка
с очевидным ответом — Тиражи пластинок Вилли — Амеди Ардуа —
— Роль Вилли Би Хэррис в последней сессии —

В истории записей Блайнд Вилли Джонсона встречаются и другие загадки. Например, вот эта.

С осени 1929 года, после резкого падения продаж пластинок и особенно с началом Депрессии, менеджмент *Columbia* предпринял шаги по рационализации своей деятельности. В частности, «полевые» сессии *Columbia* и принадлежавшей ей *OKeh Records* было решено проводить одной выездной бригадой (*a single field unit*).¹⁵⁹

В Даллас для проведения очередной сессии для *Columbia* эта бригада прибыла из Сан-Антонио, где в конце ноября проводилась запись музыкантов для *OKeh*. В начале декабря в далласскую студию вновь были приглашены уже знакомые нам гитарный евангелист Вашингтон Филлипс, блюзовая певица с мужским именем Бобби Кадиллак, королева блюза Дип Эллума Лиллиан Глинн и неизменный Коули Джонс со своим Далласским стриг-бэндом.¹⁶⁰

Впервые оказались в студии техасские блюзовые пианисты и сингеры Билл Дэй (Bill Day) и известный в будущем Алекс Мур (Alexander Herman "Alex" Moore, 1899–1989). Дэй записывался дуэтом с Коули Джонсом, подыгрывавшем ему на гитаре. Алексу Муру, в двух вещах из шести, также помогал гитарист: возможно, им был Блайнд Норрис (Blind Norris). В свою очередь, предположительно Алекс Мур и Слепой Норрис аккомпанировали сингеру Нику Николсу (Nick Nichols). Также Мур и, возможно, Коули Джонс сопровождали записи блюзового сингера Перри Диксона (Perry Dixon). Примечательно, что эта сессия стала дебютом грамзаписи для восемнадцатилетнего Аарона «ТиБон» Уолкера (Aaron Thibeaux "T-Bone" Walker, 1910–1975), в будущем знаменитого ритм-энд-блюзового сингера и гитариста: во время записи двух блюзов ТиБону подыгрывал пианист Дуглас Финнелл (Douglas Finnell).¹⁶¹

Как всегда, *Columbia* активно привлекала религиозных исполнителей. Кроме Вашингтона Филлипса, на этот раз в далласской студии побывали поющие проповедники ЭйЭй Ганди (Reverend A.A.Gundy) и Джо Линли (Reverend Joe Lenley), а также госпел-группа The Davis Bible Singers. Реверенд ЭйЭй Ганди записывал госпелы под пианино и тубу, что не совсем обычно, а Реверенду Джо Линли, возможно, подпевала и аккомпанировала на фортепиано Аризона Дрейнс.¹⁶²

Как видим, далласская сессия *Columbia* в декабре 1929 года была не менее представительной и насыщенной, чем две предыдущие, при этом мы даже не упоминаем имена белых фолк-музыкантов, которые также привлекались в студию. И это несмотря на то, что в стране уже второй месяц бушевал экономический кризис, вошедший в историю как Великая депрессия (Great Depression).¹⁶³

Но в чем же наша загадка?

Дело в том, что в декабре того года для всё той же *Columbia* записывался, причем, как никогда, активно, и наш герой — Блайнд Вилли Джонсон. Только почему-то десять его госпелов были записаны не в привычном для него Далласе, а в далеком Новом Орлеане. Зачем понадобилось тащить слепого музыканта из родного Техаса, где только что проводилась очередная сессия для местных музыкантов, в Новый Орлеан?! Это первый вопрос.

Второй: кто всё-таки подпевал госпел-сингеру во время его новоорлеанской сессии?

Давным-давно, ещё в середине прошлого века, Самюэль Чартерс в комментариях к самому первому лонгплею переизданий госпелов Вилли Джонсона написал об этом так:

«В декабре 1929 года *Коламбия* отправила его в Новый Орлеан записать ещё десять песен, и он пребывал в этом городе около месяца, играя на улицах. Слепой сингер Элдер Дэйв Росс, направивший нас (*т.е. самого Чартерса и его жену Мэри — В.П.*) в Даллас, впервые повстречался с Вилли в 1929 году в Новом Орлеане. Какая-то женщина поет с Вилли в его записях, вероятно, это прихожанка одной из местных церквей».¹⁶⁴

Признанные специалисты в вопросах *race records* — Роберт Диксон и Джон Годрич в своей книге *Recording The Blues* (издана в 1970 году) лишними вопросами не задаются и лишь информируют:

«В конце 1929 года совместная выездная бригада (the joint unit) отправилась в старое *окейное* место (the old *OKeh stomping ground*) — Сан-Антонио, где записывали только для издания на *OKeh*; затем они переместились в Даллас, постоянный центр записи *Columbia*, где записывали для *Columbia*. Третьей их остановкой стал Новый Орлеан: там 10 и 11 декабря были записаны артисты *Columbia*, включая Блайнд Вилли Джонсона, а с 13 по 17 декабря — артисты *OKeh*, в том числе Реверенд Гейтс, вызванный из Атланты».¹⁶⁵

В четвёртом издании составленного ими же и Ховардом Райем справочнике *Blues & Gospel Records* отмечено, что в Новом Орлеане, как и год назад в Далласе, слепому госпел-сингеру подпевала всё та же *Willie B. Richardson*, которую они идентифицируют как Вилли Би Хэррис, склоняясь к тому, что именно её, а не Анжелины, голос звучит на записях Блайнд Вилли Джонсона.¹⁶⁶ Между тем мы помним, что Ричардсон — девичья фамилия миссис Хэррис.

Казалось, открытия Дэна Вильямса после его встречи с Вилли Би Хэррис в середине семидесятых должны были бы раз и навсегда снять вопрос о том, кто был в студии рядом с Вилли Джонсоном в Новом Орлеане. Но нет, им по-прежнему задаются, и биограф Джонсона в своей книге (она, напомним, вышла в 2007 году) соглашается с тем, что когда-то написал Чартерс: слепому госпел-сингеру подпевала певица одной из местных церковных общин. Дуглас Блейки лишь уточняет, что таковой, возможно, была Сестра Джордан (Sister Jordan) или некто Сестра Норман (Sister Norman), коль скоро в те же самые дни и в той же студии эти сёстры записывались в составе знаменитой конгрегации Реверенда Джей Эм Гейтса. Только пели они не для *Columbia*, а для *OKeh*.¹⁶⁷

Майкл Холл — в своём опубликованном в декабре 2010 года исследовании *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* — этой темы избегает вовсе. А вот его коллега Джеймс Обрехт в статье *Blind Willie Johnson: His Life And Music*, которая опубликована уже в 2011 году и является расширенной версией его комментариев к сборнику переизданий Блайнд Вилли Джонсона — *Blind Willie Johnson: Dark Was The Night* (1998, Columbia / Legacy 489892 2), всё ещё не решил, кто поёт с Вилли в Новом Орлеане. Десятого декабря сингер был в студии вроде бы один, и с этим все ясно, а вот спустя день, когда

«Джонсон проявил себя наилучшим образом», он уже записывался с «с неизвестной певицей на пяти из шести треков» (*Johnson hit his stride the following day, when he was accompanied by an unidentified female singer on five of his six selections*). После этого исследователь отправляет нас к... Чартерсу, который когда-то написал: «*Кто она? Вероятно, этого мы никогда не узнаем*» (*Who she is will probably never be known*)...¹⁶⁸

Поистине, исследовательская наука о жизни и творчестве Блайнд Вилли Джонсона (*His Life And Music*) всё ещё очень молода, коль скоро шестидесяти лет для неё словно и не было!

Так с кем же все-таки записывался Вилли в Новом Орлеане?

Но прежде надо ответить на вопрос: зачем понадобилось «отправлять» его в Луизиану и записывать там, когда это можно было за просто сделать в Техасе?

Не знаю, что и предположить, но очевидно, что записать Вилли Джонсона в Далласе было невозможно лишь по одной простой причине: в первой половине декабря 1929 года его там не было. Либо госпел-сингер болел и не смог приехать на сессию в Даллас, куда его, конечно же, приглашали заранее; либо в те декабрьские дни его вообще не было в Техасе.

Так, может, Блайнд Вилли Джонсон был в это время в Новом Орлеане? Может, он самостоятельно прибыл в этот, желанный для каждого музыканта, город и поджидал выездную бригаду уже там?

Чартерс со знанием дела написал, что Вилли Джонсон пробыл в Новом Орлеане «около месяца, играя на его улицах». Значит, у него были в этом городе дела не менее важные, чем предстоящая (или уже состоявшаяся) сессия *Columbia*. Наверняка, были у него там и знакомые, возможно даже друзья... Ведь так запросто на улицах города, тем более такого, как Новый Орлеан, не поиграешь для заработка. Вспомним, что рассказывал Мэнс Липском о некоем слепом музыканте (он полагал, что им был Блайнд Вилли Джонсон), приезжавшем в Навасоту, чтобы там зарабатывать игрой на улицах:

«И ему **позволили** (выделено мной — В.П.) приезжать и играть, чтобы подзаработать немного мелочи по субботам, на улицах. Если б он не был слепым, то ему подобное ни за что не разрешили бы. Ну, например, как мне, работающему на ферме. Если бы я, скажем, захо-

тел поиграть, то это было бы возможно только где-нибудь на окраине города или вообще в лесу».¹⁶⁹

Так там речь шла о небольшом заштатном городке, а тут — Новый Орлеан, огромный, во многом ключевой портовый город, переполненный разного рода проблемами, кишачий перевозбужденными моряками со всего света и страждущими девицами со всего Юга, наводнённый сомнительными дельцами и населённый тысячами первоклассных музыкантов, в том числе и слепыми... Без разрешения вездесущей полиции чёрному заезжему музыканту, пусть и слепому, на улице, тем более на центральной, с гитарой и кружкой для монет не показаться — тотчас заметут. И ведь какого-то слепого сингера держали возле местного *The Custom House*, — якобы за то, что он распевал госпел со словами: «*О Боже, если бы я только мог, я бы разрушил это здание!*» И ходили слухи, что этим слепым сингером мог являться Блайнд Вилли Джонсон.¹⁷⁰ Понятно, что это была романтическая интерпретация рутинной процедуры: слепого гастролера-ниггера арестовали за то, что он громко пел в неподобающем месте, то есть нарушал закон...

Мне представляется, что во время проведения сессии в Далласе, в самом начале декабря, Блайнд Вилли Джонсон находился в Новом Орлеане или где-нибудь поблизости, и пребывал он там, скорее всего, по приглашению местных церковных общин. Не думаю, что Вилли в то время бедствовал и ему, чтобы прокормиться, приходилось играть на новоорлеанских или каких-то иных улицах за мелочь. К концу 1929 года он уже не был тем робким слепым музыкантом из Марлина, который в сопровождении жены прибыл в Даллас на свою первую сессию. Блайнд Вилли был уже известным на всем Юге музыкантом, знаменитым поющим проповедником, чьи пластинки расходились сотнями тысяч и чья слава гремела повсюду. Как и другой техасец — Блайнд Лемон Джефферсон, — Вилли имел десятки тысяч поклонников и был желанным гостем в городах и весях сельского Юга, особенно в местах с наибольшей концентрацией чёрного населения. И как Лемона ждали в переполненных миссисипских и луизианских джужах субботним вечером, когда усталое тело требовало блюза или чего-то эдакого, так Блайнд Вилли Джонсон был востребован в воскресное утро, когда истерзанная душа тех же самых людей нуждалась в уте-

шении и укреплении. И уж точно, что нигде на Юге, да и во всей остальной Америке у Вилли не нашлось бы столько понимающих почитателей, сколько их было в миссисипской Дельте: его отчаянные свингующие госпелы, исполняемые в лучших традициях санктифайд, будто возвращались домой.

Несомненно, нашлись такие почитатели у Вилли и в Новом Орлеане, до которого из Дельты — рукой подать...

Но когда мы говорим *«почитатели»*, то ведь прежде всего имеем в виду *почитательниц*, которые, как и в скором будущем Анжелена, раньше всех прочих были способны увидеть в слепом госпелсингере не кого иного, как могучего библейского Самсона, коварно преданного и брошенного на поругание врагам. А может, и не Самсона, а какого-нибудь другого героя, также нуждающегося в женском спасительном внимании и заботе: госпелов-то у Вилли вон сколько!.. Так что популярный в то время слепой проповедник из Центрального Техаса даже если и отправлялся куда-нибудь без жены, едва ли оставался одиноким в своих странствиях: было кому ему подпеть в Новом Орлеане, как, впрочем, и повсюду, куда бы он ни прибыл!.. Нет, нет, не только Господь Бог пребывал в те дни рядом с Вилли Джонсоном.

Припев:

О, тебе так нужен будет кто-то рядом...
Так необходим будет кто-то рядом...
Однажды проснешься среди ночи
И услышишь, как смерть крадется в комнату твою,
И так важно станет, чтобы кто-то рядом был.

Был мне голос Иисуса:

«Приди ко мне и успокой душу свою,
опечаленную и уставшую...

Не хочешь ли прилечь? Прилечь на грудь мою?»

Припев.

Когда был ты гэмблером нечестивым,
Никто не желал подле оставаться.

Упал ты на колени и молился, -
И Иисус явился тебе...

Припев.

Предстал я перед Иисусом таким, каким был,
Измученным, бедным и в грусти.
Нашел я в Нем утешение,
И вернул Он радость...

Припев.

Есть ли кто-то подле меня?
Боже, нет, не одинок я.
Если, Господи, однажды проснусь среди ночи
И услышу, как смерть крадется в комнату мою,
В ту минуту не буду я один...¹⁷¹

Теперь о том, кто всё-таки подпевает Блайнд Вилли Джонсону в его новоорлеанской сессии.

Казалось бы, чего проще: взять да прослушать внимательно песни с несомненным участием Вилли Би Хэррис, а затем сравнить их с новоорлеанскими записями. А ещё надо вспомнить Дэна Вильямса и его письмо в редакцию журнала *Storyville*, где этот исследователь хотя и кратко, но довольно чётко описывает свою встречу с миссис Хэррис:

«Она сохранила живые воспоминания поездок в Даллас, **Новый Орлеан** и Атланту на звукозаписывающие сессии, помнила названия отелей, даты и иные обстоятельства. Среди прочих она вспоминала Блайд Вилли МакТелла...» (*She vividly recounted trips to Dallas, New Orleans, and Atlanta for recording sessions, could name hotels and dates and conditions. She recalled Blind Willie McTell among others.*)¹⁷²

Но нет, не убедительно!

Во-первых, сравнение и сопоставление «на слух» — сомнительно, потому что субъективно, к тому же привлекаемая певица могла, по просьбе дельцов из *Columbia*, без особенных усилий подстроиться под условную *Willie B. Richardson*, разучив по пластинкам её простой для подражания голос; во-вторых, миссис Вилли Би Хэррис в разговоре с разыскавшим ее молодым человеком могла чего-то напутать, а то и

вовсе сказать неправду, как это сделала Анжелина Джонсон в памятной беседе с Самюэлем Чартерсом...

Но тогда что может убедить скептика?!

Скептика — ничто. Остальным сообщу, что, раз за разом прослушивая пять госпелов, записанных в Новом Орлеане, и сравнивая их с тем, что было записано до этого в Далласе и в будущем в Атланте, я прихожу к выводу (на мой взгляд, очевидному и неоспоримому), что во всех сессиях Блайнд Вилли Джонсону подпевала одна и та же певица — Вилли Би Хэррис. Она в те годы была неразлучна с мужем, и именно её голос украшает госпелы «You'll Need Somebody On Your Bond», «When The War Was On», «Praise God I'm Satisfied» и «Take You Burden To The Lord And Leave It There», исполненные 11 декабря 1929 года в Новом Орлеане во временной студии *Columbia*, которая предположительно размещалась в здании *Werlein's Music Store* на Кэнэл-стрит во Французском квартале (*The French Quarter*). Добавим, что госпел «Take Your Stand», записанный в тот день последним, Блайнд Вилли Джонсон спел один.

А началась его новоорлеанская сессия накануне, с госпела «Let Your Light Shine On Me»...¹⁷³

Как и положено петь этот госпел, Вилли начинает с припева, который поёт медленно и очень выразительно, так что мы слышим его живой «не рычащий» голос, сопровождаемый легким бренчанием на гитаре... С первым куплетом, следующим за припевом, темп резко ускоряется, аккомпанемент усложняется, но голос Вилли всё тот же... Но вот со второго куплета — *I know I've Got religion and I ain't ashamed...* — госпел-сингер «включает» свой рык в монотонно-низком тембре, а грубоватый аккомпанемент сопровождает глухими и ритмически безукоризненными ударами по корпусу гитары, создавая танцевальный ритм. Это действительно воздействует на слух, но ещё больше на тело, и очень жаль, что Вилли таким образом исполнил лишь один куплет, потому что тема (и тело!) явно требовали продолжения... Возможно, во время литургии, перед возбужденной конгрегацией, Блайнд Вилли исполнял весь этот госпел с таким вот ударным ритмом. Здесь же, в тесной и безлюдной комнате-студии, он решил не форсировать ритм и просто допел начатое... Заканчивается этот госпел всё той же фразой из припева — *...shine on me*, — которую сингер ис-

полнил так, как и начинал: медленно, тихо, очень высоко и... нежно, так что ни за что не угадать в нём кондового странствующего проповедника. Так вот, оказывается, каким мог быть грозный Блайнд Вилли Джонсон!..

Вслед за «Let Your Light Shine On Me» Вилли исполнил в тот день ещё три религиозные песни — «God Don't Never Change», «Bye And Bye I'm Goin' To See The King» и «Sweeter As The Years Roll By», — причём первые две, от начала до конца, спокойным неатакующим голосом, так что в этих госпелах лучше всего можно расслышать тот самый вокал, который поражает глубиной и проникновенностью в «Dark Was The Night – Cold Was The Ground». В аккомпанементе обоих госпелов Вилли Джонсон использует слайд, так что, кроме прочего, во всем блеске предстает и его безупречная техника игры боттлнэком... Жаль, что в своё время менеджеры не разместили эти две религиозные песни на одной пластинке, но нам сегодня ничего не мешает слушать их вместе.

Небезынтересно сравнить госпел «Bye And Bye I'm Goin' To See The King» с тем, как его в своё время исполняла слепая землячка Вилли Джонсона — потрясающая Аризона Дрейнс, которая записала его для *OKeh* в ноябре 1926 года.¹⁷⁴ На эту же мелодию, с тем же припевом, но только с другими куплетами за несколько дней до Вилли Джонсона (2 декабря) записал этот госпел в Далласе другой великий техасец — Вашингтон Филлипс: у него песня называется «A Mother's Last Word To Her Daughter». И кстати, двумя годами ранее, в декабре 1927 года, Филлипс записал госпел «Take Your Burden To The Lord And Leave It There», так что мы можем сравнить с джонсоновским ещё и это исполнение и подивиться, в каком обширном диапазоне развивалось религиозное песнопение на очень небольшом... да что там — крохотном пространстве: от Тига, места обитания Вашингтона Филлипса, до Марлина, где проживал Блайнд Вилли Джонсон, не больше сорока миль по прямой!..

Раз уж мы коснулись сравнений и сопоставлений, то обратим внимание и на то, что в октябре 1929 года госпел «You'll Need Somebody On Your Bond», текст которого мы привели на предыдущих страницах, записал для *Paramount* Чарли Пэттон: интересно будет сравнить с виллиджонсоновским ещё и это исполнение, прежде чем

убедиться, что никто не вправе отказывать королю Дельта-блюза называться ещё и величайшим из госпел-сингеров.¹⁷⁵

Итак, новоорлеанская сессия завершилась записью десяти госпелов, которые вышли в следующем году на пяти шеллаковых дисках и, несмотря на Депрессию, имели большой коммерческий успех...

Тут самое время затронуть вопрос о тиражах пластинок Блайнд Вилли Джонсона и об их продаже, понимая, что объём того или иного издания не отражает количество его продаж, но лишь обозначает объёмы заказов, то есть ожидаемых продаж.

В книге Дугласа Блейки указано, что тираж первой пластинки Вилли Джонсона — напомним, она отпрессована в самом конце января 1928 года — составил 9.400 копий, и это больше, чем вышедший примерно в то же время тираж очередного диска Бесси Смит, главной звезды расового каталога *Columbia*. Причём, указывает биограф Джонсона, вскоре был отпрессован дополнительный шеститысячный тираж.¹⁷⁶

То есть первоначальный тираж пластинки оказался меньшим, чем объёмы заказов, поступающих непосредственно от дилеров по продаже *race records*: из своих магазинов и офисов в разных местах Америки, главным образом с Юга, они телеграфировали в штаб компании, что им нужны еще пластинки слепого госпел-сингера, поэтому и понадобился дополнительный прессинг.

К сожалению, биограф Вилли не даёт ссылок на первоисточник и лишь публикует список использованной литературы в конце своей книги, так что мы не можем в полной мере оценить приведённые им цифры и факты. Но если сведения Блейки всё же верны, то дебют Блайнд Вилли Джонсона в грамзаписи можно признать очень удачным и с коммерческой стороны весьма прибыльным — для Фрэнка Уолкера и *Columbia Records*, разумеется... Но, повторим, одно дело тираж, и совсем другое — реальная его продажа.

Признанные специалисты в этом вопросе — Роберт Диксон и Джон Годрич пишут в своём исследовании *Recording The Blues*, что первые пластинки Блайнд Вилли Джонсона продавались не лучше, чем средний диск *Columbia* серии *14000-D (race series)*. Так, в начале 1929 года они продавались в количестве пяти тысяч, в сравнении с шестью тысячами Барбекю Боба и девятью или десятью тысячами

пластинок Бесси Смит. Но вот в середине 1930 года, то есть в разгар Депрессии, слепой техасский евангелист становится звездой списка: его записи по-прежнему продавались на уровне пяти тысяч, хотя количество раскупаемых пластинок того же Барбекю Боба опустилось до двух тысяч, Бесси Смит — до трёх, а исходные продажи тиражей других исполнителей в среднем лишь превышали тысячу экземпляров. *Columbia* издала семь пластинок Блайнд Вилли Джонсона в 1930 году, но, так как положение стало ухудшаться, в следующем году даже его успех угас, и в 1931 году, также как и у Барбекю Боба, как и у Бесси Смит, объёмы продаж дисков Вилли Джонсона исчислялись лишь сотнями.¹⁷⁷

Продолжая тему продаж *race records* фирмы *Columbia* в годы Депрессии, Диксон и Годрич пишут, что в каталоге компании за 1934 год фигурируют четыре пластинки Барбекю Боба, десять Блайнд Вилли Джонсона, пятнадцать Бесси (это из шестидесяти шести дисков, которые она издала в серии *14000-D*) и только одна из пятидесяти трех пластинок Клары Смит.¹⁷⁸

Из приведённого анализа следует, что в первом полугодии 1930 года Блайнд Вилли Джонсон лидировал по продажам пластинок среди других звезд *Columbia*. Это значит, что с начала года его религиозные песни раскупались особенно активно: чёрные жители Америки, столкнувшись с трудностями, вызванными Великой Депрессией, находили в них утешение, подобно тому как белые поклонники Джимми Роджерса, главной звезды *Victor*, находили утешение в его сентиментальных и спокойных блюзах. Такое обстоятельство подвигло менеджеров *Columbia* срочно провести внеплановую выездную сессию на Юге с непременно участием в ней Вилли Джонсона: надо было спешить, чтобы развить успех, поэтому уже в апреле 1930 года была организована сессия в хорошо освоенной и знакомой Атланте.

Но прежде чем мы вместе с Вилли и его женой дождемся апреля и перенесемся в Джорджию, остановимся на одном важном событии, произошедшем во время выездной сессии *Columbia* в декабре 1929 года в Новом Орлеане.

Рассказывая о предыдущих сессиях, мы каждый раз обращали внимание на музыкантов, как и Вилли, приглашённых в студию для последующей записи. Были таковые и на сессии в Новом Орлеане, и

мы уже упоминали Реверенда Джей Эм Гейтса и его конгрегацию, включавшую сестер Джордан и Норман. Побывали в те дни в объединённой студии *Columbia–OKeh* прославленный Фиддлин Джон Карсон, участники знаменитого белого стринг-бэнда из глубин Миссисипи The Leake County Revelers, музыканты из менее известного чёрного вокального квартета The Second Zion Four и из совсем неизвестного белого — The Laurel Firemen's Quartet... Приглашались и другие артисты, но мы остановимся лишь на великом представителе музыкальной культуры *кэджун* (*Cajun music*) — Амеди Ардуа́ (Amédé Ardoin, 1898–1942). Шесть его песен, спетые под собственный аккордеон и подыгрывш бессменного напарника фиддлера Денни МакГи (Dennis McGee, 1893–1989), были записаны накануне первого дня сессии Блайнд Вилли Джонсона¹⁷⁹, поэтому нам представляется шанс хотя бы кратко рассказать об этом удивительном фолк-музыканте, судьба и творчество которого покрыты плотной завесой тайны. Это тот случай, когда затасканное и оттого обесцененное слово «*легендарный*» в полной мере соответствует своему прямому назначению и смыслу...

Увы, рассказать об Амеди Ардуа «некратко» едва ли сегодня возможно, потому что о нём мало что известно. Бóльшая часть сведений об Амеди исходит от его многолетнего партнёра фиддлера Денни МакГи, потомка народности *акадиан* (*les Acadiens*), выселенной когда-то из Канады и обосновавшейся на Юге Луизианы. Известно также, что в жилах Денни текла ирландская и индейская кровь. Кое-что рассказали родственники Амеди и земляки, дожившие до тех дней, когда наследие музыканта заинтересовало фольклористов; остальное — легенды...

По самым последним сведениям, Амеди Ардуа родился 11 марта 1898 года близ едва заметного ныне селения Фенрис (Fenris, LA) в кантони Эвангелин Пэриш (Evangeline Parish, LA), находящейся в центральной части южной Луизианы. В новейшем справочном издании *Blues: A Regional Experience* приводится имя его матери — Орилья Ардуа (Aurelia Ardoin).¹⁸⁰ Амеди был младшим (седьмым!) сыном в семье шеаркроппера (издольщика) на одной из крупных местных ферм. Хрупкий Амеди не особенно преуспевал в работе в полях, зато оказался способным музыкантом.

В комментариях к переизданию песен Ардуа на лейбле *Arhoolie* фиддлёр Майкл Дусе (Michael Doucet) сообщает, что МакГи и Ардуа познакомились на плантации Оскара Комо (Oscar Comeaux's farm) и сразу же сыгрались. Хозяин фермы любил позабавить белую публику танцами и привлёк дуэт к увеселительным мероприятиям, так что с 1921 года приятели постоянно играли на частных вечеринках, ярмарках и праздниках в области Акадия (Acadia). К тому времени Амеди развил свой собственный уникальный стиль на только вошедшем в обиход аккордеоне, в то время как Денни привнёс кондовое звучание старинной музыки северной Франции. Таким образом, оба музыканта создали нечто новое, на основе чего и сформировался музыкальный стиль *кэджун*.¹⁸¹

...Так это или не совсем так — кто сейчас разберет? Этнически регион, где формировалась музыкальная культура *кэджун*, был очень пёстрым. Это был настоящий котёл, в котором, взаимообогащаясь и развиваясь, «варилась» музыкальная культура народов, чьи представители нашли в той благодатной земле убежище, будучи изгнанными со своих исконных земель. *Кэджун* — счастливое смешение музыки народа *акадиан* с французской, испанской, немецкой, англо-американской, индейской, карибской и африканской музыкальными традициями и заслуживает исследований не на одну книгу...

Когда владелец продал плантацию, Амеди Ардуа и Денни МакГи переместились ближе к городу Юнису (Eunice, LA), на другую ферму, хозяин которой любил повеселиться не меньше прежнего. Он запрягал в повозку лошадь и возил обоих музыкантов по вечеринкам в округе. По свидетельству фиддлера Кэнрея Фонтенó (Canray Fontenot, 1922–1995), отыграв полночи на белых танцах, Амеди возвращался затем в чёрную коммуну, один или вместе с Денни:

«Вот там он действительно разогревался! Поиграв для белых — там, *two-steps*, вальсы, понимаете, — старина Амеди заканчивал блюзами и потом просто пел и пел. Понимаете? Он сочинял все эти слова и большую часть песен, которые исполнял. Это не чьи-то там песни! Он и мой отец Адам (Adam "Nonc" Fontenot) исполняли старинные французские песни, старые африканские песни и холлеры, а также сочиняли кое-что новое, своё собственное».¹⁸²

«Он был маленьким чёрным парнем, но всегда казался счастливым, жизнерадостным... Он мог посмотреть на тебя — и тут же сочинить песню, готовую для записи», — вспоминает об Амеди Ардуа пожилая креолка, одна из его давних почитательниц.¹⁸³

В родной стихии, среди таких же, как и сам он, креолов Амеди в полной мере раскрывал душу и давал волю эмоциям, — вот когда по-настоящему звучал его надрывный, высокий, мелодичный до плачевности голос, повествовавший о превратностях судьбы, о трудностях жизни и, главное, о драме безответной любви к таинственной Жолин (Jouline), которой было отдано пылкое сердце Амеди, подобно тому как сердце отважного Дон Кихота Ламанчского всецело принадлежало Дульсинея Тобосской, а сердце божественного Петрарки — воспеваемой им Лауре!.. «Люди плакали, когда он пел...» — вспоминает престарелый Денни МакГи, и в это легко поверить, стоит только услышать Амеди Ардуа.

Но если его песни хватают за душу сегодня, то куда больше они воздействовали на слушателей в далёких двадцатых, поэтому, когда в 1928 году на конкурсе аккордеонистов и фиддлеров в Опелусасе (Opelousas, LA) дуэт Ардуа—МакГи занял первое место, музыкантов пригласили в Новый Орлеан на звукозаписывающую сессию для *Columbia-Okeh*.

Амеди Ардуа и Денни МакГи не первые представители музыки *кэджун*, оказавшиеся в студии. Так, ещё в апреле 1928 года во всё том же Новом Орлеане для той же *Columbia* был записан замечательный семейный дуэт, состоящий из Клеомы Бро (Cléoma (Breaux) Falcon, 1906–1941) и Джозефа Фэлконов (Joseph F. Falcon, 1900–1965), которых затем активно записывали и издавали вплоть до конца тридцатых; в декабре 1928 года был записан дуэт братьев Сигура́ (Dewey and Edier Segura / Segura Brothers), положивший начало небольшой, но очень важной серии: *Acadian French series 1928–1930 (Columbia 40500–F)*. Также привлекали музыкантов *кэджун* *Victor* и *Brunswick*: в частности, в ноябре 1929 года в Новом Орлеане для *Victor* были записаны восемь песен дуэта Перси Бобинó (Percy Babineaux) и Бикси Гирди (Bixy Guirdy), а чуть раньше, в начале октября, для *Brunswick* был записан дуэт Дугласа Беллар (Douglas Bellar, 1902–after 1930) и

Кирби Райли (Kirby Riley, 1904–1992), причём Беллар, как и Амеди Ардуа, является креолом.¹⁸⁴

Музыка *кэджун* становилась популярной, тиражи пластинок хорошо раскупались, поэтому и на очередную сессию *Columbia* в Новый Орлеан пригласили представителей этого жанра, включая его признанного лидера Амеди Ардуа с партнером Денни МакГи. Они записывались 9 декабря 1929 года, за день до того, как в той же студии побывали Блайнд Вилли Джонсон и Вилли Би Хэррис.

Спустя год, в ноябре 1930, Ардуа и МакГи еще раз посетили новоорлеанскую студию, где их записывали для *Brunswick*. Затем последовал четырехлетний перерыв, и только в 1934 году, когда после жесточайшего кризиса рынок грамзаписи стал оживляться, Амеди и Денни вновь были записаны: сначала в августе в Сан-Антонио для лейбла *Bluebird*, а затем в декабре в Новом Орлеане для *Decca*. Впрочем, в последнюю сессию Амеди записывали одного, и эта сессия оказалась наиболее продуктивной — всего двенадцать песен!¹⁸⁵

Амеди Ардуа, по словам Алана Ломакса, был тем, кто кристаллизовал и популяризовал музыкальный стиль *кэджун* больше любого другого музыканта. Знаменитый фольклорист называл Амеди поэтом, который, «как и все поэты, предпочитал каторжному труду под палящим солнцем сочинительство песен. Он бродил по земле *кэджун* со своим аккордеоном в мешке из-под муки и сочинял песни для людей, когда они просили его об этом».¹⁸⁶

Но Амеди жил на сегрегированном Юге, поэтому его скитания в поисках заработка были небезопасны, и мы помним, что чёрные сельские блюзмены во время выступлений в джуках никогда не снимали шляпы, готовые, если что, тотчас унести ноги. А ведь Амеди часто выступал перед белыми, которые хоть и больше платили, но вели себя наглее и агрессивнее, и великому музыканту не раз случалось, бросив аккордеон, бежать в поля: охмелев и придя в ярость по поводу и без такового, белые не желали слушать бесправного чёрного...

Фиддлер Кэнрей Фонтено рассказывает, как однажды во время танцев на ярмарке в Юнисе, где Амеди Ардуа исполнял свои песни перед белой аудиторией, одна из дочерей бывшего хозяина фермы подошла к нему, чтобы вытереть белым платком лицо, взмокшее от нестерпимой луизианской жары. И это безобидное действие страшно ра-

зозлило некоторых белых. Они дождались конца танцев, подкараулили Амеди и жестоко избили его, приговаривая: «Мы достанем этого ниггера, и больше никакая белая леди не сможет вытереть его лицо».

«Они изувечили его, проехали по нему фордом "взад-вперед", а потом просто бросили в канаву, — продолжает свой страшный рассказ Кэнрей Фонтено. — Его нашли на следующий день. Похоже, ему проехали по шее, так как с тех пор он едва разговаривал. Приходилось его кормить, когда наступало время есть, потому что он даже не осознавал, голоден или нет. Он был не в себе. Он всё слабел и слабел, пока не умер...»¹⁸⁷

По некоторым сведениям, Амеди последние годы проживал в Кроули (Crowley, La), был недееспособным, в конце концов в сентябре 1942 года его поместили в учреждение для душевнобольных в Пайнвилле (Pineville, LA) — *Central Louisiana State Hospital, Mental Health Facility*. Там он и скончался спустя два месяца — 3 ноября, и был похоронен в общей могиле на территории больницы...¹⁸⁸

Что ж, таковой была Америка в описываемые нами времена! Там в одной из больниц для душевнобольных три десятка лет томился, прежде чем сошел в могилу, великий пионер джаза корнетист Бадди Болден (Buddy Bolden, 1877–1931); там же, так и не дождавшись врачебной помощи, ушел из жизни в расцвете сил признанный король блюзов Дельта Чарли Пэттон, а на заснеженной чикагской улице погиб величайший техасский гитарист и сингер Блайнд Лемон Джефферсон. И там же, промучившись несколько лет, был сброшен в общую неизвестную могилу искалеченный белыми подонками Амеди Ардуа, великий представитель музыкальной культуры *кэджун*...

Несчастливая, что ты сделала со мной?

Жестоко ранишь при каждом взгляде на тебя,
безумная...

Твои слова, дорогая Жолин, причиняют мне боль.

Зачем так долго не сменишь гнев на милость?

Ухожу прочь, ухожу, отправляюсь домой...

Прочь, домой, и без тебя, моя Жолин.

Несчастливая, полюбуйся, что натворила ты,
бессердечная...
Сама виновата в том, что не верю я байкам твоим.
Твоя красивая история стоит столько же, что и слово твоё.

Всё произнесенное тобой лишь ранит.
Моя дорогая Жолин, не уверен, что в силах я уйти
Да тихо ждать твоего домой возвращения.
О Жолин, что мне делать? Ты так сильно
меня терзаешь...

Я счастлив за тебя, Жолин, за тебя, моя жизнь...

Не должна была ты говорить всего этого,
любовь моя.
Если была ты откровенна, то знать должна,
Что я не такой, любимая...

Каждый раз, когда я говорю, что домой
отправляюсь,
Сердце мое так болит, что плакать хочется...¹⁸⁹

Теперь перенесемся в апрель 1930 года в Атланту, штат Джорджия, в студию *Columbia*, где Фрэнк Уолкер уже развернул звукозаписывающую аппаратуру и приготовил восковые мастера, чтобы еще раз записывать нашего главного героя — Блайнд Вилли Джонсона — и его бессменную напарницу Вилли Би Хэррис.

Как сообщает справочник *Blues & Gospel Records*, Блайнд Вилли оказался в студии в субботу 20 апреля, и это был очень насыщенный день для самого госпел-сингера и его жены: записаны сразу десять песен, а с учетом дублей — как минимум в два раза больше!¹⁹⁰

Но не только высокой интенсивностью отличается сессия в Атланте. Главное её отличие — это полноценное участие в записи Вилли Би Хэррис. На этот раз она не только подпевает мужу во всех десяти записанных госпелах, но в четырех из них практически солирует! Это церковные гимны «Can't Nobody Hide From God», «If It Had Not Been For Jesus», «Go With Me To That Land» и «The Rain Don't Fall On Me»,

причем особенно отчетливо и выразительно голос Хэррис проявляется в песне «If It Had Not Been For Jesus», которая, как верно замечает Дуглас Блейки, очень похожа на знаменитую «Goodnight, Irene», прославленную Ледбелли. Мы слышим спокойные, милые, мелодичные песни (никак не санктифайд!), и, если бы не узнаваемый голос Вилли, можно было бы принять их за пару белых сельских фолк-сингеров. Да, во время сессии в Атланте, как оказалось последней в музыкальной карьере Блайнд Вилли Джонсона и Вилли Би Хэррис, в их лице перед нами предстает самый настоящий семейный дуэт фолк-музыкантов — довольно распространенное явление на сельском Юге. Кстати, и гитарный аккомпанемент — тоже под стать этому, не совсем привычному для нас, исполнению, особенно в «The Rain Don't Fall On Me»...

К традиции санктифайд Джонсон и Хэррис возвращаются в следующих шести госпелах — «Trouble Will Soon Be Over», «The Soul Of A Man», «Everybody Ought To Treat A Stranger Right», «Church, I'm Fully Saved To-Day», «John The Revelator» и «You're Gonna Need Somebody On Your Bond».¹⁹¹ Но и в тех вещах, в которых Вилли уже традиционно рычит во всю мощь, обаятельный голос Хэррис (всё время хочется называть его *голоском*) сводит на нет эти неподдельные страстные усилия, доказывая лишний раз, что тихое и ласковое женское начало куда сильнее, действеннее, убедительнее и, между прочим, опаснее истовых мужских хрипов, рыков и даже яростного постукивания по корпусу гитары, читай по барабану...

Привез:

Кто это пишет? — Это Иоанн Богослов.

Кто это там пишет? — Иоанн Богослов.

Кто это там пишет? — Иоанн Богослов,
пишет Книгу за семью печатями.

Скажите, что пишет Иоанн? — Спроси лучше Богослова.

Что это он пишет? — Спроси лучше самого Богослова.

О чем он пишет? — Лучше спроси Богослова:
что ж, это Книга за семью печатями...

Кто есть достойнейший из всех? — Святой Иисус Христос,
чистейший, Сын Господа нашего.
Дочь Сиона, Лев Иуды; Он спас всех нас, искупил
грехи наши кровью Своею.

Да, Иоанн Богослов, великий заступник и свидетель,
воплотитель и поводырь,
Поведал о том, как Христос, в величии Своём, воскликнул:
«Любовь Господа ко Мне велика!»
И я всем сердцем Его тоже полюбил...

Что ж, когда Моисей, Моисей стадо пас,
Узрел он куст терновый, пришлось остановиться.
Господь сказал Моисею: «Брось обувь свою, оставь стадо,
ты — избранный Мною!»

Что ж, кто есть достойнейший? — Святой Иисус Христос,
чистейший, Сын Господа нашего.
Дочь Сиона, Лев Иуды; Он спас всех нас,
Искупил грехи наши кровью Своею.¹⁹²

По воспоминаниям миссис Вилли Би Хэррис, как пишет биограф Вилли Джонсона, в Атланте они с Вилли пробыли две недели, после чего, вероятно, вернулись домой в Марлин.¹⁹³

Скорее всего, так и было. И хотя они заработали кое-какие деньги, надо было возвращаться домой: для музыкальных странствий времена в Америке наступили не самые лучшие.

Заключение

Весной 2014 года мы со Светланой Брезицкой вновь оказались в Бомонте, вновь бродили по его безлюдным улицам, по пустым закоулкам чёрной секции, по местам, так или иначе связанным с последним десятилетием жизни Блайнд Вилли Джонсона... Заходили в антикварные магазины в центре города, в лавки, в которых продают всевозможный хлам, в роскошные библиотеки, одну, вторую... и всюду, при первой же возможности, спрашивали о слепом госпел-сингере, как когда-то это делали Чартерсы... Мы задавали вопросы белым и чёрным, молодым и пожилым, женщинам и мужчинам... Спрашивали у тех, кто проживает в Бомонте больше тридцати лет, и у тех, кто прожил в этом городе больше полувека... Выясняли у всезнающих пожилых продавцов старого хлама, который люди сносят им со всех окраин города вместе с новостями и слухами; спрашивали у чёрных пожилых женщин — исправных прихожан местных баптистских церквей, и у случайных прохожих, и у живущих на той самой улице, где когда-то жили Вилли и Анжелина и где сейчас установлен памятный маркер с начертанной на нём краткой биографией сингера; пытались узнать хоть что-то и на кладбище Бланшетт, где, по всей вероятности, покоится прах Вилли и где благодарные поклонники, не установив документально место его захоронения, возвели своему кумиру мемориальный кенотáf.¹⁹⁴ Мы спрашивали о слепом госпел-сингере библиотекарей, учителей и даже одного местного исследователя, изучающего историю Бомонта и написавшего работу о его чёрном населении...

И что же?

О своём великом земляке — слепом странствующем проповеднике, оставившем Америке и миру бесценные образцы афроамериканского религиозного песнопения, — никто из встреченных нами ничего не знал! Более того, и в это трудно поверить: все встреченные и опрошенные нами (абсолютно все!) имя Блайнд Вилли Джонсона слышали впервые именно от нас, так что мы, прибывшие в

Бомонт невесть откуда, рассказывали всем им об их соотечественнике, о том, кто это такой и почему он нам так важен!..

А перед Бомонтом мы были в глухом, едва заметном на подробных картах и оттого ещё более далёком, чем Бомонт, Индепенденсе, где вроде бы когда-то родился Вилли. Но и там о великом госпел-сингере никто из встреченных нами никогда прежде не слышал, хотя в этом живописном, некогда шумном и богатом селении, расположенном в десяти милях к северу от Бренана и прославившемся тем, что здесь жил будущий губернатор Техаса Сэм Хьюстон (Samuel "Sam" Houston, 1793–1863), имеется некое подобие музея со штатной краеведшей, которая после нашего визита будет наконец знать, чем на самом деле знаменит её забытый богом Индепенденс...

Единственное место в Техасе, где ещё хоть как-то помнят Вилли Джонсона и на вопрос о нём хоть кто-то смог ответить что-то вразумительное, это Марлин... Но и там память о Вилли неотвратимо тает вместе с уходящими в иной мир стариками и с ветшающими, разрушающимися деревянными хижинами, особенно в той части, где когда-то слепой сингер проживал вместе с Вилли Би Хэррис, где чаще, чем где-либо, звучали его бессмертные госпелы, включая «Dark Was The Night — Cold Was The Ground», и откуда он отправился в Даллас на свою самую первую сессию звукозаписи...

Нет, нет, это не только про нас, русских, когда-то взгрустнул Александр Сергеевич Пушкин, в сердцах обозвав нас *«ленивыми и любопытными»*... Это он высказался (довольно мягко) про всё человечество! Про то самое, которое представляет на золотой пластинке, удаляющейся в межзвездное пространство, наш слепой герой в славной компании Баха, Бетховена, Моцарта, Стравинского, Луи Армстронга и прочих гениев, которых, слава богу, мир ещё помнит... И я с ужасом думаю: а что, если и впрямь доберётся эта уникальная пластинка до инопланетян, которые, наслушавшись чарующих звуков «Dark Was The Night», придут затем к нам на Землю, и первым делом не в Розуэлл, Нью-Мексико (Roswell, NM), где они уже как-то бесславно побывали, а в портовый Бомонт или в тот же Индепенденс?.. А там спросят на ломаном английском, *где, что и как...* И что же наши инопланетные гости услышат в ответ?

Ничего!

Разве что какое-то бессвязное нечленораздельное бормотание, на которое они, пришельцы, и сами горазды... Услышат примерно то же, что и мы, прибывшие в Бомонт из такого далека, что это почти другая планета...

* * *

Прежде чем мы завершим первую часть этого тома и расстанемся с её главным героем, давайте ещё раз обратимся к последней сессии Блайнд Вилли Джонсона и Вилли Би Хэррис и внимательно прислушаемся к удивительному госпелу «Church, I'm Fully Saved To-Day», и особенно к припеву: *Church, I'm fully saved today and I'm in this narrow way... / And no evil can betide, I'm walking by my saviour's side.*

И тогда мы, буквально с самого начала этой песни, услышим ещё один мужской голос, явно принадлежащий чёрному человеку... Судя по всему, кто-то из находившихся в студии не удержался и тихо, ненавязчиво, повинувшись не столько воле звукоинженера, сколько привычке и традиции, стал подпевать Вилли Джонсону и его жене, добавляя живого колорита этому чудному гимну, который, между прочим, перезаписывался три раза!

Также слышится присутствие этого же голоса, правда гораздо меньшее, в одном из наиболее популярных госпелов на Юге — «John The Revelator»: здесь третий голос-стон лишь создаёт едва уловимый фон, но последнюю фразу припева — *a book of the seven seals* — поют в унисон, вне всякого сомнения, трое исполнителей!..

До сих пор мне не встречалось, чтобы кто-нибудь из исследователей обратил на это внимание. Может, о присутствии третьего участника записи не упоминают потому, что ни в одном из имеющихся источников об этом нет ни слова? А может, потому, что попросту не прислушивались к новым переизданиям Блайнд Вилли Джонсона, которые, благодаря современным технологиям, очищены от посторонних шумов? Но ведь этот *третий*, временами подпевающий, *голос* слышен и на виниле, на том же альбоме *Blind Willie Johnson, 1927–1930 (RBF-10)*, который издан при участии Чартерса ещё в 1965 году. Надо только прислушаться...¹⁹⁵ А может, кто-то и слышал этот *третий голос*, но не придавал ему особого значения?

Последнее, впрочем, исключено, потому что при изучении жизни и творчества великих музыкантов прошлого, особенно тех, о ком почти ничего не известно, важна каждая деталь, каждая зацепка, и это как раз тот случай, когда не бывает мелочей. И кстати, в каталогах *race records* очень скрупулезно отмечены даже второстепенные участники сессий, в чём легко убедиться, просматривая справочник *Blues & Gospel Records*: составители могли не назвать имени того или иного аккомпаниатора (*unknown*), но обязательно упоминали о его присутствии (даже гипотетическом — *probably*) и об инструменте, на котором он подыгрывал, а если подпевал, то указывали на присутствие при записи его голоса (*unknown voice*), и даже если кто-то подсвистывал, постукивал или просто отпускал веселые реплики во время записи той или иной песни, то и это не оставалось неотмеченным...

В нашем же случае специалисты *Columbia*, проводившие сессию Вилли Джонсона и его жены, не отметили присутствие в студии третьего участника, по-видимому считая его роль совсем незначительной. Хотя, если уж они впустили кого-то в святая святых студии — комнату с обязательной табличкой «*Keep out!*» (*Не входить!*) на двери, — то, наверное, рассчитывали на какое-то более активное участие этого *инкогнито* в записи...

Раз уж мы коснулись темы фиксирования участников сессий Блайнд Вилли Джонсона, то обратим внимание и на то, что ни на одной из этикеток вышедших его пластинок не указано имя его партнерши — Вилли Би Хэррис (или *Willie B. Richardson*, коль скоро её записывали под этой, девичьей, фамилией), что является величайшей несправедливостью, учитывая особенную роль Хэррис в трёх из четырёх звукозаписывающих сессий великого слепого госпел-сингера. Ведь если бы не настойчивость Дэна Вильямса и счастливый случай, улыбнувшийся ему, имя Вилли Би Хэррис так и кануло бы в бездну истории... Но это к слову. Пока же будем считать, что вопрос о присутствии *третьего голоса* при записи Блайнд Вилли Джонсона и миссис Хэррис в Атланте — открыт!

Но тогда можно ли сегодня, спустя восемь с лишним десятилетий, не имея никаких прямых и верных источников, этот вопрос *закрывать*, определив, кто именно подпевал Вилли и его жене как минимум в двух госпелах?

Стопроцентно не получится, но подойти к разгадке вполне возможно. Для этого надо всего лишь воспользоваться источниками косвенными и ответить на вопрос: кто ещё из музыкантов записывался для *Columbia* в Атланте 20 апреля 1930 года?

Этим музыкантом был знаменитый блюзовый гитарист и сингер Эдвард «Эд» Белл (Edward "Ed" Bell, 1905–1965), автор потрясающего «Mamlish Blues», записанного для *Paramount* ещё в сентябре 1927 года. Так вот, 20 апреля 1930 года под именем *Barefoot Bill* этот, быть может, наиболее выдающийся блюзмен Алабамы как раз и записывался в Атланте, во всё той же студии *Columbia*, причем порядковые номера его мастеров (тейков) указывают на то, что Вилли Джонсон и миссис Хэррис вошли в комнату для записи сразу после него.¹⁹⁶

И разве мы не вправе предположить, что Эд Белл, записав четыре песни, не покинул тотчас студию, а остался послушать живого Блайнд Вилли Джонсона, таинственного гитарного евангелиста из Техаса, автора уникальной на все времена версии «Dark Was The Night – Cold Was The Ground», до сих пор знакомого ему лишь по пластинкам и по слухам? А разве мы, случись такая удача, ушли бы прочь? А, оставшись, неужели так и просидели бы молча, слушая церковный гимн «Church, I'm Fully Saved To-Day», который, для большей достоверности, явно требовал участия конгрегации, — иначе бы его не перезаписывали трижды?! Ведь не белый звукоинженер с Севера будет подпевать чёрным проповедникам из глубин Юга... Именитого алабамского блюзмена вполне могли пропустить в заветную комнату к Вилли Джонсону и Вилли Би Хэррис, чтобы он помог своим участием записать этот непростой церковный гимн...

Хоть Эд Белл и был первым блюзменом Алабамы, к началу тридцатых он уже вовсе задумывался о своём настоящем призвании — стать проповедником и посвятить свою жизнь служению Богу. И кто знает, не эта ли апрельская встреча с великим поющим техасским проповедником повлияла на окончательный выбор, который сделал Эдвард Белл, до конца своих дней прослуживший пастором в *Pigrest Baptist Church* в алабамском Гринвилле (Greenville, AL)?¹⁹⁷

Но нет... Не Эд Белл подпевал Блайнд Вилли Джонсону и Вилли Би Хэррис!.. Всё же голос у него был тогда звонким, высоким, задорным... — в то время как таинственный *третий голос*, который так яв-

но прослушивается на записи Джонсона, кажется куда более близким к Вилли, более страдальческим, понимающим...

Несомненно, это голос такого же слепого музыканта, как и сам Вилли, — это голос Блайнд Вилли МакТелла, великого гитариста и сингера из Джорджии!.. Атланта была его вотчиной, отчасти его домом. Его здесь знали и уважали, здесь его неоднократно записывали для *Victor* и для всё той же *Columbia*, и пластинки его более всего раскупались именно в Атланте... Да! Только Блайнд Вилли МакТелла могли пропустить в заветную комнату студии к Блайнд Вилли Джонсону и Вилли Би Хэррис!

Сам МакТелл записывался там же тремя днями ранее, 17 апреля, и в те дни он, конечно, сошёлся со своим техасским собратом по несчастью — оба потеряли зрение в детстве — и по ремеслу — оба были странствующими музыкантами. И когда подошло время записываться Вилли, его тезка пришел к нему в студию и пробыл всё то время, пока велась запись. И миссис Хэррис, если мы вспомним, рассказывала Дэну Вильямсу об их встрече именно во время сессии в Атланте... Таким образом, с большей долей вероятности можно утверждать, что в двух записанных госпелах Блайнд Вилли Джонсона звучит голос Блайнд Вилли МакТелла, великого музыканта из Джорджии, о котором мы будем рассказывать во второй части этого тома.

Примечания

¹ Samuel B. Charters. *The Country Blues. With a new Introduction by the Author*. Da Capo Press, 1975, p.155.

Хотя в настоящем томе мы ссылаемся на издание 1975 года, отметим, что самое первое издание книги *The Country Blues*, выпущенное в 1959 году в Нью-Йорке и Торонто издательством *Rinehart*, существенно отличается от более поздних качеством и, прежде всего, наличием фотографий, большая часть которых была опубликована впервые. В английском переиздании книги Чартерса (1961 г.), равно как и в переиздании 1975 года, фотоматериал не представлен вовсе.

² Frederic Ramsey. Notes to *The Blues. Folkways Jazz Series # 2*. USA, Folkways FP-55, 12", LP, 1950. В этих же комментариях Рэмси указывает и на источник, с которого сделана матрица для переиздания на *Folkways*: второй-степенный лейбл *Jazz Classics*, на котором во второй половине сороковых переиздали трек с оригинала — *Columbia 14303-D*. Поскольку на этикетке *Jazz Classics* название госпела приведено сокращенно (*Dark Was The Night*), то это сокращение переключалось и в переиздание *Folkways*. Полное название госпела: «*Dark Was The Night — Cold Was The Ground*».

³ Автор многих книг и бесчисленных исследовательских работ, Гарольд Курлендер являлся также составителем издававшейся в 50-х годах на *Folkways* уникальной серии *Ethnic Folkways Library*, включающей фольклор разных стран и континентов, в том числе и фолк-музыкантов из южных штатов Америки — сборники *Negro Folk Music Of Alabama* в шести частях.

⁴ Frederic Ramsey. Notes to *The Blues. Folkways Jazz Series # 2*. USA, Folkways FP-55, 12", LP, 1950.

⁵ Harold Courlander. *Negro Folk Music U.S.A.* New York and London: Columbia University Press, 1963, pp.142–143.

⁶ Francis Davis. *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People*. Cambridge: Da Capo Press. 1995, 2003, p.119.

⁷ Sheldon Harris. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary Of Blues Singers*. Fifth paperback printing. New York: A Da Capo Paperback, 1989.

⁸ Samuel B. Charters. Notes to *Blind Willie Johnson*. USA, Folkways FG-3585, 12", LP, 1957, 1962. Комментарии Чартерса с некоторыми исправлениями и уточнениями переизданы в 2004 году в сборнике его работ о блюзе *Walking A Blues Road: A Blues Reader 1956–2004*. N.Y.—London: Marion Boyars, 2004, pp.23–29.

⁹ Charters, *Walking A Blues Road*, p.23.

¹⁰ Dan Williams, in *I Believe I'll Make A Change* by Bob Dixon // Storyville # 119, June–July 1985, p.200.

¹¹ Charters, *Walking A Blues Road*, pp.23–24.

¹² Michael Corcoran. *All Over The Map: True Heroes Of Texas Music*. University of Texas Press, Austin, 2007.

¹³ Фильм Вендерса *The Soul Of A Man* вышел в 2003 году в рамках проекта кинорежиссера Мартина Скорсезе (Martin Scorsese) под общим названием *Blues*, состоящего из шести серий. В 2007 году все эти серии с русским переводом изданы компанией *Кармен Видео*.

¹⁴ Shane Ford. *Shine A Light: My Year With «Blind» Willie Johnson*. San Bernardino, CA, 2014.

¹⁵ D. N. Blakey. *Revelation. Blind Willie Johnson: The Biography, The Man, The Words, The Music*. DNB45 Publishing, 2007.

¹⁶ Michael Hall. *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* Texas Monthly. December, 2010. www.texasmonthly.com/story/soul-man
См. также его статью *Birthplaces Of The Blues*, опубликованную в мае 2000 года в журнале Texas Monthly: www.texasmonthly.com/story/birthplaces-blues

¹⁷ Hall, *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* Дословно: «Does it matter who Angeline — or Angelina, or Antonia — was? Does it matter where Johnson was buried — Blanchette or Blanchette #2? Or where he was born—

Pendleton or Independence? Would finding a hospital record of a boy blinded by lye explain the man's music?»

¹⁸ Paul Oliver. *Songsters & Saints: Vocal Traditions On Race Records*. London–New-York: Cambridge University Press, 1984.

¹⁹ Mark A. Humphrey. *Holy Blues: The Gospel Tradition*, in *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York-London-Paris: Abbeville Press, 1993, pp.107–149.

²⁰ Glen Alyn. *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. Compiled and edited by Glen Alyn. New York–London: W.W.Norton & Company, 1993, pp.216-220. Хотя содержание этой автобиографической книги принадлежит Мэнсу Липскому, замыслил и подготовил её к изданию Глен Элин, поэтому его имя и значится на титуле.

²¹ Alan B.Govenar and Jay F. Brakefield. *Deep Ellum And Central Track: Where The Black And White Worlds Of Dallas Converged*. Denton, TX: University of North Texas, 1998. В этой связи выглядит нелогичным то, что Говенар не представил Блайнд Вилли Джонсона в иллюстрированной книге *Texas Blues: The Rise Of A Contemporary Sound*, вышедшей в 2008 году.

²² Robert M.W.Dixon & John Godrich. *Recording The Blues*. London: Studio Vista, 1970.

²³ Robert M.W Dixon, John Godrich and Howard Rye. *Blues & Gospel Records, 1890–1943*. Fourth edition. Oxford: Clarendon Press, 1997, pp.481–482. Далее в ссылках на это издание будем указывать: *Blues & Gospel Records, 1890–1943*. Fourth ed.

²⁴ Bob Eagle and Eric S. LeBlanc. *Blues. A Regional Experience*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2013.

²⁵ *Blues & Gospel Records, 1890–1943*. Fourth ed., pp.481–482.

²⁶ См. <http://www.wirz.de/music/hurtfrm.htm>

²⁷ По моим наблюдениям, старые шеллаковые пластинки с записью чёрных госпелов — самые «запыленные».

²⁸ *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*. Edited by Eric Sackheim, Illustrated by Jonathan Shahn, New York: Thunder's Mouth Press, 2003.

²⁹ Alan Lomax. *The Land Where The Blues Began*. New York: The New Press, 2002, p.13.

Алан Ломакс, исследователь-фольклорист, писатель, родился в 1915 г. в Остине, штат Техас (Austin, TX). Начал собирать народные песни еще подростком, помогая в этом отцу Джону Эвери Ломаксу. В семнадцатилетнем возрасте участвовал в экспедиции, во время которой сделаны уникальные записи южноамериканского фольклора и «открыт» Ледбелли. В 30-х и 40-х работал также ведущим на радио. Сделал множество записей, в том числе Джелли Ролл Мортонa, о котором написал книгу. В 1941–1942 гг. записывал блюзменов Дельты. После смерти отца в 1948 году стал его преемником на посту главного смотрителя Архива народной песни при Библиотеке Конгресса. Сформировал грандиозное собрание мирового фольклора, провёл множество полевых записей в Италии, Испании, Англии и в самой Америке. Со временем стал продюсером и издателем. Умер 19 июля 2002 г. во Флориде.

³⁰ John Szwed. *Alan Lomax. The Man Who Recorded The World*. New York: Viking Adult, 2010, p.21.

³¹ Harry Smith. Notes to boxset *Anthology Of American Folk Music*, USA, Folkways FA 2951–2953, 12", LP, 1952, p.11.

³² Charters, *Walking A Blues Road*, p.14.

³³ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

³⁴ Чартерсы встретились с Элдером Дэйвом Россом 30 мая 1954 года в его доме, располагавшемся по адресу: 3318 Calliope Street, New Orleans. См. Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962. Воспоминаниями Дэйва Росса (*Remembrances*) открывается указанная пластинка. Добавлю, что на том месте, где когда-то проживал слепой Элдер Дэйв Росс, теперь проходит скоростная автострада.

³⁵ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

³⁶ Информации о том, что Чартерсы побывали в школе для слепых и встретились там с её директором, указавшим им, где искать следы Вилли Джонсона, почему-то нет в примечаниях к альбому *Folkways*. Нет упоминания об этом важном эпизоде и в других изданиях. О посещении *Dallas Lighthouse For The Blind* можно узнать только непосредственно «с голоса» самого Чартерса на первом треке лонгплея. *Remembrances: to LP Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

³⁷ *Interview with Adam Booker*, from LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

³⁸ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Это лишь мои догадки, поскольку Чартерс нигде не упоминает о том, как и от кого он узнал, что Вилли Джонсона нет в живых. Но очевидно, что в Бомонт он прибыл не имея ответа на вопрос, жив ли госпел-сингер.

⁴¹ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

⁴² Там же.

⁴³ В пользу этого говорит и фотопортрет его дочери Сэм Фэй Келли (Sam Faye Kelly), явно унаследовавшей черты своего великого отца. Фотография миссис Келли опубликована в ноябре 2004 года в газете *The Marlin Democrat*, а также в книге Дугласа Блейки *Revelation Blind Willie Johnson*, p.307.

⁴⁴ Hall, *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?* Дословно: «*I was so nervous; my hands kept slipping on the knob as I went through page after page. Then there he was. I couldn't breathe for a minute — I just sat staring at the screen*».

⁴⁵ В книге Чартерса *Walking A Blues Road* фотопортрет Анжелины публикуется полностью, в отличие от буклета с примечаниями к альбому *Blind Willie Johnson*, где он усечён.

⁴⁶ Чартерс в своих примечаниях не дает точного адреса Анжелины Джонсон, но мы разыскали его в Справочнике города Бомонта за 1956 год (*City Directory Beaumont, 1956*), в котором, кроме всевозможной деловой справочной информации вроде адреса всё той же аптеки г-на Фаулера, указаны и адреса жителей. Адрес Анжелины приведен на странице 285 среди граждан города с фамилией *Johnson*: точная запись — *Angelina (Willie) h 3110 Houston*. Буква *h* рядом с номером указывает, что дом является собственностью жильца, в то время как арендующие отмечены буквой *r* (*рента*). Добавлю, что городские Справочники Бомонта издавались в Далласе компанией *Morrison & Fourmy Directory Co.* и стоили недешево: в частности, цена каталога за 1956 год — 60 долларов. Подобные каталоги-справочники находятся в открытом доступе в читальном зале *Tyrrell Historical Library* в историческом центре Бомонта.

⁴⁷ Книга Судей Израилевых, гл.13–16.

⁴⁸ «If I Had My Way» (Если б я только мог). Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.100.

Well, If I had my way,
If I had a, a wicked one,
If I had Oh Lord I'd tear this building down.

Well, Delilah was a woman fine and fair,
Her pleasant looks, her coal black hair.
Delilah gained old Samson's mind,
A-first saw the woman that look so fine.
Whether it was Timothy, I can't tell,
A daughter of Timothy, I believe that, well,
A-Samson told his father to go and

See-heh, Lord...
If I had my way,
Well if I had that wicked one,
If I had,
Ah Lord I'd tear this building down.

Well, Samson's mother replied to him:
Can't you find a woman of your kind and kin?

Samson: will you be the mother of mine,
Go and marry that-a Philistine!
Let me tell you what old Samson
Well he broke at the lion and the lion run:
Samson was the first man I'm bound to catch!
He caught that lion, got upon his,
And it's written that he killed a man with his
A-shoving of his hand in the lion's jaw.

Well, If I had my way,
If I had, that wicked way,
If I had Ah Lord I'd tear this building down....

⁴⁹ Мы цитируем Сан Хауса по художественно-документальному фильму Мартина Скорсезе *Feel Like Goin' Home* (2003).

⁵⁰ *Interview with Angeline Johnson from Blind Willie Johnson*. USA, Folkways FG-3585, 12", LP, 1957, 1962.

⁵¹ Об этом см. Валерий Писигин. *Пришествие блюза. Т.3. Country Blues. Книга третья: Delta Blues, vol.3. По следам Чарли Пэттона*. — М.: 2012. С. 232–233.

⁵² Из стихотворения «Слепая», сочинённого в ноябре 1900 года. Райнер Мария Рильке. *Лирика*. Перевод с нем. Т. Сильман. Изд. «Художественная литература». — Москва–Ленинград. —1965. —С.107.

⁵³ *Voyager-1* — пока это самый дальний от Земли и самый быстродвижущийся объект из всех когда-либо созданных человеком. На 21 февраля 2014 года космический зонд находился на расстоянии 18.999 миллиардов километров от Солнца, или 0.002006 светового года (расстояние, преодолеваемое лучом света за 17 часов 37 минут и 46 секунд). В сентябре 2013 года в NASA сообщили, что аппарат покинул пределы нашей Солнечной системы и не спеша движется дальше... Примерно через 40 000 лет *Voyager-1* будет находиться всего лишь в *одном* световом годе от Солнечной системы. А примерно через 285 000 лет (по космическим меркам довольно скоро!) аппарат может достичь Сириуса, расположенного примерно в 8,6 светового года от Техаса и того места, где некогда стояла лачуга фермера Джорджа Джонсона... Каково?!

⁵⁴ Dan Williams, in *I Believe I'll Make A Change* by Bob Dixon, Storyville # 119, p.200.

⁵⁵ Dan Williams, in *I Believe I'll Make A Change* by Bob Dixon, Storyville # 119, p.200.

Дословно: «*When I played an LP of Willie Johnson recordings for her, she had several children present (one daughter, I believe, by Willie, and grandchildren) who all exclaimed at her singing. Her voice, though coarsened and weakened by age, seemed to me clearly to be that of the woman singing with Johnson on numerous songs. It is my belief that it was Willie B. Harris who sang with Blind Willie on these recordings...*»

⁵⁶ Hall, *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?*

Дословно: «*It was so clear. Her voice was an older version of the one on the records. Her daughter Sam Faye walked in and said, "Mama, that's you!"*»
Очевидно, что Майкл Холл располагал материалами Дэна Вильямса или какими-то публикациями, где этот материал приводится. Сам Холл никаких ссылок в своей работе не дает вовсе, видимо, считая, что авторитет публикующей его *Texas Monthly* достаточен, что бы ему доверяли.

⁵⁷ Об этом Вильямс также сообщил в одном из писем в редакцию журнала *Storyville*. См. Dan Williams, in *I Believe I'll Make A Change* by Bob Dixon, Storyville # 119, p.200.

⁵⁸ Blakey, p.6.

⁵⁹ Hall, *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?*

⁶⁰ Blakey, p.68.

⁶¹ Courlander, *Negro Folk Music U.S.A.*, pp.142–143. Здесь же Курлендер пишет, что в этом мирском госпеле «имеется лишь одно явное упоминание религиозной темы — необъяснимая, притяннутая фраза: *It's no mistake about that Canaan Land* (Нет сомнений в земле Ханаанской...)». Но «объяснять» ничего и не надо: у Блайнд Вилли Джонсона такой фразы в этом госпеле попросту нет.

⁶² «Mother's Children Have A Hard Time» (Сиротам так тяжело приходится...).
Текст из кн. D. N. Blakey, *Revelation. Blind Willie Johnson*, pp.42–48.

Well, well, well... Aah...

Hey, motherless children have a hard time...
Motherless children have a hard time... mother's dead.
They'll not have anywhere to go,
Wandering around from door to door.
Have a hard time...

Nobody on earth can take your mother's place
When... when mother is dead, Lord.
Nobody on earth takes mother's place
When mother's dead...
Nobody on earth takes mother's place,
Many will start and fade away,
Nobody treats you like mother will when...

Your wife, your husband may be good to you
When mother is dead, Lord...
May be good to you... mother's dead...
Wife or your husband may be good to you,
But marriage or nothing else prove untrue.
Nobody treats you like mother will when...
When mother is dead, Lord...

Lord, Lord, Lord... Hey... Well... Aah...

Well, some people say that sister will do
When mother is dead...
That sister will do when your mother's dead...
Some people say that sister will do,
But soon as she marries she'll turn her back on you.
Nobody treats you like mother will...

And father will do the best he can
When mother is dead.
Well, the best he can when mother's dead...
Father will do the best he can,
So many things your father can't understand...

Nobody treats you like mother will...

Hey, motherless children have a hard time
When mother is dead, Lord.
Motherless children have a hard time,
Mother's dead...
They'll not have anywhere to go,
Wandering around from door to door.
Have a hard time...

⁶³ Blakey, p.9.

⁶⁴ Blakey, pp.308–310.

⁶⁵ О том, что Джордж Джонсон проживал с конца двадцатых в Лафайетте и что Вилли с ним там встречался, сообщает Самюэль Чартерс в своей книге *The Country Blues*, p.162.

⁶⁶ Hall, *The Soul Of A Man*, www.texasmonthly.com/story/soul-man

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Charters, *Walking A Blues Road*, pp.23–24.

⁶⁹ Alyn, *I Say Me For A Parable*, p.28.

⁷⁰ Там же, pp.217–219.

⁷¹ Davis, *The History Of The Blues*, pp.118–119. Дэвис упоминает «гитариста со станции Татвайлер» (*the guitarist at Tutwiler Station*), имея в виду известный эпизод, относящийся к 1903 году, когда молодой Вильям Хэнди (William Christopher Handy, 1873–1958) впервые услышал подлинный блюз. См. об этом W.C.Handy. *Father Of The Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp.73–74 или Валерий Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* – М.: Империиум Пресс, 2009. С.6–8.

⁷² Oliver, *Songsters & Saints*, p.216. В качестве вокалистки, присутствующей на записях Вилли Джонсона, Оливер ошибочно называет Анжелину Джонсон, но это в данном случае не важно.

⁷³ Robert Palmer. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982, p.35. Заметим, что в отношении Рубина Лэйси автор не совсем прав: в двух дошедших до нас блюзах (из шести записанных в 1927 и 1928 годах) нет даже намека на голосовую технику, связанную с так называемым «голосовым маскированием». И уж совсем стиль Лэйси, несомненно выдающегося блюзового сингера и в будущем священника, не похож на то, что оставил нам Вилли Джонсон.

⁷⁴ Blakey, p.5. Дословно: «*It is interesting to remember here that Willie Snr came to Texas from Mississippi and, whether he was musician or not, he may have passed on his home state's style of music to his son*».

⁷⁵ *Interview with Adam Booker, from Blind Willie Johnson*. USA, Folkways FG-3585, 12", LP, 1957, 1962.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Пример такого рода, со слов блюзмена Джонни Шайнса (Johnny Shines, 1915–1992), воспроизведен в документальном фильме *The Search For Robert Johnson* (1992), когда два музыканта — сам Шайнс и его более молодой белый напарник Джон Хэммонд-младший (John Hammond, Jr.), — стоя на разных углах одного из оживленных перекрестков арканзасской Хелины (Helena, AR), привлекают к себе публику, и люди живо реагируют на того музыканта, который кажется им искуснее, переходя от одного к другому.

⁷⁹ Shane Ford. *Shine A Light: My Year With «Blind» Willie Johnson*, p.88.

⁸⁰ *Interview with Adam Booker, from Blind Willie Johnson*. USA, Folkways FG-3585, 12", LP, 1957, 1962.

⁸¹ Там же.

⁸² Oliver, *Songsters & Saints*, p.2.

⁸³ Samuel B. Charters. Notes to *Blind Willie Johnson: 1927–1930*. USA, Folkways Records. RBF-10, 12", LP, 1965.

⁸⁴ О различии тexasской и миссисипской блюзовых традиций см. главу девятую — «Техасский блюз» — в кн. Валерий Писигин. *Пришествие блюза*, Т.4. Country Blues. Книга четвертая: Блайнд Лемон Джефферсон. — М.: 2013. С.114–124.

⁸⁵ Blakey, p.9. Дословно: «*It is thought Blind Willie Johnson was brought up in the Baptist church tradition. However, Willie B. Harris said that when she knew him he was a member of the Marlin Church of God in Christ. This is a Sanctified church and it would have led him to add songs used at this type of church to the ones he knew from the Baptist tradition*».

⁸⁶ Писигин, *Пришествие блюза*, Т.1. С.54–57.

⁸⁷ На страницах 55–56 Первого тома *Пришествие блюза* мы приводим имена исполнителей и краткую дискографию переизданий религиозных песен, в том числе *sanctified*.

⁸⁸ Подробнее об этом см.: Писигин, *Пришествие блюза*, Т.4. С.33.

⁸⁹ «Sermon and Lining Hymn» — уникальная запись религиозной миссионерской секты *Mount Olivet Old Regular Baptist Church* из села Блэки (Blaskey, KY), штат Кентукки, представлена на LP *White Spirituals* (Atlantic, 1349) из серии *Southern Folk Heritage*.

⁹⁰ Чартерс сообщает, что Джордж оставил женщину, ослепившую его сына, после чего поселился в небольшой общине вместе с пожилыми семьями. Дословно: «*George Johnson had left the woman who had blinded his son, and he was living alone in a small community of older Negro families*». Сведения эти Самюэль почерпнул, конечно же, от Анжелины, у которой были доверительные отношения со свёкром. Charters, *The Country Blues*, p.165.

⁹¹ «Lord, I Just Can't Keep From Crying» (Боже, не скрывать иногда мне слез...). Из кн. D. N. Blakey, *Revelation. Blind Willie Johnson*, pp.101–104.

Lord, I just can't keep from crying sometime...
Lord, I just can't keep from crying sometime,
When my heart's full of sorrow
And my eyes filled with tears,
Can't keep from crying sometimes...

My mother often told me,
Angels bond this life away.
She said how I would accomplish
If I trust in God and pray.
I'm on the King's highway,
I'm trusting Him every day...

Cos I just can't keep from crying sometime...
Well, I just can't keep from crying sometime,
When my heart's full of sorrow
And eyes filled with tears,
Lord, I just can't keep from crying.

Our mother, she's in glory...
Thank God I'm on my way...
Father, he's gone too.
And sister, she could not stay...
I'm trusting Him every day,
It'll help to bear my burden away...

Cos I just can't keep from crying sometime...
Well, I just can't keep from crying sometime,
When my heart's full of sorrow
And my eyes filled with tears...
Aaahh... keep from crying sometimes...

I thought when she first left me,
I'd grieve a little while,
Soon it all would be over,
I'd journey on with smile.
But the thoughts as I get older,
I'd think of what I'd told her...

Well, I just can't keep from crying sometime,
When my heart's full of sorrow
And eyes filled with tears,
Lord, I just can't keep from crying sometime...

⁹² *Mississippi Musicians Hall Of Fame: Legendary Musicians*. Ed. by James H.Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001, pp.141–143.

⁹³ Allan Sutton. *Recording The 'Twenties: The Evolution Of The American Recording Industry, 1920–29*. Denver, CO — Wilmington, DE: Mainspring Press, 2008, pp.209–210.

⁹⁴ Интервью Фрэнка Уолкера Майку Сигеру состоялось 19 июня 1962 г. и под названием *Who Chose These Records? (A Look Into The Life, Tastes And Procedures Of Frank Walker)* опубликовано в кн. *Anthology Of American Folk Music*. Edited by Josh Dunson and Ethel Raim, musical transcriptions by Ethel Raim. New York: Oak Publications, 1973, pp.8–17. Это интервью размещено и в интернете: www.towerofbabel.com/sections/music/troubadours/anthology/

⁹⁵ См. об этом: Писигин, *Пришествие блюза*, Т.4. С.198–205.

⁹⁶ *Who Chose These Records?* in *Anthology Of American Folk Music*, p.11.

⁹⁷ Подробнее об этом см. Писигин, *Пришествие блюза*, Т.4. С.189–195. Шесть (из восьми) песен, записанных в Атланте 14 и 15 марта 1927 года, мы, наверное, уже никогда не услышим.

⁹⁸ Dixon & Godrich, *Recording The Blues*, p.65.

⁹⁹ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.72 and 287. Вокальный госпел-квартет состоял из лидера Чарльза Бриджеса (Charles Bridges), тенора Лео Ки (Leo "Lot" Key), баритона Дэйва Осбрукса (Dave Ausbrooks) и баса Эда Шеррилла (Ed Sherrill). Имена участников конгрегации Реверенда Джей Эм Гейтса в справочнике не отмечены.

¹⁰⁰ Paul Oliver. *Barrelhouse Blues: Location Recording And The Early Traditions Of The Blues*. New York: Basic Books, 2009, p.26.

¹⁰¹ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.665, 778 and 788.

¹⁰² *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.155, 665, 778, 788, 925 and 1002. Среди музыкантов, записанных Уолкером весной 1927 года, Оливер упоминает The Clark University Choir, но я не нашёл упоминаний об этом хоре в справочнике *Blues & Gospel Records*. Также я не уверен, что верно пишу имена музыкантов по-русски.

¹⁰³ Oliver, *Barrelhouse Blues*, p.26.

¹⁰⁴ Каталог «расовой серии» *Columbia* размещён на очень важном для нас сайте: www.78discography.com/COL14000D.htm

¹⁰⁵ Samuel Charters. *Sweet As The Showers Of Rain (The Bluesmen, Volume II)*. New York: Oak Archives, 2006, p.115.

¹⁰⁶ Здесь к нашим услугам справочник Тони Расселла *Country Music Records. A Discography, 1921–1942*. Oxford: University Press, 2008, а также каталог серии *15000-D Columbia*: www.78discography.com/COL15000D.htm

¹⁰⁷ О знаменитых сессиях в Бристоле см. кн.: *The Bristol Sessions: Writings About The Big Bang Of Country Music*. Edited by Charles K. Wolfe and Ted Olson. Jefferson, NC, and London, England: McFarland & Company, 2005.

В Бристоле были впервые записаны такие гиганты, как Джимми Роджерс и семейство Картеров, которые получили общенациональное признание и своим творчеством на многие годы определили направление развития индустрии грамзаписи. В Атланте также были записаны великие, но, к сожалению, позабытые сегодня фолк-музыканты: в первую очередь, это Райли Пакетт, дуэт Дэрби и Тарлтон, а также семейный ансамбль The Deal Family... Хорошо бы рассказать о них, но это тема для другой книги.

¹⁰⁸ Russell, *Country Music Records. A Discography, 1921–1942*, pp.195 and 329.

¹⁰⁹ Лиллиан Глинн являлась самой востребованной блюзовой певицей Далласа в двадцатых годах. Она родилась в 1902 году или около того (певица признавалась, что не запомнила дату своего рождения) в небольшом городке в тридцати милях к востоку от Далласа. В двадцать лет она переехала в Даллас и пела там в одной из церквей. Там её и услышала Хэтти Бурлесон (Hattie Burleson), влиятельная в музыкальном мире Дип Эллума певица и антрепренер. Она была настолько впечатлена пением Глинн, что пригласила её выступить в Театре Эллы Би Мур (*Ella B. Moore's Park Theater*), после чего убедила оставить на время церковь и исполнять блюзы в водевильных шоу. Подробнее о Лиллиан Глинн см.: Писигин, *Пришествие блюза, Т.4*. С.144–145.

¹¹⁰ Даты и последовательность записанных музыкантов можно определить практически безошибочно, используя каталог *Columbia, USA, 14000-D series Numerical Listing* или всё тот же справочник *Blues & Gospel Records*, в котором, кроме даты проведения сессии, указаны и порядковые номера записанных тейков.

¹¹¹ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.76, 215, 433, 752 and 775.

¹¹² Текст объявления, в частности, приведен в книге:
Lenard C. Bowie, DMA. *African American Musical Heritage: An Appreciation, Historical Summary, And Introduction To Music Fundamentals*. Xlibris Corporation, 2012, p.190.

Can You Sing or Play Old Time Music?

Musicians of Unusual Ability, Small Dance Combinations
Singers... Novelty Players, Etc.

Are Invited

To call Mr.Walker or Mr.Brown of the Columbia Phonograph Company
at 334 East Main Street, Johnson City, on Saturday, October 13th, 1928,
9 A.M. to 5 P.M.

**This Is An Actual Try-Out For the Purpose
of Making Columbia Records**

You may write in advance to F. B. Walker, care of John Sevier Hotel,
Johnson City, or call without appointment
at address and on date mentioned above.

¹¹³ В Четвертом томе *Пришествие блюза* мы, насколько это позволяли источники, рассказывали о деятельности АрТи Эшфорда и о его роли в продвижении Лемона Джефферсона. К сожалению, даже авторитетные тexas-ские исследователи не приводят в своих книгах ни сроки его жизни, ни даже полное имя. «Почему?» — задавался я вопросом и только сейчас, кажется, нашел ответ. Алан Говенар в своей книге *Texas Blues: The Rise Of A Contemporary Sound*, вышедшей в 2008 году, говорит об Эшфорде как о **чёрном** бизнесмене (*A black businessman named R. T. Ashford*), p.80. А ведь об этом можно было запросто догадаться, зная, что в своё время Эшфорд, поработав швейцаром и чистильщиком обуви, участвовал затем в создании Далласской негритянской коммерческой палаты (*Dallas Negro Chamber of Commerce*).

¹¹⁴ Собственная студия *Paramount* была оборудована только во второй половине 1929 года в небольшом городке Грэфтон, штат Висконсин (Grafton, WI), где в одном из цехов крупной мебельной фабрики находился прессовочный цех компании, причем Хенри Спир принимал в оборудовании студии самое деятельное участие. Здесь же заметим, что не все музыканты становились к нему в очередь на прослушивание, за некоторыми (Чарли Пэттон, Блайнд Джо Рейнолдс) Спир долго гонялся, прежде чем отыскал их и уговорил поехать в Грэфтон.

¹¹⁵ Hall, *The Soul Of A Man: Who Was Blind Willie Johnson?*

¹¹⁶ Nolan Porterfield. *Jimmie Rodgers: The Life And Times Of America's Blue Yodeler*, Jackson: University Press, 2007, pp.414–415.

¹¹⁷ Речь об альбоме *King Of The Delta Blues Singers, volume 2*. USA, Columbia BL 30034, 12", LP, 1971. Художник «разместил» блюзмена лицом к стене и спиной к звукоинженерам, поскольку ходили слухи, будто во время своих записей Роберт Джонсон опасался, как бы кто-нибудь не подглядел и вслед за тем не перенял его беспримерные приёмы игры на гитаре, что, конечно, вздор (или мифотворчество), поскольку скопировать, вообще повторить великого музыканта невозможно в принципе: он потому и велик, что неповторим. Если уж он всё-таки кого-то и опасался на этот счет, то, скорее, собратьев из миссисипских каунти, а не заезжих белых спецов из фирмы грамзаписи. Вот только непредставимо, чтобы музыкант, пусть даже Роберт Джонсон, сидел спиной к публике в каком-нибудь дельтовском джуге.

¹¹⁸ Подробнее о мемфисском *Peabody Hotel* см.: Писигин, *Пришествие блюза*, Т.3. С.34–36.

¹¹⁹ Blakey, p.70.

¹²⁰ Charters, *The Country Blues*, pp.87–88.

¹²¹ Guido van Rijn and Hans Vergeer. Notes to *Washington Phillips: "Denomination Blues"*. Holland, Agram, Blues AB 2006, 12", LP, 1980. В свою очередь, авторы комментариев цитируют кн. Ronald Clifford Foreman. *Jazz And Race Records, 1920–32: Their Origins And Their Significance For The Record Industry And Society*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1968, p.58.

¹²² Oliver, *Barrelhouse Blues*, p.26.

¹²³ Govenar and Brakefield, *Deep Ellum And Central Track*, 1999, p.63.

¹²⁴ Guido van Rijn and Hans Vergeer. Notes to *Washington Phillips: "Denomination Blues"*. Agram, Blues AB 2006, 12", LP, Holland, 1980.

¹²⁵ Michael Corcoran. *Exhuming The Legend Of Washington Phillips*, in *Austin American-Statesman*, December 29, 2002.

¹²⁶ Заметку из газеты «The Teague (Texas) Chronicle» от 8 ноября 1907 года Майкл Коркоран разместил на своём персональном сайте 20 июня 2013 года. www.michaelcorcoran.net/archives/2622

¹²⁷ «Mother's Last Word To Her Son» (Материнское прощальное напутствие сыну). Текст из приложения к LP *Washington Phillips: "Denomination Blues"*. Agram, Blues AB 2006, 12", LP, Holland, 1980.

Another time from yesterday,
When my sweet mother just sweetly say:
"You are leaving, my darling boy,
You always have been your mother's joy.
Now as you leave, this world alone,
You're a man of Jesus, so get back home.
But remember Jesus, Who lives on high,
Is watching over you with a mighty eye.
The world is so full of old sin and woe,
It may bring sorrow, everywhere you go.
But remember Jesus Who is everywhere,
If you get in trouble now, He'll meet you there.
If you bow down, before His face,
And trust in Him for His sin and grace.
Now sing on everybody, He'll make them right,
And He sure will guide you, all in the right".

Now when I think of my mother dear,
I often see dad, my father dear.
My wandering mind, first full of sin,
But seeing some, accept the way.

¹²⁸ «I Know His Blood Can Make Me Whole...» Текст из кн. D. N. Blakey. *Revelation. Blind Willie Johnson*, pp.16–23. Комментируя этот госпел, Блейки отмечает, что Вилли Джонсон, «кажется, исполнил аранжировку песни, на основе двух гимнов 19-го века. Также Блейки предполагает, что Джонсон слышал пластинку Реверенда Сандауна Джесси (Reverend Sundown Jesse), записанную в январе 1927 года, где имеется подобная тема, и отмечает, что гитара Вилли настроена на *open D*. В буклете к LP *Blind Willie Johnson: 1927-1930 (1965)* Чартерс называет подобное исполнение *антифональным* по форме (*antiphonal in form*).

I know His blood can... [on guitar: make me whole]
Know His blood can... [on guitar: make me whole]
I have touched hem of His garment... [on guitar: I know
His blood can make me whole].

Blood of Jesus... [on guitar: can make (or possibly has made) me whole]
Blood of Jesus... [on guitar: can make (or possibly has made) me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

Well His blood has... [on guitar: made me whole]
Well His blood has... [on guitar: made me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

I was a gambler just like you,
I was a gambler... [on guitar: just like you]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

Ouuuh blood has... [on guitar: made me whole]
Well His blood has... [on guitar: made me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

I was sick and I couldn't get well,
I was sick and I couldn't get well,
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

Well His blood has... [on guitar: made me whole]
Well His blood has... [on guitar: made me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

Jesus' blood can... [on guitar: make me whole]
Jesus' blood can... [on guitar: make me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

Oohh blood has... [on guitar: made me whole]
Well His blood has... [on guitar: made me whole]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

I was sick and I... [on guitar: couldn't get well]
I was sick and I... [on guitar: couldn't get well]
I've just touched hem of His garment... [on guitar: I know His blood can
(or has) make (or made) me whole].

¹²⁹ Davis, *The History Of The Blues*, p.119

¹³⁰ Там же, pp.118–119

¹³¹ Blakey, p.68.

В 1972 году вышли сразу два лонгплея Томаса Шоу: *Blind Lemon's Buddy* (Blue Goose BG–2008), с комментариями Стивена Колта, и *Born In Texas* (Advent 2801), с комментариями Фрэнка Скотта (Frank Scott). В том же году блюзмен выступал в Европе и в декабре был записан в Голландии. Альбом с этими записями — *Do Lord Remember Me* — издан в Германии в 1973 году на *Blues Beacon* (631001) и в 1981 переиздан: один из треков называется «Dedicated To My Friends» и посвящён Блайнд Лемону Джефферсону и Блайнд Вилли Джонсону.

¹³² Благодаря книге-справочнику *Blues. A Regional Experience*, мы теперь знаем и имя отца Томаса Шоу! См.: Bob Eagle and Eric S. LeBlanc, p.365.

¹³³ Alyn, *I Say Me For A Parable*, p.217.

¹³⁴ Corcoran, *Exhuming The Legend Of Washington Phillips*.

¹³⁵ Charters, *The Country Blues*, p.159.

¹³⁶ В книге *The Country Blues* Чартерс разместил фотокопию рекламы первой пластинки Вилли Джонсона из *The Chicago Defender* от 4 февр. 1928 г.

Блейки в книге *Revelation. Blind Willie Johnson* разместил ксерокопию (довольно скверного качества) целой седьмой страницы из этого же номера чикагского еженедельника для чёрных. Кстати, там же размещена и реклама только что вышедшей на *OKeh* пластинки Силвестера Вивера (Sylvester Weaver, 1897–1960) с его «Black Spider Blues» и «Devil Blues» (*OKeh* 8534), записанными в самом конце ноября 1927 г., за несколько дней до сессии Вилли в Далласе. Таким образом, производственный цикл — от момента записи до поступления пластинки в продажу — занимал в то время примерно полтора-два месяца. См. Blakey, pp.24–25.

¹³⁷ Blakey, p.49.

¹³⁸ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.448, 485, 510 and 719.

¹³⁹ Подробнее об этой песне см. Писигин, *Пришествие блюза*, Т.2. С.226–229. Кстати, из-за невнимательности я неверно указал год её записи Коули Джонсом и Далласским стринг-бэндом. «So Tired» действительно была записана ими 8 декабря, но не 1927-го, а годом позже, во время второй далласской сессии *Columbia*. См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.485.

¹⁴⁰ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.387. Госпелы Лауры Хентон переизданы в 1984 г. на лейбле *Matchbox* в серии *Bluesmaster: LP Country Girls 1926–29* (MSE 216). Комментарии к этому изданию написаны Полом Оливером.

¹⁴¹ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.910.

Оба госпела The Texas Jubilee Singers, записанные в Далласе 8 декабря 1928 года, переизданы ограниченным тиражом в восьмидесятые в Австрии на лейбле *Eden Records* в серии *Limited Edition: LP Gospel Rarities – vol.2, 1926–1942* (ELE 13-200). В аннотации к этому изданию, взятой из справочника *Blues & Gospel Records*, участие Лауры Хентон в составе вокальной группы не обозначено, тем не менее она там есть, и её мощный голос контрастирует с голосом Аризоны Дрейнс и ещё одной певицы, имя которой не указано. К сожалению, не известны и имена мужчин, участников госпел-

группы, и ещё более грустно то, что дискография The Texas Jubilee Singers насчитывает лишь две песни.

¹⁴² *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.910. В справочнике, впрочем, отмечено лишь возможное участие (*probably*) Аризоны Дрейнс в записи. Там же указано, что солировала Лаура Хентон, что верно лишь отчасти: вместе с Аризонкой она была солисткой при записи госпела «He's Coming Soon». В справочниках и книгах приводятся разные даты её рождения и смерти.

¹⁴³ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.226.

¹⁴⁴ О возрастающем интересе к Аризоне Дрейнс говорит уже то, что за последнее время о ней написаны и изданы сразу две книги: Timothy Dodge. *The School of Arizona Dranes: Gospel Music Pioneer*. Lexington Books, 2013; Michael Corcoran. *He Is My Story: The Sanctified Soul of Arizona Dranes*. San Francisco, CA, Tompkins Square, 2012.

¹⁴⁵ Все записанные для *OKeh* шестнадцать госпелов Аризоны Дрейнс, включая два не вышедших в двадцатые годы, переизданы в 1976 году на *Herwin Records*: LP *Arizona Dranes 1926–1928: Barrel House Piano With Sanctified Singing* (Herwin 210). Автор комментариев — Малколм Шоу (Malcolm Shaw). Отдельные песни переиздавались в сборниках на других лейблах.

¹⁴⁶ Хэтти Бурлесон, как пишет Оливер в примечаниях к LP *Texas Blues. Dallas 1928*, была амбициозным антрепренером и менеджером, в кармане у которой находились контракты со многими музыкантами из Дип Эллума, в том числе с выступавшими в *Ella B. Moore's Park Theatre*. Частью политики Бурлесон было заставлять девушек, поющих в её шоу, записывать её собственные композиции или их варианты. Естественно, у Хэтти были прекрасные контракты со звукозаписывающими компаниями, о чём говорит хотя бы то, что саму её записывали понемногу и *Brunswick*, и *Paramount*. Благодаря ей вышли пластинки многих малоизвестных артистов. К тому же у Хэтти был свой танц-холл, она устраивала танцевальные марафоны (*Marathon dancing rink*), а также организовывала дорожные шоу (*road shows*). Это была видная дама, формировавшая и украшавшая собой пёструю блюзовую сцену Далласа и всего Техаса! Четыре её блюза, записанные для *Brunswick* в

ноябре 1928 года, переизданы в 1980 году на LP *Texas Blues. Dallas 1928*. Retrieval FB-305.

¹⁴⁷ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.133, 675 and 1063.

¹⁴⁸ Govenar and Brakefield, p.27.

¹⁴⁹ См. Al Rose and Edmond Souchon, M.D. *New Orleans Jazz: A Family Album*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967, p. 33.

¹⁵⁰ См. В.Писигин, *Пришествие блюза*, Т.4. С.138–141.

«Walking Blues» неразрывно связан с музыкантами из Дельты, а Отис Хэррис записал его за полтора года до появления в студии звукозаписи Эдди «Сан» Хауса (Eddie "Son" House, 1902–1988). А идущий следом «You'll Like My Loving» предвосхищает новаторский «Cottonfield Blues», записанный в сентябре 1929 года Гэрфилдом Эйкерсом (Garfield Akers, 1902–1962) и Джо Кэлликотом (Mississippi Joe Callicott, 1899–1969). Между тем в книге *King Of The Delta Blues* приводятся высказывания пожилого блюзмена из Дельты Эрнеста Брауна (Ernest Brown) о том, что Отис Хэррис является братом Эрла Хэрриса (Earl Harris), старого блюзмена и наставника целой группы музыкантов с плантации Пирмана, в которую в своё время входили Луи Блэк (или Льюис Блэк, Lewis Black), будущий король Дельта-блюза Чарли Пэттон, его юный тогда напарник Вилли Ли Браун (Willie Lee Brown, 1900–1952) и два младших брата Эрла Хэрриса – Джимми (Jimmy Harris) и Отис. См. также: Stephen Calt and Gayle Wardlow. *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. Newton, NJ: Rock Chapel Press, 1988, pp.96–97.

Таким образом, в декабре 1928 года в Далласе, возможно, был записан тот самый Отис Хэррис, который входил в одно из самых первых блюзовых сообществ, возникших в Дельте ещё в десятилетиях 20-го века!

¹⁵¹ Russell, *Country Music Records: A Discography, 1921–1942*, pp.63, 613, 704, 477–478.

¹⁵² Писигин, *Пришествие блюза*, Т.3. С.257.

¹⁵³ «Keep Your Lamp Trimmed And Burning» (Да будет светильник твой исправен и ярко светит!). Текст из кн. D. N. Blakey. *Revelation. Blind Willie Johnson*. pp.110–118.

Keep your lamp *trimmed and burning*...
Keep your *lamp trimmed and burning*,
Keep your *lamp trimmed and burning*...
Oohh... *and see what my God has done*...

Sister, don't *get worried*...
Sister, don't ... *don't you get worried*,
Sister, don't *yeah, and don't get worried*,
For the work you owe is done.

...Trimmed and burning,
Keep your lamp trimmed and burning, trimmed and burning...
Trimmed and burning, *trimmed and burning*...
Oohh... *see what my God has done.*

Brother, don't *get worried*...
Brother, don't *get worried*,
Brother, don't *get worried*,
For the work you owe is done.

Heaven's journey *on before us*.
Heaven's journey *is on before us*,
Heaven's journey *is on before us*...
Oohh... *see what my God has done.*

Elder, don't get worried, *don't get worried*...
Aah... *don't get worried*.
Elder, don't, *don't get worried*,
For the work you owe is done.

Almost over, *over*...
Almost over, *is almost over*...
Almost over, *almost over*...
Oh... see what my God has done.

Brother, don't *get worried*.
Brother, don't ... *don't get worried*.
Brother don't *get worried*,
For the work you owe is done...

* Курсивом выделены слова, которые поёт Вилли Би Хэррис.

¹⁵⁴ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.598. Цифра 2 после номера матрицы означает, что во время записи той или иной вещи было сделано два дубля (*мейка*).

¹⁵⁵ Blakey, p.120.

¹⁵⁶ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.442.

¹⁵⁷ *Interview with Adam Booker*, from *Blind Willie Johnson*. USA, Folkways FG-3585, 12", LP, 1957, 1962.

¹⁵⁸ Об этом поведал известный фолксингер Дэйв Ван Ронк (Dave Van Ronk, 1936–2002) в своих мемуарах. Кстати, Ван Ронк заимствовал блюзы, рассказанные ему Гэрри Дэвисом, и исполнял их уже публично. См. Dave Van Ronk. *The Mayor Of MacDougal Street: A Memoir* / Dave Van Ronk And Elijah Wald. Da Capo Press. 2005.

¹⁵⁹ Dixon & Godrich, *Recording The Blues*, p.65.

¹⁶⁰ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.133, 303, 489 and 719.

В *расовой серии* каталога *Columbia* указано, что 5 декабря были также записаны две вещи трампетиста Лироя Вильямса и The Dallas Jug Band, даже указано, какие именно вещи, однако в справочнике *Blues & Gospel Records* я никаких сведений об этом не обнаружил.

¹⁶¹ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.210, 220, 654, 679 and 976.

¹⁶² Там же, pp.199, 334 and 537.

¹⁶³ Начало Депрессии принято отсчитывать с конца октября 1929 года, когда произошло обвальное падение цен акций на Уолл-стрит в Нью-Йорке. В конце концов глобальный экономический кризис на несколько лет похоронил и рынок пластинок. Но, как видим по всё той же далласской сессии, в конце 1929 года фирмы грамзаписи по инерции всё ещё активно работали над выпуском продукции, надеясь на то, что кризис их обойдет.

¹⁶⁴ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

¹⁶⁵ Dixon & Godrich, *Recording The Blues*, p.65.

¹⁶⁶ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.482. Дословно: «Willie B. Richardson, later Willie B. Harris, was Blind Willie Johnson's first wife and the balance of available evidence suggests that it is she rather than his second wife Angeline who is featured on his recordings».

¹⁶⁷ Blakey, p.162.

¹⁶⁸ Obrehct, *Blind Willie Johnson: His Life And Music*, jasobrecht.com

¹⁶⁹ Alyn, *I Say Me For A Parable*, p.217.

¹⁷⁰ Charters, notes to LP *Blind Willie Johnson*, Folkways, 1957, 1962.

¹⁷¹ «You'll Need Somebody On Your Bond» (Тебе так нужен будет кто-то рядом...). Текст из кн. D.N.Blakey, *Revelation. Blind Willie Johnson*, pp.164–171.

Chorus:

Well you're gonna need somebody on your bond,
You're gonna need somebody on your bond.
Lord, if you're to wake, in the midnight,
When death comes slipping in your room,
You're gonna need somebody on your bond.

I heard the voice of Jesus saying,
"Come unto Me and rest, down and weary?
Do you want to lie down? Lay down upon My breast".

Chorus.

When you was the gambler,
Nobody would go your bond.
Fell on your knees and began to pray,
Caused Jesus to go your bond.

Chorus.

I came to Jesus, as I was,
Weary, poorly and sad.

Found in Him a resting place,
He has made me glad.

Chorus:

If I've Got somebody on my bound?
Lord, I've got somebody on my bound.
Lord if you're to wake in the midnight,
When death comes slipping in your room,
I've got somebody on my bound.

¹⁷² Dan Williams, in *I Believe I'll Make A Change* by Bob Dixon, Storyville # 119, p.200.

¹⁷³ Любопытно, что в тот самый день, 10 декабря 1929 года, когда тexasский госпел-сингер записывался в родном городе Луи Армстронга, сам великий джазмен записывал в далеком Нью-Йорке для *OKeh* «Dallas Blues». См. *Jazz Records, 1897–1942. Vol.1*. Compiled by Brian Rust. London: Storyville Publications, 1972, p.57.

¹⁷⁴ У Аризоны Дрейнс госпел вышел под названием «Bye And Bye We're Goin' To See The King». См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.226.

¹⁷⁵ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.708 and 719.

¹⁷⁶ Blakey, p.32.

¹⁷⁷ Dixon & Godrich, *Recording The Blues*, p.65.

¹⁷⁸ Там же, p.66.

¹⁷⁹ Russell, *Country Music Records*, p.61.

¹⁸⁰ Bob Eagle and Eric S. LeBlanc, p.378.

¹⁸¹ Michael Doucet. Notes to *Amadé Ardoin: His Original Recordings 1928–1938*. USA, Arhoolie Old Timey 124, 12", LP, 1981. Заметим, что Амеди Ардуа был впервые записан только в декабре 1929 года.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Фрагмент «The Death of Amédé Ardoïn» из документального сериала Алана Ломакса *American Patchwork*, выходившего в 1990 году на The American Public Broadcasting Service (PBS).

¹⁸⁴ Russell, *Country Music Records*, pp.87, 99, 334 and 823.

¹⁸⁵ Там же, pp.61–62.

¹⁸⁶ Фрагмент «The Death of Amédé Ardoïn» из документального сериала Алана Ломакса *American Patchwork*.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Bob Eagle and Eric S. LeBlanc, p.378.

¹⁸⁹ «Madame Etienne» (Мадам Этьенн), by Amédé Ardoïn. Текст из комментариев к LP *Amadé Ardoïn. His Original Recordings 1928–1938*, Arhoolie, Old Timey 124.

Malheureuse, quoi t'as fait, oui, avec moi?
Tu me fais du mal chaque fois je te regarde, malheureuse.
Quoi t'as dit, mais chère Jouline, tu me fais du mal.
Quoi faire t'as fait, mais tout ça t'as fait si long avec moi?
Je vas m'en aller, je vas m'en aller, mais dans la maison,
Je vas m'en aller, mais dans la maison sans toi, Jouline.

Malheureuse, regardez donc, mais quoi t'as fait à ton petit coeur.
J'ai pas pu juger ton histoire rapport à toi.
Ta bonne histoire est aussi bonne que tes bonne paroles.
Ça tu m'as dit, toi, Jouline, ça m'a fait du mal.

Chère Jouline, je suis pas sûr d'être capable de m'en aller,
C'est rester pour espérer que tu t'en reviens.

Oh, Jouline, comment je vas faire, tu me fais du mal.
Je suis content pour toi, Jouline, toi, mon cher petit monde.
T'aurais pas du de me dire ça, mais joli coeur.

Dis ton idée, je suis pas comme ça, toi, malheureuse
Chaque fois je dis oui, je vas rentourner, mais à la maison,
Mon coeur fait mal juste assez pour moi pleurer.

¹⁹⁰ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., p.482.

¹⁹¹ Госпел «You're Gonna Need Somebody On Your Bond» был успешно записан в предыдущую сессию и вышел на одной пластинке с «Bye And Bye I'm Goin' To See The King» (*Co 14504-D*). Зачем, спустя всего четыре месяца, понадобилось записывать новую версию, практически идентичную, не совсем понятно.

¹⁹² «John The Revelator» (Иоанн Богослов). Текст из кн. D.N.Blakey, *Revelation. Blind Willie Johnson*, pp.292–298.

Chorus:

Well, who's that writing? John the Revelator.
Who's that writing? John the Revelator.
Who's that writing? John the Revelator,
a book of the seven seals.
Tell me, what's John writing? Better ask the Revelator.
What's John writing? Better ask the Revelator.
What's John writing? Better ask the revelator,
well, a book of the seven seals.

Well, who are worthy? Jesus Christ the holy, bountiful,
the Son of our God.
Daughter of Zion, Judah's Lion, He redeemed us and He has
bought us with His blood.

Chorus.

How, John the Revelator, great advocator, testimony,
embodiments, guide...
Was telling the story, Christ in His Glory, Cried, «Lord do
so love Me», and so am I.

Chorus.

Well, Moses, Moses, watching the flock
Saw the bush, well he had to stop.
God told Moses, «Pull off your shoes, out of the flock,
well, you I choose».

Chorus.
Well, who are worthy? Jesus Christ the holy, bountiful,
the Son of our God.
Daughter of Zion, Judah's Lion, He redeemed us and He has
bought us with His blood.
Chorus.

¹⁹³ Blakey, p.306.

¹⁹⁴ Наверное, сейчас уже нет смысла спрашивать, что мешало Чартерсам побывать вместе с Анжелиной на *Blanchette Cemetery*, чтобы поклониться праху любимого ими музыканта да заодно зафиксировать точное место его захоронения? Ведь от дома, где они встречались и разговаривали с вдовой Блайнд Вилли Джонсона, до этого кладбища — пять-семь минут ходьбы. В этом случае современным исследователям не пришлось бы десятилетиями гадать и спорить о том, где именно покоится прах великого госпел-сингера...

¹⁹⁵ Кажется, самое верное — прослушать оригинальную пластинку *Columbia 14582-D*, — но где же её взять, тем более в идеальном виде? Всего я видел две оригинальные пластинки Блайнд Вилли Джонсона, и обе были «запилены» до предела, так что не только едва слышный чей-то третий голос, но даже и самого Вилли Джонсона расслышать было невозможно.

¹⁹⁶ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth ed., pp.50 and 482.

¹⁹⁷ Sheldon Harris. *Blues Who's Who*, pp.42–43; Bob Eagle and Eric S. LeBlanc, p.88.