

ВАЛЕРИЙ ПИСИГИН

ПРИШЕСТВИЕ БЛЮЗА

Том 1

Валерий Писигин

Пришествие блюза

Том 1

Москва
2009

В.Ф.Писигин

Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая:
Delta Blues, vol.1. – Москва, 2009.

Редактор С.А.Брезицкая

® В.Ф.Писигин, 2009 г.

*Здесь на земле единоцельны
И дух и плоть путем одним
Бегут, в стремленьи нераздельны,
И Бог — одно начало им.
Он сотворил одно общение,
И к нам донесся звездный слух,
Что в вечном жизненном теченьи
И с духом плоть, и с плотью дух.*

*И от рожденья — силой Бога
Они, исчислены в одно,
Бегут до смертного порога —
Вселенной тайное звено.*

Александр Блок, 1900 г.

Country Blues

книга первая:

Delta Blues, vol.1

Светлане Брезицкой посвящается

Введение

Страх и трепет охватывают меня, когда я приступаю к написанию книг о блюзе. Все же речь идет о явлении, с некоторых пор ставшем планетарным. Блюз играют, поют, и им наслаждаются во всех уголках мира, и повсюду о нём спорят, выносят суждения, предположения, догадки. Спорят как о самом блюзе и его истоках, так и о героях блюза, имена которых знают теперь во всем мире. Множится литература о блюзе, с обнаружением новых источников увеличивается её объем и качество, появились энциклопедии, и во всех этих книгах всплывают полузабытые имена. Вместе с этими именами звучат на переизданных дисках забытые голоса, привлекая к блюзу всё новых поклонников. Не счесть блюзовых фестивалей, проводимых во всем мире и собирающих тысячи музыкантов и сотни тысяч любителей, которые, едва соприкоснувшись друг с другом, тотчас становятся неформальным блюзовым братством. О блюзах и его истории снимаются фильмы, включающие уникальные видеоматериалы прошлого, глубокомысленные суждения современных исследователей, воспоминания музыкантов и свидетелей триумфа блюза...

А у блюза действительно состоялся триумф. В первых книгах о джазе блюз упоминается лишь как попутчик джаза на ранних стадиях развития, его рассматривают как одну из первоначальных форм джаза, уделяя лишь несколько страниц, а то и меньше. Но со временем стало очевидным, что блюз – явление более значительное, чем казалось, он настолько всеохватен и вездесущ, что скорее сам джаз – одно из развившихся ответвлений блюза. Из безвестной частной забавы черного населения южных штатов Америки блюз превратился в популярную музыкальную форму, давшую основу джазу, рок-н-роллу, музыке кантри и блюграсс, музыке соул и фанк, рок- и поп-музыке и, в сущности, всей современной эстраде. Все эти жанры, в более или менее серьезных своих проявлениях, могут претендовать на то, чтобы считаться отчасти блюзовыми, равно как и музыканты, в этих жанрах

проявившиеся... Луи Армстронг (Louis Armstrong) и Билли Холидей (Billie Holiday), Чарли Паркер (Charlie Parker) и Арт Тейтум (Art Tatum), Джимми Рашинг (Jimmy Rushing) и Нина Симон (Nina Simone), Телониус Монк (Thelonious Monk) и Майлс Дэвис (Miles Davis), Джон Колтрейн (John Coltrane) и Уинтон Марсалис (Wynton Marsalis); рок-н-ролльщики – Чак Берри (Chuck Berry), Бо Диддли (Bo Diddley), Джерри Ли Люис (Jerry Lee Lewis), Элвис Пресли (Elvis Presley) и Литтл Ричард (Little Richard); корифеи музыки кантри и блюграсс – Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers) и семейство Картеров (Carter Family), Билл Монро (Bill Monroe) и Хэнк Вильямс (Hank Williams); боги и богини соул – Сэм Кук (Sam Cooke), Арета Фрэнклин (Aretha Franklin), Отис Реддинг (Otis Redding), Джеймс Браун (James Brown), Уилсон Пикетт (Wilson Pickett); рок-музыканты Джими Хендрикс (Jimi Hendrix), Дженис Джоплин (Janis Joplin), Джефф Бек (Jeff Beck), Рори Галлахер (Rory Gallagher), бесчисленные американские и английские рок-группы, включая и роллингов, и битлов, – все они причисляются к блюзовым музыкантам... Какова была бы их реакция, если бы они вдруг узнали, что мы отказали им в праве считаться блюзовыми исполнителями! Блюз – не музыкальный стиль, не направление, не жанр, не этап в развитии современной музыки. Блюз – это образ жизни, а для многих – сама жизнь, и перечисленные музыканты – лишь малая часть необъятных и равновеликих вершин айсберга многогранной англо-американской музыки, так или иначе связанной с блюзом...

А ведь блюзы поют и грают не только в англоязычном мире. Тут и финны со шведами, и немцы с поляками, и французы с японцами, и венгры с итальянцами, и даже мы, грешные, потому что и русский блюз тоже имеется и время от времени дает о себе знать афишами фестивалей и сборных концертов... Так о каком же из всех вышеперечисленных жанров и стилей пойдет речь в нашей книге? О каком блюзовом направлении мы собираемся рассказывать?

Прежде чем ответить, обратимся к одной известной истории.

В глубине штата Миссисипи, в самом центре Дельты, есть небольшой город Татвайлер (Tutwiler, MS), известный в блюзовом мире в основном тем, что в нескольких милях от него похоронен Райс Миллер – знаменитый харпер Сонни Бой Вильямсон II (Sonny Boy Williamson II, 1899-1965). В наши дни центр Татвайлера представляет собой две или три улицы с десятком полуразвалившихся строений, из

которых жизнь, похоже, навсегда ушла в окрестности, и если встретится здесь редкий прохожий, то им обязательно окажется празднующийся темнокожий. Он заметит вас, прежде чем его заметите вы, и уже издали крикнет что-нибудь невразумительное – скорее всего, это будет просьба дать денег. Вы сделаете вид, будто его не поняли, к чему он окажется готов, после чего беззлобно пойдет своей дорогой, вдоль поросших травой железнодорожных путей, оставляя вас наедине с пустынным городом.

А некогда в этом Татвайлере, расположенном на перекрестке автодорог и окруженном бесконечными хлопковыми плантациями, кипела бурная жизнь. Город развивался, богател, и по железной дороге, ныне заброшенной, один за другим шли товарные и пассажирские поезда. Был здесь и вокзал с привокзальной площадью, где шла бойкая торговля и во всякое время обретался разного рода люд.

В самом начале XX века, точнее – в 1903 году, темнокожий музыкант Вильям Хэнди (William Christopher Handy, 1873-1958) ожидал здесь поезда, который безнадежно опаздывал. Дело шло к ночи, и Хэнди прикорнул на лавочке. Вдруг его разбудили странные звуки:

«Рядом со мной, пока я спал, худой небрежного вида негр забренчал на гитаре. Одежда его была лохмотьями, ступни выглядывали из ботинок. В лице отражалась некая вековая печаль. Во время игры он прижимал нож к струнам гитары в манере, популяризированной гавайскими гитаристами, использовавшими стальные бруски. Незабываемое впечатление. Так же моментально захватила меня и его песня:

Goin' where the Southern cross' the Dog...

Сингер повторил строку трижды, аккомпанируя себе самой причудливой гитарной музыкой, которую я когда-либо слышал. Мелодия застряла в моей голове. Когда сингер сделал паузу, я наклонился к нему и поинтересовался значением слов. Он закатил глаза, показывая, что его позабавил мой вопрос. Вероятно, я сам должен это знать, но он не прочь дать некоторые разъяснения. В Мухеде (Moorhead, MS) восточно-западное железнодорожное направление встречается и пересекается с северо-южным четыре раза в день. Этот парень направлялся туда, где *Southern*

пересекается с *Dog*, и ему было совершенно все равно, известно ли это кому-либо ещё. Он просто пел о Мухеде, пока ждал...»¹

Вскоре Хэнди уже сидел в поезде, в вагоне, предназначенном для чёрных, и ехал в сторону, где живут только чёрные и где поются лишь чёрные песни для чёрных. Ехал молча, потому что в нём самом всё еще звучала та странная музыка, которую он только что услышал от неизвестного музыканта... Со временем Вильям Хэнди стал лидером джаз-бэнда и признанным композитором, написал множество произведений, включая всемирно известные «St.Louis Blues» и «Memphis Blues», после чего именовал себя не иначе как «отец блюза». Хэнди даже удостоился нескольких памятников, в том числе на знаменитой Бил-стрит (Beale street) в Мемфисе!

Так вот наша книга не о Хэнди и не о таких, как он. Мы расскажем о том самом блюзе, который играл и пел безымянный нищий на ступеньках вокзала в Татвайлере...

С некоторых пор этот блюз стали именовать *country blues* или *rural blues* (деревенским или сельским), хотя правильнее (и справедливее!) называть его просто «блюзом», поскольку он и есть самый оригинальный, первородный, изначальный и настоящий блюз, из которого вышли все остальные. У блюза, о котором расскажем мы, не могло быть «отца», как не было у него «королей» или «королев». У кантри-блюза были лишь «мать» – великая река Миссисипи – и её дети – тысячи и тысячи музыкантов с американского Юга. О некоторых из них сложены легенды и написаны книги, иные оставили после себя лишь слегка обозначенный след, а имена большинства навсегда оказались стертыми из человеческой памяти... Так или иначе, обо всех них – эта книга.

Но прежде чем мы расскажем о музыкантах, на наш взгляд наиболее значимых в истории блюза, необходимо поставить целый ряд вопросов и постараться на них ответить.

Прежде всего, это вопросы о происхождении блюза. Где и когда он зародился? Каковы его корни? Кто был первым блюзовым исполнителем? Как, где, кем и при каких условиях блюз был впервые записан на звуковой носитель? Кто был его первым слушателем? Если блюз является синтезом разных культур, – то каких именно? Каково социальное значение блюзов – не сегодня, а тогда, когда он возник?..

Но как быть, если сами ответы на эти вопросы тотчас порождают поток новых вопросов, связанных с историей, географией, этнографией, теологией... не только Америки, но и Европы, и Африки, и остального мира?

Поискам ответов на эти и другие вопросы мы отведем место в обширном предисловии, которое названо «**Навстречу блюзу**», но, так или иначе, будем отвечать на них и в продолжение всей книги. Кроме того, мы уделим должное внимание источникам и их характеристикам, чтобы у читателя возникло доверие к нашим доводам и суждениям.

Структура книг под общим названием ***Пришествие блюза*** видится таковой: первые две или даже три книги будут посвящены кантри-блюзу – основе и фундаменту всякого прочего блюза; четвертая книга, по нашему замыслу, будет о великих исполнительницах блюза – *blues women*; наконец, в пятой книге мы надеемся рассказать о ритм-энд-блюзе, феноменальном явлении, выведшем блюз на мировую арену... Таковы наши планы. Но мне уже приходилось признаваться, что только в начале работы над книгой, лишь на первых страницах мы владеем и распоряжаемся ею. Далее уже мы сами оказываемся во власти книги, смутно представляя, что ждет нас в конце. Так что, возможно, планы наши будут скорректированы.

Навстречу блюзу...

(Вместо предисловия)

ИСТОЧНИКИ

Поскольку мы пишем о музыке и музыкантах, то главный источник – сама музыка: блюзы, записанные на различные носители, прежде всего на старые пластинки на 78 оборотов (*78 rpm records*). Надо иметь в виду, что составить точное представление о том или ином музыканте, исполнявшем блюзы в двадцатые или тридцатые годы, мы не сможем никогда, потому что, по понятным причинам, уже не услышим его пение в естественной среде, а качество записи на пластинках двадцатых годов не самое высокое. Отчасти можно позавидовать тем исследователям и любителям блюза, которые в пятидесятые и шестидесятые слышали пожилых блюзменов. Отчасти – потому что даже эти счастливцы могли слышать голоса своих героев в их лучшие времена только на старых пластинках. Таким образом, из всех существующих источников только эти раритеты дают наилучшее представление о том или ином блюзмене, именно они больше всего приближают к оригинальному звучанию кантри-блюза. Каждая пластинка, изданная в двадцатые и тридцатые годы на **Okeh, Paramount, Columbia, Victor, Vocalion, Brunswick, Gennett**, не говоря о более мелких и редких лейблах, сегодня является объектом охоты коллекционеров, а стоимость их возрастает с каждым годом. Поэтому мне пришлось провести немало времени в частных музеях, специализированных магазинах, а также в гостях у заядлых коллекционеров, чтобы услышать голоса блюзовых исполнителей, записанные на старые пластинки.

Разумеется, это лишь ничтожная часть огромного пласта кантри-блюза, записанного и изданного в двадцатые и тридцатые, но, повторю, услышать эти старые пластинки необходимо для того, чтобы точнее уловить безвозвратно ушедший голос и игру того или иного музыканта, коль скоро нам не суждено слышать их в естественной среде. Уточним,

что такой средой чаще всего были сельский джук-джойнт (*juke joint*), ступеньки местного магазина или частная вечеринка, но никак не примитивная студия или приспособленный под таковую гостиничный номер, где кондовый сельский музыкант чувствовал себя неуютно и скованно. Следовательно, даже старые пластинки на 78 оборотов, с их техническим несовершенством и временным ограничением, не дают полного представления об оригинальном блюзе и его исполнителях. Увы, ничего лучшего нам не оставлено. Пришедшие на смену этим пластинкам виниловые диски, на которых переиздавались старые записи, уже не передают всей глубины и драматизма кантри-блюза. Тем не менее виниловые диски – важнейший и наиболее масштабный источник для изучения блюза, как переизданного со старых пластинок, так и того, что записан в пятидесятые и шестидесятые годы XX века.

В самом начале пятидесятых кантри-блюз почти не издавался, поскольку у него практически не было потребителей, следовательно, не было и рынка. Чёрное население больших городов, особенно молодое, уже не было связано с сельской провинцией южных штатов и предпочитало музыку более современную: джаз, в самых разных его проявлениях, ритм-энд-блюз, вокальные группы – doo-wop, несколько позже рок-н-ролл и соул. Причём всю эту музыку чёрные предпочитали слушать либо «вживую», чтобы танцевать под неё в бесчисленных клубах или кафе, либо бесплатно по радио и относились к ней исключительно как к развлечению, проще говоря, чтобы «оттянуться» после тяжелой рабочей недели. Кантри-блюз мало интересовал послевоенное поколение афроамериканцев потому, что нёс на себе живую печать прошлого – страшного, унижительного и позорного, о чём молодое чёрное население предпочитало не вспоминать. Поэтому второму пришествию кантри-блюза Америка обязана в основном белым исследователям, озабоченным сохранением англо-американской музыкальной культуры, хотя надо признать, что у них, в сравнении с черными соотечественниками, было несоизмеримо больше возможностей заниматься этим благородным делом.

И здесь мы в который раз должны отдать должное фольклористу Гэрри Смиту (Harry Everett Smith, 1923-1991) с его уникальной *Антологией американской народной музыки* (*Anthology of American Folk Music*). Вспомним и Мозеса Эша (Moses Asch, 1905-1986), который в 1952 году эту «Антологию» издал. Как и вся продукция

Folkways Records, это издание не было коммерческим и рассчитывалось на то время, когда к фольклору обратится новое поколение. Что ж, расчет проницательного издателя был верен и точен: «Антология» оказала огромное влияние на всё последующее поколение музыкантов, в основном белых, причем влияние это было не только музыкальное, но и культурное в целом. Ведь в «Антологию», наряду с кантри-блюзом, включены белые фолк-музыканты, олд-таймеры и сельские музыканты из Аппалачей, сонгстеры двадцатых и тридцатых годов, балладыры, банджоисты и фиддлеры – словом, представлен едва ли не весь спектр многоликого фольклора Америки, и молодые слушатели могли впитывать самую разную музыку, сопоставлять, сравнивать её, следовательно, размышлять о ней; и во многом благодаря «Антологии» Гэрри Смита в Америке и Англии появились первые исследователи кантри-блюза.

За «Антологией» последовала серия **JAZZ** под редакцией Фредерика Рэмси (Frederic Ramsey, 1915-1995), состоящая из одиннадцати альбомов. Второй альбом серии включает переиздание нескольких песен выдающихся представителей кантри-блюза из Техаса – Блайнд Вилли Джонсона (Blind Willie Johnson, ? -1947) и Блайнд Лемона Джефферсона (Blind Lemon Jefferson, 1897-1929). Под редакцией Рэмси на Folkways была издана замечательная серия **Music From The South** из десяти лонгплеев, в которые вошли полевые записи 1954 года, сделанные в Алабаме, Луизиане и Миссисипи.

В пятидесятые Мо Эш активно издавал на своем лейбле записи, хранившиеся в Архиве народной песни при Библиотеке Конгресса (*Archive of Folk Song of the Library of Congress*). Так, под редакцией антрополога и фольклориста Гарольда Курлендера (Harold Courlander, 1908-1996), вновь на Folkways, в серии **Ethnic Folkways Library** выходил фольклор самых разных стран и континентов, включая фолк-музыкантов из южных штатов Америки: **Negro Folk Music Of Alabama** в двух частях (P 417, 418). Уделял внимание Мо Эш и кантри-блюзу, в частности, активно издавал Ледбелли (Huddie Leadbetter, 188?-1949), харпера Сонни Терри (Sonny Terry, 1911-1986), блюзового сингера Биг Билла Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893-1958) и других... В конце пятидесятых под эгидой Folkways Records был основан лейбл **RBF** (*Record, Book and Film Sale Inc.*) и издана первая пластинка – «**The Country Blues**» (RF-1). Спецификой лейбла стало переиздание кантри-

блюза, записанного в двадцатые и тридцатые годы, но переиздавались также ранний джаз, рэгтаймы и джаг-бэнды, поэтому каждый альбом RBF, а в течение шестидесятых их издано около двух десятков, становился событием для любителей блюзов и афро-американской культуры вообще, тем более что редактором и автором комментариев был признанный специалист кантри-блюза Самюэль Чартерс (Samuel Charters, 1929).

В 1959 году эмигрант из Польши Крис Стрэшвиц (Chris Strachwitz, 1931) создал **Arhoolie Records**, на котором издавал музыку кэджун (*cajun*), хиллбилли (*hillbilly*), олд-таймы, но главное для нас – активно выпускал кантри-блюз. В отличие от RBF, на Arhoolie не переиздавали старые вещи, а записывали новые, выискивая блюзменов по всему американскому Югу, и не случайно самой первой пластинкой лейбла стало издание сонгстера из Навасоты (Navasota, TX) Мэнса Липскома (Mance Lipscomb, 1895-1976). В шестидесятые под эгидой редакцией Стрэшвица выходила и серия **Blues Classics**, в которую входили записи кантри-блюза, сделанные в основном в пятидесятые и шестидесятые годы. Три лонгплея этой серии посвящены негритянским религиозным песнопениям – **Negro Religious Music** (BC's # 17, 18, 19).

В 1959 году в Беркли (Berkeley, CA) основан лейбл **Prestige/Bluesville Records**. В течение пяти лет – с 1960 по 1965 – на этом лейбле было издано более полусотни альбомов кантри-блюза, записанного в пятидесятые и шестидесятые годы.

В 1960 году начал действовать некоммерческий лейбл **Origin Jazz Library** (OJL). Его создатели – Билл Гивенс (Bill Givens) и Пит Вэлан (Pete Whelan) – сделали ставку на переиздание старых записей кантри-блюза, и первым, кого они издали, стал родоначальник блюзов Дельты Чарли Пэттон (Charley Patton) – альбом «The Immortal Charlie Patton, Number 1» (OJL-1). В шестидесятые годы изданы два десятка альбомов, каждый из которых является важнейшим музыкальным источником по истории кантри-блюза.

Отметим и джазовый лейбл **Riverside Records**, основанный в 1952 году в Нью-Йорке Биллом Гройером (Bill Grauer) и Оррином Кипньюсом (Orrin Keepnews, 1923). На лейбле переиздавался ранний джаз, кровно связанный с блюзом, и продукция Riverside важна для лучшего понимания этой связи. Что касается кантри-блюза, то событием стало переиздание в 1957 и 1960 годах Блайнд Лемона

Джефферсона: на Riverside вышло два лонгплея великого блюзмена. Упомянем и издание на **Vanguard** Ньюпортских фолк-фестивалей, с участием старых блюзменов, а также альбомов Миссисипи Джона Хёрта (Mississippi John Hurt, 1892-1966) и Неемии «Скип» Джеймса (Nehemiah “Skip” James, 1902-1969), записанных в шестидесятые.

В 1967 году Ник Перлс (J.Nicholas “Nick” Perls, 1942-1987) основал важнейший блюзовый лейбл **Yazoo**, названный в честь знаменитой реки, пронзающей своими водами штат Миссисипи. С 1968 года на Yazoo один за другим выходили пластинки с редкими образцами кантри-блюза, поэтому весь каталог этого лейбла является золотым фондом и важнейшим источником по изучению блюзов.

Респектабельные коммерческие лейблы обращались к кантри-блюзу нечасто, считая затею невыгодной, но все же отметим переиздание в 1961 году на Columbia Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911-1938), а также запись и издание Эдди «Сан» Хауса (Eddie “Son” House, 1902-1988). В связи с этим вспомним и Джона Хэммонда старшего (Sir John Hammond, 1910-1987), многолетнего антрепренера и продюсера Columbia, продвигавшего еще с тридцатых годов музыкальную культуру афроамериканцев.

Во второй половине шестидесятых – начале семидесятых возникли сразу несколько лейблов, специализировавшихся на издании и переиздании кантри-блюза или уделявших ему значительное место в своей издательской политике, – **Adelphi, Agram, Biograph, Blues Document, BST Records, Delmark, Flyright, Hervin, Heritage, Historical, Krazy Kat, Magpie, Matchbox, Mamlish, Milestone, Old Tramp, Piedmont, 77 Records, Revival, Rounder, Roots, Southland, Storyville, Takoma, Testament, Transatlantic, Trix, Wolf...** Были и другие лейблы, менее известные, с коротким каталогом и непродолжительной историей, но и они значимые для нас, поскольку издавали или переиздавали кантри-блюз. Отметим и специализированные издания, на которых выходили полевые записи (*field recordings*), сделанные выдающимся фольклористом Аланом Ломаксом (Alan Lomax, 1915-2002)² и его сподвижниками, – это серия ***Southern Folk Heritage***, изданная на лейбле **Atlantic** в начале шестидесятых, и ***Flyright-Matchbox Library of Congress Series***, вышедшая в семидесятые...

Как видим, отличились в издании и переиздании кантри-блюза не только американцы, но и европейцы: англичане, немцы, австрийцы, шведы, французы, датчане, австралийцы... Самым значительным изданием кантри-блюза последних лет является «коробка» (*box set*) с сорока пятью виниловыми (7") дисками – ***The George Mitchell Collection***. Аналогичное собрание издано и на CD. Это плод работы фольклориста Джорджа Митчелла (George Mitchell), который в продолжение многих лет записывал блюзовых музыкантов в разных уголках американского Юга. Некоторые из записей появлялись и ранее, но основная часть издана впервые. Коллекция Митчелла дает лучшее представление о самом конце эпохи кантри-блюза...

В связи с вышеперечисленными лейблами отметим кропотливую работу исследователя Стефана Вирза (Stefan Wirz), создавшего специальный сайт **www.wirz.de**, посвященный блюзовым изданиям, и разместившего на нем почти все каталоги важнейших блюзовых лейблов, с фотографиями обложек и содержанием каждого альбома. На сайте, работа над которым продолжается, приведены полные дискографии многих блюзменов, то есть можно изучать важнейшие источники по блюзу, а затем уже искать и заказывать их в Интернет-магазинах. Это пример того, как современные технологии, о которых и не мечтали десять-пятнадцать лет назад, приходят на помощь исследователям и любителям блюзов.

С началом эпохи CD, кантри-блюз издают и переиздают на компакт-дисках, и лучшим ориентиром здесь может служить вышедшее в 2006 году справочное издание Тони Расселла и Криса Смита (Tony Russell and Chris Smith) – ***The Penguin Guide to Blues Recordings***. Penguin Book, 2006.

Кроме звуковых носителей, важным источником для написания нашей книги являются печатные издания: биографические очерки о блюзовых музыкантах; интервью с ними или с их родственниками и знакомыми; монографии и сборники о блюзе; различные справочные издания, каталоги, фотоальбомы, печатные сборники блюзов; статьи в периодических изданиях; комментарии к пластинкам.

И здесь мы также многим обязаны белым фольклористам и коллекционерам блюза, которые в пятидесятые и шестидесятые годы совершали экспедиции, искали блюзменов и свидетелей их жизни, объездили и «прочесали» всю страну, отыскивая старые пластинки.

Именно они и стали первыми исследователями кантри-блюза. Среди них – Джо Буссард (Joe Bussard), Джон Фэхей (John Fahey), «Билл» Барт (William Bart), Дэвид Эванс (David Ewans), Ричард «Дик» Споттсвуд (Richard “Dick” Spottswood), Роберт Палмер (Robert Palmer), Пол Оливер (Paul Oliver), Томас Хоскинс (Thomas Hoskins), Генри Вестайн (Henry Westine), Алан Вилсон (Alan Wilson), Стивен Колт (Stephen Calt), Мэк МакКормик (Mack McCormick), Гэйл Дин Уордлоу (Gayle Dean Wardlow), Бернард Клецко (Bernard Klatzko), Дик Уотерман (Dick Waterman), Арт Розенбаум (Art Rosenbaum), Эд Денсон (Ed Denson) и другие... Каждый из них внес свой вклад в продвижение кантри-блюза: одни разыскивали старых блюзменов и написали о них книги, на которые мы будем ссылаться, другие собрали уникальную коллекцию пластинок и делились ею со слушателями, третьи вели радиопередачи о блюзах или стали издателями, четвертые, как Джон Фэхей, Генри Вестайн и Эл Вилсон, – сами были музыкантам и привлекали к блюзам многочисленных своих поклонников, и так далее... Отметим и Самюэля Чартерса, первым из исследователей написавшего и издавшего в 1959 году книгу о кантри-блюзе.³ И ему, и всем его коллегам пришлось проделывать свою работу с чистого листа. К концу пятидесятих каких-либо серьезных исследований по кантри-блюзу не существовало, имена великих блюзменов прошлого были забыты, а о самом блюзе имелись лишь призрачные представления.

Это несмотря на то что продолжалась деятельность Алана Ломакса, который, сначала вместе с отцом Джоном Эвери Ломаксом (John Avery Lomax, 1867-1948), а затем в одиночку или с подвижниками, собирал фольклор черной Америки для Архива народной песни. Многие сделал Алан и для сохранения кантри-блюза, и его полевые записи тридцатых, сороковых и пятидесятих годов – важнейший источник для изучения блюзов. Также ценным источником для нас является книга воспоминаний Алана Ломакса *The Land Where the Blues Began*.⁴

Как ни странно, чёрные исследователи афро-американской музыки, за редким исключением, старались не касаться кантри-блюза и сельского фольклора вообще, видимо, оттого что этот фольклор кровно связан с унижительным рабским прошлым. Во всяком случае, в книгах таких известных авторов как Эйлин Саузерн (Eileen Southern, 1920-

2002) и Лирой Джонс (LeRoi Jones, 1934) материала для нашей темы найдется немного.⁵

К важным источниками по изучению истории блюза следует отнести книги по истории джаза, поскольку в начале своего пути джаз и блюз не только пересекались, но отчасти имели одну и ту же историю. И хотя реальная дельта реки Миссисипи и Новый Орлеан находятся гораздо ниже той Дельты, которой мир обязан рождением блюза, пионеры джаза и среда, в которой они появились, были тесно связаны с хлопковыми плантациями в Дельте и поселениями вокруг них. Кроме того, историки джаза всегда сталкивались (и продолжают сталкиваться) с теми же проблемами, что и исследователи блюза, – прежде всего, это вопрос генезиса. Поэтому изучение истории джаза обогатит каждого, кто стремится понять и историю блюза, и известные книги Маршалла Стернса (Marshall W. Stearns, 1908-1966) – *The Story of Jazz*; Джеймса Коллиера (James Lincoln Collier, 1928) – *The Making of Jazz* и *Louis Armstrong: An American Genius*; Ната Шапиро (Nat Shapiro, 1922-1983) и Ната Хентоффа (Nat Hentoff, 1925) – *Hear Me Talkin' To Ya* – помогут нам, как помогли они приблизиться к джазу и блюзу в самой Америке и в тех странах, где были в свое время переизданы.⁶ В этой связи нам повезло особенно, потому что именно в СССР еще в первой половине шестидесятых появился замечательный труд Валентины Конен (1909-1991) «Пути американской музыки».⁷

В работе над книгой о кантри-блюзе особые надежды возлагались на энциклопедические издания. Таковых в моем распоряжении оказалось три: биографический словарь Шелдона Хэрриса (Sheldon Harris) *Blues Who's Who*, законченный и изданный в 1979 году, а затем несколько раз переиздававшийся; второе издание энциклопедии *All Music Guide to the Blues* под редакцией Майкла Ерливайна (Michael Erlewine), вышедшее в 2002 году; и энциклопедия *Folk & Blues*, собранная Ирвином и Линдоном Стемблерами (Irwin and Lyndon Stambler) и изданная в 2001 году. Каждое из указанных изданий в той или иной степени полезно, но все-таки выделим словарь Шелдона Хэрриса, который по своему уровню намного превосходит другие издания. Он включает гораздо большее число блюзменов, в том числе малоизвестных, в статьях указаны лейблы, на которых они записывались, а также места работы музыкантов в продолжение музыкальной карьеры. В словаре представлена библиография блюза:

книги, периодика, фильмы, радио- и телепередачи, индексы более 6800 песен с указателем исполнителя каждой. Важно и то, что большинство статей снабжены фотопортретами музыкантов. Составление и написание энциклопедий вещь непростая, трудоемкая и долгосрочная. Полагаю, что из Биографического словаря Шелдона Хэрриса со временем «вырастет» многотомная энциклопедия блюза, которую ждут любители блюзов во всем мире, и я не уверен, что вышедшая в 2006 году тысячестраничная *Encyclopedia of the Blues* и есть последовательное развитие словаря Хэрриса, хотя и в ней имеются какие-то новые сведения и новые рубрики.⁸

Наиболее ценное из справочных изданий – справочник *Blues & Gospel Records, 1890-1942*, составленный Робертом Диксоном (Robert M.W.Dixon), Джоном Годричем (John Godrich) и Ховардом Райи (Howard Rye). В этот толстый том – 1370 страниц! – вошло практически все, что было издано на *race records*, начиная с самой первой блюзовой пластинки, появившейся в 1920 году. Благодаря этому справочнику, мы можем запросто определить, где, когда и с кем записывался тот или иной музыкант! По сути – это настоящая биография блюза, пусть и лишенная внешних страстей и эмоций. Без анализа этого справочника, без постоянной сверки с ним немыслимо сколько-нибудь серьезное изучение кантри-блюза, тем более невозможно составить представление о его издании в двадцатых и тридцатых годах. Вот действительно «настолярная книга» любителя блюзов!.. В нашей книге использовано четвертое издание *Blues & Gospel Records, 1890-1942*, вышедшее в 1997 году.⁹ Также мы использовали третье издание справочника Чарльза Делонея (Charles Delaunay) *New Hot Discography*, вышедшее в 1963 году, и второе издание справочника Брайана Раста (Brian Rust) *Jazz Records: 1897-1942*, вышедшего двумя томами в 1972 году. Эти объемные книги предназначены для исследователей раннего джаза, но в них много материала и об издании блюзов в двадцатые и тридцатые годы.¹⁰

В 2002 году вышло многостраничное документальное исследование *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music. 1889-1895*, которое подготовили Линн Эбботт (Lynn Abbott) и Даг Серофф (Doug Seroff) на основе афро-американских периодических изданий позапрошлого века. В 2007 году опубликован еще один важный труд этих авторов – *Ragged but Right. Black Traveling Shows*,

“Coon Songs,” And the Dark Pathway to Blues and Jazz. Главным редактором обоих изданий является авторитетный исследователь кантри-блюза – Дэвид Эванс. Прекрасно оформленные, снабженные внушительным справочным аппаратом, фотографиями музыкантов прошлого, репродукциями афиш, эти книги помогают составить представление об афро-американской культуре XIX века, в том числе музыкальной, показывают «рэгтаймовую» эпоху, предшествовавшую появлению блюза и джаза.¹¹

Ценным источником для написания книги являются документальные фильмы о блюзе. Прежде всего, это серия фильмов под общим названием *Blues*, вышедшая в 2003 году как проект кинорежиссера Мартина Скорсезе (Martin Scorsese). Серия состоит из семи фильмов, но реальный интерес для нас представляют три: *Feel Like Going Home* (*Из дальних странствий возвратясь*), *The Soul of a Man* (*Душа Человека*) и *Warming by the Devil's Fire* (*Греясь на дьявольском огне*). Любопытны и другие фильмы этой серии, но они, в большей или меньшей степени, далеки от нашей темы. И хотя фильмы неравнозначны по историческому и художественному качеству, в них содержится много документального видеоматериала о блюзовых музыкантах и о времени, в котором они жили.¹²

Кроме серии *Blues*, отметим документальные фильмы *Bill Wyman's Blues Odyssey*, *Blues Story*, *The Blues Masters*, в которых также есть важные сведения о блюзах и музыкантах, и особенно – документальный фильм Джона Хэммонда младшего (John Hammond Jr.) о Роберте Джонсоне – *The Search For Robert Johnson*.¹³ Ещё более важными для нас являются фильмы с участием старых блюзменов, снятые в шестидесятые годы во время концертов или телепередач. Эти фильмы периодически издаются и поступают в продажу или же частично размещены на сайте YouTube. К сожалению, нет ни одного кадра из кинохроники двадцатых и тридцатых годов, на которых бы остался запечатлен кто-нибудь из великих блюзменов прошлого. Хорошо еще, если сохранилась хотя бы одна фотография...

Рассматривая документальные фильмы как источник по изучению блюза вообще и кантри-блюза в частности, мы обращаем внимание и на многосерийный документальный фильм Кена Барнса (Ken Barns) *JAZZ*, изданный в 2000 году. Как и серия Мартина Скорсезе, этот многочасовой фильм издан в России с отличным

переводом. Первые три серии, повествующие о генезисе и ранней истории джаза, окажутся полезными для всех, кто интересуется и историей блюза.¹⁴

Музыка, книги, справочники, фильмы... – все это, безусловно, важные источники, но есть еще один ценный источник – места, где родился блюз: города, села, дороги и перекрестки Миссисипи, Луизианы, Техаса, Арканзаса, Алабамы, Джорджии, Теннесси, Вирджинии, Южной и Северной Каролин... Главные места, связанные с настоящим томом, – штат Миссисипи и район, называемый Дельтой. Там уже многое выветрилось, стерлось, исчезло. Уже давно нет никого из великих блюзменов, почти не осталось свидетелей их жизни, разрушились или заросли непролазным кустарником их скромные жилища, а об иных музыкантах и вовсе нет никаких свидетельств. Далеко не у каждого из великих блюзменов прошлого уцелело хотя бы скромное надгробие на старом кладбище... Но сохранился еще кое-где ландшафт, еще остались некоторые здания в южных городах, всё ещё стоят старые деревья, плодоносят хлопковые плантации, и по-прежнему несёт свои воды к Мексиканскому заливу великая река Миссисипи... Если приглядеться, природа о многом может поведать.

И в связи с этим мы обращаем внимание на путеводитель Стива Чисборо (Steve Cheseborough) *Blues Traveling. The Holy Sites of Delta Blues*. Автор проведет вас по самым священным для блюзменов местам от Мемфиса до южных окраин штата Миссисипи, укажет, куда следовать и что искать, и, признаюсь, за время своих странствий по Дельте я несколько раз видел путешественников с путеводителем Чисборо в руках. Также есть еще, по крайней мере, два путеводителя: первый – Ричарда Найта (Richard Knight) – *The Blues Highway. New Orleans to Chicago*, изданный в Англии в 2003 году, снабженный картами городов, телефонами и адресами гостиниц, блюзовых клубов и кафе, так что он представляет большой интерес для туристов вообще; и второй – Крисчена Бёрда (Christiane Bird) – *The Da Capo, Jazz and Blues Lover's Guide to the US*, он охватывает почти всю территорию распространения джаза и блюза, и немало страниц путеводителя посвящено блюзовым местам Дельты.¹⁵

Мы перечислили основные источники, благодаря которым стало возможным написание этого тома, но мы также будем обращаться и к другим источникам в продолжение всей книги.

Дефиниция

Термин *блюз* имеет бесчисленное множество толкований. От самых простых до многосложных и наукообразных, в зависимости от того, кто трактует. Музыкальный словарь Гроува учит, что *блюз*, в переводе с английского «*меланхолия*» или «*хандра*», являет собой «жанр светской афро-американской музыки XX века, родственник джазу. Блюзовая импровизация основана на повторяющемся гармоническом последовании объемом в 12 тактов (реже 8 тактов или 32 такта). Для мелодий характерно использование так называемого блюзового лада с микрохроматически пониженными 3,7 и (в меньшей степени) 5-й ступенями (“блюзовыми нотами” *blue notes*)».¹⁶

Специалисты, и в частности историк джаза Джеймс Коллиер, считают, что «сложившаяся гармоническая основа блюза – традиционная последовательность тоники, субдоминанты и доминанты – была и остается главенствующей и в европейской гармонии: на ней построено бесчисленное множество музыкальных произведений. Три раздела блюзовой формы можно соотнести с тремя частями классической драмы, т.е. началом, серединой и концом, согласно формуле Аристотеля».¹⁷

Обе формулировки, а особенно упоминание античного Аристотеля, немало позабавили бы героев нашей книги. Уверен, им гораздо ближе то, как трактует сложное явление одна моя знакомая, которая именует *блюзом* свои сексуальные похождения, уверяя, что точно так же понимали *блюз* и новоорлеанские проститутки в начале XX века, в чём, кстати, совершенно права.¹⁸ Замечательная кантри-блюзовая певица Луиз Джонсон (Louise Johnson) так и пела: *Просыпаюсь этим утром – блюз наступает со всех сторон. / Я проснулась этим утром – блюз подступает к кровати моей... / Не было мужика хорошего у меня никогда, чтобы, понимаешь, голова моя не болела...*¹⁹

Её друг и партнер по парамаунтским сессиям – великий блюзмен Дельты Эдди «Сан» Хаус говорил примерно то же самое:

«Блюз не игрушка, как считают сегодня. Сейчас молодежь берет что-нибудь и делает из этого блюз. Любую старую мелодию.

И другие соглашаются, мол, это так, это такой вот блюз!... Но это совсем не так. Есть только один блюз. И этот блюз существует между влюбленными мужчиной и женщиной. Влюбленными!.. Я был женат пять раз! Таков уж я. Пять раз! И я хорошо представляю, что такое блюз. Что такое настоящий, хороший блюз! Б-Л-Ю-З!»²⁰

Есть у Сан Хауса и менее романтическая трактовка блюза, изложенная в его «The Jinx Blues»:

«Понимаешь, блюз – это не что иное, как лихорадка, болезненный, мучительный душевный недуг... Понимаешь, блюз – это нестерпимый озноб сердца...»

Многолетний друг и партнер Эдди «Сан» Хауса – Вилли Ли Браун (Willie Lee Brown, 1900-1952) говорил еще жестче:

«Блюз – это не что иное, как самая настоящая болезненная простуда, мерзкая и гадкая...»²¹

А вот диалог, опубликованный в газете «Kansas City American Citizen» еще в 1893 году:

– Что с тобой происходит сегодня, ты чем-то расстроен?

– У меня *блюз*.

– *Блюз*... А что ты называешь *блюзом*?

– Сейчас скажу другими словами, чтобы объяснить тебе *блюз*.

Понимаешь, *блюз* – это когда ты просыпаешься утром и чувствуешь себя подавленным. Одеваешься. И тебе все безразлично, и настроение все ухудшается. Затем садишься завтракать, а кусок не лезет в горло. Тебе хуже прежнего. Потом поднимаешься, идешь причесаться... и в зеркале видишь, как безысходность мрачного будущего разъедает тебя. На душе тоскливо, как никогда прежде.

В конце воображаемого диалога к читателям обращается уже кто-то из редакции:

«Дорогой читатель, а у вас бывал когда-нибудь “*блюз*”? Я вам не завидую, если он вас уже посещал хотя бы раз».²²

Самюэль Чартерс в книге о кантри-блюзе пишет:

«Использование слова “*blues*” для описания настроения или чувств очень старо и происходит из XVI века. В XIX веке это было обычным выражением в Соединенных Штатах, хотя существовала путаница относительно того, что именно подразумевалось под

словосочетанием “*to be blue*”. В 1824 году выражение “*в приступе блюза*” (*in a fit of a blues*) могло означать “*депрессивное настроение*” (*a depression of spirits*). В 1853 году бостонская газета the Yankee Blade рекомендовала один юмористический роман “*всем, кто страдает блюзом, или тоской...*”. В 1850-х годах так именовали скуку. К 1880 году под этим подразумевалось некое несчастье: “*Приди ко мне, когда у тебя блюз*”. Изредка это слово использовалось в названиях песен, но только в качестве сленгового выражения, вне связи с каким-либо негритянским музыкальным стилем. К 1910 году термин “*blues*” доносился отовсюду; термин и музыка, которую стали называть “*blues*”, становились всё более и более популярными. Ну а первый блюз был опубликован в марте 1912 года – тут-то всё и началось». ²³

Мы можем продолжить наши изыскания, но, кажется, достаточно. Итак ясно, что **блюз** – больше, чем просто музыкальный жанр. Это своеобразное состояние души, некий образ жизни для большого числа людей на американском Юге, причем не только для афроамериканцев, но и для белых.

Каковы природа блюза и история его появления?

Это самый сложный из вопросов. Его бы обойти, заметив нечто вроде того, что «*эволюция блюза, вероятно, никогда не получит исчерпывающего освещения*», и тем спастись, но это будет бегством от ключевого вопроса. ²⁴ Было бы проще отослать читателя за ответом к некоему фундаментальному труду, но такового попросту нет: почти все авторы, включая тех, на кого мы будем ссылаться, имеют собственный взгляд, который зачастую столь противоречив, что, знакомясь с ним, скорее уходишь от истины, нежели приближаешься к ней...

Рождение всякого искусства – тайна, разгадывать которую тщетно, так как она ниспослана свыше. Тем не менее раскрыть тайну рождения блюза, как до того и тайну появления джаза, пытались и пытаются многие. При этом блюзовые исследователи, вслед за историками джаза, чаще всего отправляли нас «искать корни» в Африку, континент загадочный, труднодоступный и потому

малоизученный. Зато известно, что оттуда в течение трех веков завозили в Новый Свет рабов. В значительной степени над историками джаза и блюза довлел так называемый «классовый подход», когда эти музыкальные жанры рассматривались как сугубо народное творчество, родившееся и развившееся в среде черных рабов и их потомков. Вот, например, как безапелляционно в 1967 году писал о происхождении блюзов Самюэль Чартерс:

«Развитие – это понятно – происходило от африканской общественной песни (*African communal song*) к рабочей песни рабов, а от рабочей песни к блюзу. Теперь также становится ясно – по мере того как проводится первое глубокое изучение африканской музыки, – что в Западной Африке был широко распространен сольный песенный стиль, который, возможно, больше всего повлиял на блюзовый соло-стиль, вышедший из рабочей песни...

...В Африке также была сильная традиция гитараобразных инструментов; и большая часть ранних блюзовых стилей аккомпанемента, кажется, вышла из ритмичных стилей *finger picking*, развитых в Западной Африке».²⁵

Что ж, такими исследователями, как Чартерс, двигало искреннее желание воздать должное афро-американцам, у которых белые украли их культуру, но такой подход уводил от истины, как уводит от неё всякий детерминизм. Заданному вектору следовали всё новые авторы, в результате долгие годы недооценивалось участие в формировании блюза белых переселенцев из Европы. Зато был создан устойчивый стереотип: корни блюза надо искать в Африке. Эта упрощенная формула нашла зримое воплощение в документальном фильме Мартина Скорсезе *Feel Like Going Home*. Вот краткая аннотация к фильму: «В поисках корней исконного блюза Мартин Скорсезе отправляется к берегам реки Нигер в Мали. Путь черных невольников лежал через океан – в молодую и жестокую страну, хлопковым полям которой требовались рабочие руки. После тяжелого дня те же истерзанные руки играли на гитарах в придорожных кабаках, рассыпанных по дельте Миссисипи».

В Мали, конечно, отправился не сам знаменитый режиссер, а молодой черный музыкант Кори Хэррис (Corey Harris, 1969). Видимо, начитавшись книг по истории блюза и подпав под вышеизложенный стереотип, Хэррис пересек Атлантику и оказался в Западной Африке,

надеясь там отыскать корни блюза. Едва сойдя с трапа самолета, он погрузился в архаичный африканский быт, познакомился с бывшими «соплеменниками», встретился с местными музыкантами, послушал их игру, поиграл сам и, как ему показалось, нашел подтверждение того... что и без этого путешествия ему (и всем остальным) было хорошо известно: блюз рожден аборигенами из Мали, Сенегала и соседних с ними стран, которых некогда миллионами вывозили в «*молодую и жестокую*» Америку. Эти-то невольники и перенесли с собой свою музыку, которую они сами и их потомки **«играли на гитарах в придорожных кабаках, рассыпанных по дельте Миссисипи»**.

Казус в том, что, желая подтвердить «общеизвестное» красочным видеорядом, авторы фильма получили обратное: музыка, которую услышал Хэррис в Африке, к блюзам никакого отношения не имеет. Местные музыканты – Али Фарка Туре (Ali Farka Toure), Хабиб Койте (Habib Koite) и Салиф Кейта (Salif Keita) – играют и поют всё, что угодно, только не блюз, да и социальная среда, в которой оказался гость из Колорадо, неспособна породить такой социальный и творческий феномен. Создателей фильма не спасли ни вкрапления Джона Ли Хукера (John Lee Hooker, 1920-2001), ни совместные музицирования, ни глубокомысленная риторика о культуре, ни прочие приемы, нацеленные на то, чтобы «притянуть» один континент к другому, а их оба – к блюзу. Не помогли даже замечательные съемки Отара Тёрнера (Othar Turner, 1907-2003) и его бэнда, исполняющих под примитивную флейту (*fife*) и барабаны танцы ори (*oree*): даже если это и африканская традиция (что не доказано, поскольку подобные танцы есть и у индейцев), – то далеко не блюз...²⁶

Повторю, вопрос о генезисе блюза очень сложный, и низведение его до простых схем ведет к заблуждениям. Даже такому учёному, как историк джаза Джеймс Коллиер, всё виделось просто:

«Среди них (рабов – В.П.) были представители около двух тысяч племен, говоривших на сотнях различных языков и, конечно, исполнявших самую разнообразную музыку. Но при всем этом разнообразии у неё была одна общая черта: основой её был ритм. Главный принцип африканской музыки прошлого – а в значительной степени и настоящего – состоит в том, что два или большее число ритмических рисунков накладываются один на другой».²⁷

Чтобы уж совсем приблизиться к разгадке тайны рождения джаза и блюза, Джеймс Коллиер отважился утверждать, что вместе с черными рабами в Новый Свет прибывала и африканская музыка, а иногда и инструменты:

«Попавшие в неволю негры, увезенные страшно далеко от дома и без каких-либо надежд вернуться обратно, часто умирали от отчаяния. Чтобы поднять их настроение, работоторговцы всячески поощряли пение плывущих на кораблях рабов в надежде, что музыка окажется противоядием от смерти».²⁸

Действительно, в книге В.Конен «Пути американской музыки» упоминаются два найденных документа:

«Один относится к 1700 году, другой – к середине XIX века. Оба свидетельствуют, что работоторговцы, отправлявшие рабов из Африки, с циничной деловитостью давали указания капитанам о необходимости заставить пленников музицировать во время пути, чтобы поддержать их дух и соответственно уменьшить экономические потери».²⁹

Согласитесь, между «всячески поощряли» и «заставляли» – огромная дистанция. Кроме того, наличие всего лишь двух документов за полтора века – это, скорее, доказательство исключения, но не правила: чтобы перевезти через Атлантику около десяти миллионов рабов, потребовалось несколько десятков тысяч(!) рейсов, с учетом что в трюмы каждого из кораблей набивалось по 200-300 несчастных пленников, многие из которых гибли в пути. И всего-то два документа, свидетельствующих об «огромной музыкальной одаренности негров»!

Подобным образом едва ли не каждый тезис о происхождении блюза порождает антитезис и новые вопросы.

Например, когда речь заходит о ритме. Ведь таковой присущ не только африканским народам, но и арабским, и индейским, и индусским, и многим другим. Что касается барабанов и разного рода перкуссии, то у пакистанских или афганских племен ритмические рисунки не менее впечатляющи, чем у африканских; а чем хуже японские барабанщики, с их цури-дайко, о-дайко, да-дайко и прочими цудзуми? А разве лишено ритма мастерство ирландских бодранистов? На Чукотке науканские эскимосы выстукивают ритмы на яраре, при этом танцуют примерно так же, как и семейство Отара Тёрнера из миссисипского Комо...³⁰ Кстати, африканцам, оказавшимся волей

трагических обстоятельств на Кубе и Карибских островах, позволяли использовать на своих праздниках барабаны и прочую перкуссию, но почему-то ни блюз, ни джаз там не родились, как не возникли они ни в Англии, ни в Испании, ни в Европе вообще, хотя рабов с черного континента туда доставляли испокон веков... Если заходит речь о таких музыкальных инструментах как гитара или банджо, то, бывало, исследователи таинственно превращали в таковые элементарную тыкву, на которую натягивалась выделанная кожа, как это происходило у первобытных племен, хотя гитара задолго до рождения джаза и блюза в избытке завозилась в Новый Свет из Испании и пользовалась там большой популярностью, а на банджо, по свидетельству старых блюзменов Дельты, блюзы вообще не исполнялись, и трудно припомнить хотя бы одного великого блюзмена-банджоиста. Разве что старик Гас Кэннон (Gus Cannon, 1874-1979), но когда он овладевал банджо, о блюзах еще никто не слышал, и вообще, на банджо отличились в основном белые, а черные в те годы предпочитали гитару и фиддл...³¹ А язык, на котором пели блюзы? Он всегда был только английским. А содержание текстов блюзов? Как правило, в кантри-блюзе довольно иронично изображен быт черного сельского населения, и этот быт не имел никакого отношения ни к Африке, ни к Азии. В блюзах отражался типичный англосакский христианский быт, причем быт развитый, современный, разумеется, со своей южноамериканской расистской спецификой...

Видимо, эти и другие доводы, с которыми нельзя не считаться, привели новых исследователей к смягчению позиции или же вовсе к её пересмотру. Так, один из самых авторитетных знатоков блюза Дэвид Эванс в статье «Africa and the Blues», опубликованной еще в 1972 году, размышляет:

«Мы всегда должны помнить, что блюз как музыкальный жанр появился не раньше 1890 года и до двадцатых годов не доминировал в фолк-музыке чёрных. Большинство, вероятно, согласится, что его вокальная партия развилась из полевого холлера, к которому добавлялись разнообразные ритмические и инструментальные идеи. Довольно рано двенадцатитактовая ААВ-структура начала формировать этот жанр. Каким бы ни было происхождение этих отдельных компонентов, они были совмещены в форме, известной нам как “блюз”, где-то в 1890 году

и в Соединенных Штатах. На тот момент времени в США оставалось очень мало чистых африканцев, да и те были почти все по меньшей мере в возрасте пятидесяти лет. Это не такие люди, которые способны взять и создать новый музыкальный жанр. Более вероятно, что изобретателями блюза стало второе, третье, четвертое и последующие поколения африканцев, уже культурно ассимилировавшихся с белыми, индейцами и в особенности друг с другом. В блюзе, действительно, имеется африканское влияние, но... «в блюзе нет африканских элементов как таковых», если под «элементами» мы понимаем чисто африканские инструменты, лирику и так далее... Напротив, блюз – чисто афро-американское явление».³²

Как видим, «чисто африканское» происхождение блюза нивелировано до «чисто афро-американского», и все же ученый утверждает, что *«большинство, вероятно, согласится, что его (блюза – В.П.) вокальная партия развилась из полевого холлера, к которому добавлялись разнообразные ритмические и инструментальные идеи».*

Хорошо бы и нам присоединиться к этому большинству и согласиться с доводами Эванса, если бы кто-нибудь доходчиво объяснил, откуда взялись сами полевые холлеры... Уточним, что полевые холлеры – это песни, которые пели рабы во время работы на плантации. Не исключая, что однажды кто-то из авторитетных исследователей обнаружил сходство рабочих песен, услышанных на плантации в Алабаме или строительстве дамбы в Миссисипи, с подобными песнями где-нибудь в Конго или Сенегале, между тем как всякие рабочие песни, во всех странах и континентах, примерно одинаковы, поскольку диктуются ритмом производимых работ: так как лес рубят в основном одинаково, то и песни лесорубов во многом схожи, где бы этот лес ни рубили... Однажды знаток афро-американской музыки Гарольд Курлендер спросил в южной Африке у одного зулуйца (представитель народности zulu) из рабочей бригады, тащившей тяжелый заправочный шланг вдоль пирса: что произойдет, если они вдруг перестанут петь? Не станет ли легче дышать при выполнении тяжелой работы? Преодолев недоумение, африканец ответил: *«Нет. Когда мы не поем, то дышать труднее. Без пения у*

нас не хватит сил». Вот и весь ответ, откуда взялись рабочие песни! Тем не менее Курлендер размышляет:

«Мелодии (холлеров – В.П.) могут быть в основном европейскими, ритмы могут быть простыми (они продиктованы характером выполняемой работы), и гармонические созвучия могут быть не более африканскими, чем европейскими, – но общий эффект таков, что на ум мгновенно приходят групповые рабочие песни Ямайки, Гаити и Западной Африки».³³

А мне, когда я слышу холлеры, почему-то приходят на ум песни, записанные Аланом Ломаксом и его коллегой Диего Карпителлой (Diego Carpitella, 1924-1990) на юге Италии, на Сицилии и в Сардинии, и всякий, кто прослушает хоть раз, какие песни поют там, например, при замесе теста для макарон, а это делают обычно ногами, – тотчас припомнит и полевые холлеры на плантациях в Алабаме или Миссисипи... А как поют на рисовых плантациях в Венеции! А каковы «рабочие песни», при помощи которых крестьяне молят о богатом урожае или приплоде домашнего скота! А как поют погонщики выючных животных или ловкие ловцы тунца на Сицилии: по содержанию – все те же блюзы, по форме – все те же холлеры...³⁴

Во все времена и повсюду рабочие песни во многом схожи. Кстати, а на каком языке пелись рабочие холлеры на плантациях в южных штатах Америки, если **«уже к началу XIX столетия, когда привоз людей из Африки значительно снизился (с 1808 года торговля рабами производилась нелегально), в Соединенных Штатах нельзя было встретить негров, говорящих на африканских наречиях»?**³⁵

Значит, холлеры пелись по-английски. Но кто научил рабов английскому языку? Не тот ли, кто научил их и полевым холлерам, которые в Европе пелись с незапамятных времен?

Вот что пишет на этот счет В.Конен: **«Плантаторы поощряли пение рабов и даже требовали, чтобы рабы пели во время трудовых процессов. С одной стороны, это ограничивало возможность их общения друг с другом, с другой – увеличивало производительность труда. Выдающийся негритянский публицист Фредерик Дуглас (Frederick Douglass, 1818-1895), бывший невольник, писал в своей автобиографии о том, как удручало его в детстве это принудительное пение под надзором надсмотрщиков и**

как сильно оно отличалось от проникнутых трагическими чувствами песнопений рабов в свободные от работы часы».³⁶

Итак: **сильно отличалось!** Так что же пели рабы в свободные от работы часы? Да всё, что угодно, только не ненавистные рабочие песни или что-то на них похожее, и вряд ли вокальная, тем более мелодическая партия блюза произошла из полевых холлеров...

Возвращаясь к теории сугубо африканского происхождения блюза, приведем выводы, сформулированные автором самой первой книги о кантри-блюзе Самюэлем Чартерсом в его «**The Roots of the Blues: an African Search**», вышедшей в 1981 году. Как и герой фильма Скорсезе, Чартерс отправился искать корни блюза на черный континент, хотя, подозреваю, его влекли туда многолетние сомнения в том, что сам он когда-то изложил в своих книгах. Чартерс побывал в Гамбии, Сенегале, достиг Мали, пересек реку Нигер, словом, проехал по вожделенным местам Западной Африки, где встречался со многими музыкантами, но больше всего его интересовали *гриоты* (*griots*) – сингеры-одиночки из африканских племен, аккомпанирующие себе на щипковых (*plucked string*) инструментах: на взгляд Чартерса, они более всего близки к блюзменам Америки. Особенно учитывалось то, что гриоты принадлежали к тем племенам, откуда в Америку вывезли наибольшее количество рабов. Чартерс слушал африканских музыкантов, записывал на пленку, сопоставлял с тем, что слышал на американском Юге, после чего сделал непростой для себя вывод:

«Я смотрел на пленки и записи, разложенные на пыльном бетонном полу комнаты, и окончательно понимал, что не нашел в блюзе той музыки, которая была бы частью старой африканской жизни и культуры. Элементы блюза (*things in the blues*) могли произойти от племенных музыкантов старых королевств, но блюз как стиль представляет собой нечто иное. По сути, это новый тип песни, зародившийся вместе с новой жизнью на американском Юге».³⁷

Наконец, в вышедшей в 2006 году **Encyclopedia of the Blues** Рэй Эстбури (Ray Astbury) формулирует:

«Что касается музыки, то большая часть, если не все сходства между афро-американским блюзом и африканской музыкой можно считать только сходствами, с отсутствием прямой или даже косвенной связи между похожими элементами».³⁸

Удивительно, но советский искусствовед сформулировала нечто подобное за четверть века до прозрений Чартерса, и за полвека до выводов Эстбури:

«Долгое время, творчество американских негров оставалось вне поля зрения городских кругов. Но начиная с середины прошлого (*то есть XIX-го – В.П.*) века негритянская музыка США стала привлекать к себе внимание во всем мире. Сначала эстрадные негритянские песни, затем трагические хоровые спиричуэлс, потом предвестники джаза: рэгтайм, блюз, джаз-бэнд, еще позднее свинг и современный джаз – все это постепенно вошло в американскую и европейскую культуру. Почти в то же время американские негры проявляли выдающиеся способности и в поэзии, и в драматическом искусстве, и в эстрадном танце. До недавнего времени само собой подразумевалось, что это творчество – чисто негритянское. Эмоциональная непосредственность, некоторая наивность и сентиментальность, свойственная искусству негров, издавна ассоциировалась в представлениях американцев с обликом уроженцев Африки. Но в наше время (*речь идет о пятидесятых-шестидесятых годах XX века – В.П.*) ряд серьезных исследований, относящихся не только к музыке американцев, но и к художественной культуре Африки, полностью развеял эту легенду и привел к радикальному пересмотру вопроса о расово-национальных истоках негритянской музыки США. Материалы, открытые в XX веке, приводят к выводам, что художественное творчество африканцев и американских негров вовсе не одно и то же; что преемственность между ними не элементарна и не прямолинейна; что искусство, созданное американскими неграми, могло сформироваться только в Новом Свете и является характерным и органичным элементом его культуры».³⁹

Если бы Скорсезе в свое время познакомился с выводами С.Чартерса, а еще лучше, если бы он перевел и прочел книгу В.Конен, он не послал бы на черный континент своего героя искать истоки блюза, а обратил бы внимание на такой феномен как музыкальная культура Африки, снял бы другой фильм, и тогда бы многое прояснилось, потому что в Африке музыки как таковой не существовало вовсе, точнее – не существовало того, что мы вкладываем в понятие «музыка».⁴⁰ Музыкальное творчество африканских народов сакрально, оно не является формой развлечения, никогда не было уделом избранных и вообще не принадлежит к искусству в том понимании, которое имеется у нас. Следовательно, в Африке не было того, что мы называем фольклором, подобно тому как

не могло быть так называемого «фольклора» в первобытном обществе... Между тем, блюз, не только по своей музыкальной форме, но еще больше по содержанию текстов и назначению, мог родиться лишь в европеизированном обществе, в среде духовно раскрепощенных индивидуумов, но только не рабов, — поэтому он и возник лишь после отмены рабства. И создать, и петь блюзы могли только люди с неугасимой верой в высшую справедливость, но, в то же время, живущие с фатальной уверенностью в неизбежное худшее. Можно сказать, что они верили в бога, но дьявола считали удачливее...

Еще раз повторим: едва ли не каждое суждение о происхождении блюза порождает всё новые и новые вопросы.

Так, рассуждая о социальной стороне вопроса, В.Конен цитирует выдающегося негритянского писателя Ричарда Райта (Richard Nathaniel Wright, 1908-1960). Он «предполагает, что истоки блюзов зародились в той невольничьей среде, которая была полностью оторвана от какого-либо подобия оседлой жизни, которая не имела ни дома, ни религии, ни семьи, участью которой было работать, размножаться и служить “живым товаром”. В жизни этих невольников не было места ни дружбе, ни вере. Она была заполнена одним лишь чувством отчаяния, отдушиной в котором служили моменты чувственных наслаждений. Из песен этих рабов и выросли современные народные блюзы — искусство бродяг и заключенных... чернорабочих и бедняков... проституток и воришек... и всякого рода выброшенных за борт неудачников»...⁴¹

Гипотеза для своего времени уместная и с точки зрения «классового подхода» — безупречная. Вот только от истины она далекая. Блюзмены, и это мы проследим в главах нашей книги, хотя и путешествовали без конца, обычно имели и дом, и семью, умели дружить и, если надо, могли хорошо трудиться. Они не росли в стороне от родных мест, от общин, напротив — были накрепко с ними связаны, тем более, они никогда не жили в отрыве от церкви, хотя и слыли среди старшего поколения соплеменников отъявленными безбожниками. Также блюзменов трудно назвать неудачниками. Скорее, это были герои своего времени, кумиры сельской и городской молодежи Юга, их обожали до беспамятства женщины, с ними считались и белые, в том числе влиятельные, кроме того, у них водились деньги, наконец, не было среди чернокожих на всем американском Юге людей более раскрепощенных и независимых...

Все сложности с выяснением происхождения блюза – оттого что блюз, действительно, является чем-то *иным*. Это и новый тип песни, и новый тип гармонии, и вообще новое искусство, *зародившееся вместе с новой жизнью на американском Юге*. И чтобы понять природу блюза, надо внимательнее посмотреть на то, как и кем формировалась эта новая жизнь в *«молодой и жестокой стране»*.

Когда мы сталкиваемся с малоизученным культурным феноменом, ставшем к тому же всемирным, его корни надо искать не столько в толщи истории тех или иных стран или даже континентов, сколько в местах соединения или соприкосновения разных культур. Блюз родился на стыке британской, африканской, отчасти испанской и французской культур. Если мы присмотримся к этим потрясающим стыкам, распознаем их природу и сущность, оглянемся на истоки – сможем наконец найти то, что пока сокрыто от общего взгляда.

В.Д.Конен в своей книге «Пути американской музыки» непосредственно о кантри-блюзе пишет немного, не больше трех-четырех страниц, да и рассматривает его лишь в контексте зарождения джаза. Термин «кантри-блюз» она не употребляет вовсе, называя его *фольклорным блюзом*, хотя в распоряжении Конен уже могла иметься вышедшая в 1959 году книга Самюэля Чартерса.⁴² Если исключить Ледбелли, который перечислен в ряду других «горячих исполнителей раннего джаза», то в книге Конен нет упоминания ни об одном из представителей кантри-блюза, которых мы, спустя более сорока лет со времени выхода её книги, иначе чем «великими» не называем. Что ж, когда Конен работала над книгой, о блюзе вообще мало кто знал, причем не только в СССР, но и в стране, в которой он возник. Блюз еще только выбирался из частного мира «черной» Америки к своей всемирной славе, и то, что в действительности являлось вершиной англо-американской музыки, полвека назад казалось лишь начальной ступенью к чему-то более серьезному, например к джазу. Тем более удивительно, насколько точны и глубоки исследования Конен. Ведь всё, что она пишет о природе возникновения американской музыки, о её истоках и путях развития, – в большей части и есть история блюза!⁴³

Исследовав множество источников, главным образом печатных, Конен не оспаривает того, что африканский след в истории блюза и джаза очень значительный, коль скоро большая часть великих

музыкантов – чёрные, но след этот скорее антропологический и физиологический, а сама музыкальная структура блюза и раннего джаза возникла благодаря синтезу как минимум двух культур – англо-кельтской и африканской. Так, о возникновении спиричуэлсов, предшественников блюза, Конен пишет:

«Тяготение американских негров к ладовой структуре шотландских и ирландских баллад (*а мы добавим к ним и английские – В.П.*) объясняется не только тем, что в районах своего нового местожительства им чаще всего приходилось слышать именно эти мелодии. Здесь действовала еще другая причина. Ладовый строй англо-кельтских народных песен имел общие черты с африканским фольклором. Уже в наше время (*речь идет о сороковых-пятидесятых годах XX века, когда Конен писала книгу, – В.П.*) на побережье Западной Африки исследователи записали негритянские песни, чрезвычайно близкие по мелодическим оборотам некоторым спиричуэлс. В афро-американских песнях слились черты африканской и англо-кельтской пентатоники.

Но если связи спиричуэлс с музыкой европейского происхождения столь бесспорны, то почему же, вправе спросить читатель, вплоть до 30-х годов нашего столетия на них не обращали должного внимания?

И в самом деле, этот вопрос нельзя свести к одной только ограниченности музыкальной фольклористики прошлого века. Непосредственное художественное впечатление от спиричуэлс не наталкивало слушателя на предположение, что истоки этого своеобразного искусства уводят к европейским корням. Элементы англо-кельтской баллады, бесспорно присутствующие в спиричуэлс, являются по отношению к ним не больше чем схемой. Это – голая канва, на основе которой потом вырастают многокрасочные узоры. Чем является каркас для архитектурного шедевра, скелет для живого организма, тем служат черты англо-кельтского фольклора для афро-американских песен. В своих спиричуэлс негритянские исполнители преобразовали и обогатили европейские элементы до неузнаваемости».⁴⁴

Соглашаясь в принципе с формулировкой В.Конен, зададимся вопросом: каким образом закабаленных американских негров смогла зацепить за «живое» всего лишь «голая канва» музыкальной культуры их угнетателей, причем так, что они приняли её душой и сердцем, а затем принялись преобразовывать в соответствии со своим мироощущением, – если даже специалисты-фольклористы **«вплоть до 30-х годов нашего столетия на них (на взаимосвязь – В.П.) не обращали должного внимания»?**

Упростим запутанный вопрос. Захватила бы ли за «живое» чернокожего раба с табачной или хлопковой плантаций песня или баллада в исполнении Джинни Робертсон (Jeannie Robertson), Белл Стюарт (Belle Stewart), Шеймуса Энниса (Seamus Ennis), Джорджа «Поп» Мэйнарда (George “Pop” Maynard), Ширли Коллинз (Shirley Collins) или Джин Ритчи (Jean Ritchie), которая жила относительно недалеко, в западной части плато Камберленд в Аппалачах?⁴⁵

Не уверен. Оттого, полагаю, исследователи-фольклористы и не придавали должного значения связи англо-кельтского фольклора с новым афро-американским музыкальным искусством, и с блюзом в частности. По сути, на объяснение этой связи было только два ответа: либо американские негры приняли англо-кельтский фольклор по причине отсутствия в ареале их обитания всякой иной музыкальной культуры; либо между англо-кельтскими балладами и черными спиричуэлсами, тем более блюзом, существовало еще одно звено.

Какое? Этот вопрос наиболее существенный, и самый сложный.

Исследуя англо-кельтский фольклор, а главное здесь – системное его прослушивание, – знакомясь с его героями, я пытался услышать в скромном, внешне бесцветном и неэпатажном песнопении шотландских, ирландских и английских стариков хоть какие-то элементы чёрных спиричуэлсов и блюзов. Вооруженный книгой Конен и её наработками, я отправился в глубины Англии и Шотландии, добрался до Эбердина и до того священного холма у Северного моря, на котором покоится прах великой Джинни Робертсон. Я без конца слушал альбомы английского лейбла Topic, в том числе известную серию «**The Folk Songs of Britain**», куда вошли старинные песни и баллады, к счастью записанные и оставленные нам.⁴⁶ Вслушиваясь в голоса прямых потомков странствующих шотландцев (*Scottish Travelers*), норфолкских рыбаков, ирландских моряков и рабочих сингеров из Ланкашира, я надеялся распознать в их песнопениях то, что впоследствии, перешагнув через Атлантику, чудесным образом стало сначала спиричуэлсом, потом блюзом и, наконец, рок-н-роллом, а затем счастливо, шумно и весело возвратилось на Британские острова, начав с портового Ливерпуля... Призвав на помощь воображение, я признал (и признаю до сих пор!) структурное сходство баллады «McGinty’s Meal and Ale», которую, шамкая, кашляя и посмеиваясь, пел под концертину престарелый Дэйви Стюарт (Davy Stewart), с

умопомрачительным хитом Led Zeppelin «Black Dog»; а балладу «Donald's Return to Glencoe», которую с поистине детской выразительностью и старательностью пела престарелая Шейла Стюарт (Sheila Stewart), с планетарно известной «Hey Jude» сэра Пола МакКартни (Paul McCartney).⁴⁷ В этом смысле я ничем не отличался ни от Кори Хэрриса, ни от Самюэля Чартерса, ни от прочих, кто отправился в Африку искать корни блюза... Помню, сидя напротив Ширли Коллинз в её маленьком домике в Люисе (Lewes, Sussex), я высказывал свои «теоретические наработки», и эта великая и милосердная женщина, над красотой которой не властны годы, только восторженно причитала: «*It's beautiful!*» (как замечательно!) или «*Maybe...*» (вполне вероятно)... Что еще здесь скажешь?.. Но если серьезно, то нельзя не признать, что все эти «структурные сходства» являются всего лишь той самой «общей канвой», о которой писала В.Конен, при этом они никак не могут считаться недостающим звеном, соединяющим англо-кельтский фольклор с черными спиричуэлсами, а затем и с блюзом. Для того чтобы отыскать это звено, понадобилось отправиться на другой континент, к другим холмам...

В юго-восточной части штата Кентукки, в древних Аппалачах, в западной части плато Камберленд, затерялись небольшие селения Летчер (Letcher), Альвэ (Ulvah), Фусония (Fusonia), Випер (Viper), Джеремиа (Jeremia), Роксэнна (Roxanna), Блэки (Blackey)... Из-за географических особенностей цивилизация и научный прогресс обходили эти и подобные селения, уберегая в них патриархальный уклад и самобытную культуру, некогда занесенную переселенцами с Британских островов, так что, когда первые фольклористы оказались здесь, до их слуха донесся живой язык елизаветинской эпохи, в самой Англии уже давно позабытый, и, кстати, именно в одной из таких деревень (Випер) родилась и впитала тайну народной песни Джин Ритчи. Но для нас сейчас самое важное то, что в этих затерянных деревнях и селах долгое время сохранялась особенная церковная литургия, частично перенесенная из Старого Света, а отчасти выработанная уже здесь, в Аппалачах.

Тот, кто интересуется историей блюза или джаза, наверняка видел кадры кинохроники, запечатлевшие страстные службы черных конгрегаций (прихожан) в баптистских церквях американского Юга.

Эти необычные для нас богослужения ошеломляют своей энергией, и неслучайно лучшие негритянские певцы и певицы вышли из церквей. Когда-то религиозные песнопения записывались, наряду с блюзами, на *race records*, позже они переиздавались, становились популярными, и стало общепринятым, будто эти спиричуэлсы – сугубо негритянское или даже африканское искусство. Гораздо труднее принять то, что подобные литургии, с неменьшим зарядом энергии и такой же страстной проповедью, были и в белых церквях. И они запечатлены для истории, в том числе на киноленту. В документальном фильме о Билле Монро и рождении музыки блюграсс – **«High Lonesome: The Story of Bluegrass Music»** – есть уникальные кадры старинного ритуала окунания новокрещенного в воды воображаемого Иордана – точь-в-точь как совершали этот ритуал чёрные прихожане в баптистских церквях вокруг плантаций.⁴⁸ На пластинке **«White Spirituals»** (Atlantic, 1349), из серии **«Southern Folk Heritage»**, представлена **«Sermon and Livin' Hymn»** – редкая запись религиозной секты – Mount Olivet Old Regular Baptist Church – из села Блэки в Кентукки. Надо слышать, с какой неподражаемой страстью проповедует белый реверенд, чтобы уяснить: не только язык литургии, ритуал и библейский текст, но и сама форма песнопения были заимствованы черными у белых религиозных общин, некогда во множестве существовавших в непосредственной близости от среды обитания афроамериканцев.

В сентябре 1959 года Алан Ломакс и Ширли Коллинз побывали в глухих селениях в Аппалачах и записали белые спиричуэлсы в исполнении местных религиозных общин, всё ещё там сохранявшихся. Подобные записи редки, оттого что долгие годы считалось, будто такие религиозные службы бывают только у чёрных, кроме того, сделать такую запись было непросто. Ширли рассказывала, что, когда они с Ломаксом в одном из селений Кентукки записывали музыку фундаменталистов, священник, заведя микрофоны, пришел в ярость.

– Стало действительно страшно, когда он (*священник – В.П.*) вдруг запел молитву с проклятиями в наш адрес. Мы вышли и всю технику снесли к машине, подальше от толпы. Но Алан сказал, что все равно мы должны эту молитву записать. У нас было довольно миниатюрное оборудование, редкое по тем временам. Алан дал мне магнитофон, сказал чтобы я его спрятала под одеждой, затаилась где-нибудь за спинами прихожан и записала проповедь.

Ширли с иронией подчеркивает:

– Алан сказал, “мы должны записать...”, но в конце концов это должна была сделать я.

Это сейчас она смеется, а тогда так разволновалась, что нажала не на ту кнопку. В результате голос священника раздался из магнитофона, выдав Ширли. Священник был взбешен, и Ширли не нашла ничего другого, как бежать к машине.

– Хорош Ломакс! А вы были только вдвоем?

– Да! Одни посреди этих кентуккийских фундаменталистов.⁴⁹

Алану и Ширли все же удалось записать на пленку богослужение в Mount Olivet Old Regular Baptist Church в селе Блэки, и эта запись очень важна для нас, поскольку тамошний священник Ай Ди Вудро Бэк (I.D.Woodrow Back) унаследовал традицию проповеди, когда-то широко распространенную в этой области. Он родился в 1925 году в интернациональной семье переселенцев из Ирландии и Германии. Со стороны отца, Бэки были одной из ветвей великого музыкального семейства Бахов с Иоганном Себастьяном в центре. У них и фамилия была – Бах, но оказавшихся в Америке переселенцев предпочли называть Бэками. Как и все дети, Ай Ди исправно посещал с родителями церковь, и литургия прочно вошла в его сознание: еще ребенком он копировал проповеди реверендов из местных церквей. Специального образования у этих священников не было, церковной иерархии не существовало, поэтому единственным канонам для них оставались тексты Священного Писания и нерушимая традиция, которой следовали все члены конгрегации. В замкнутом пространстве ортодоксальной церковной общины (секты), окаймленной горами, скрытой непроходимыми лесными чащами, огражденной от мира горными речками и бездорожьем, священников не назначали – ими становились по призванию. Таковым однажды стал и Ай Ди Бэк. Он рос, как и все, учился, шалил, играл в баскетбол, мужал. Когда началась война, впервые оставил Блэки и отправился на фронт. Воевал, был ранен, выжил, после войны вернулся в родное село. Пробовал продолжить учебу, но война настолько изменила его мышление, что учиться он больше не смог. Работал где придется, выпивал, вел скучную жизнь грешника, потом женился, обзавелся ребенком... Но вот однажды почувствовал на себе десницу Божию и с головой ушел в

религиозную жизнь. С 1952 и до самой смерти, в январе 2001 года, Ай Ди Бэк оставался священником и продолжал старинную традицию богослужения, унаследованную от своих предшественников.⁵⁰

Чем же отличается служба в этой церкви?

Чтобы ответить, надо побывать в Блэки, причем обязательно в ночь с первой субботы месяца на воскресенье (1st Saturday Night and Sunday), потому что в прочие дни служба проводится в других местах. Как объяснила мне одна из старейших прихожанок, ритуал неукоснительно соблюдается и не изменился за последние полвека. Поскольку побывать в Блэки и при этом подгадать к ночной службе довольно сложно, остается хотя бы услышать «**Sermon and Livin' Hymn**».⁵¹ Этого будет достаточно, чтобы составить представление о характере службы в Mount Olivet Old Regular Baptist Church и о роли местного реверенда во время службы.

В этой церкви нет хора, нет икон, нет алтаря и книг Священного Писания у прихожан тоже нет, как не бывает во время службы музыкального сопровождения. Есть только живой голос священника, и только у него имеется Заветная Книга; и он, без конца перемещаясь между прихожанами, мощным хриплым голосом, который проникает в самую душу, запекает первую строку того или иного стиха из Библии и, как только заканчивает одну строку, тотчас радостно выкрикивает следующую, в то время как прихожане, все как один, поют в унисон ту строку, которую священник только что пропел, – и так далее, в четком и безостановочном ритме...

Эта традиция называется *“lining out”* (можно перевести как *“выстрочивание”*), и, скорее всего, именно от нее исходит известная блюзовая форма **AAB**. Музыковед Джилберт Чейз (Gilbert Chase) отмечает, что главной особенностью этой традиции фолк-гимнов (*folk hymns*) было **«исполнение на слух, а не по нотам или “правилам”;** **повышение или понижение нот по желанию; добавление изящных тонов, оборотов и других украшений; скольжение (*sliding*) от одной ноты к другой; добавление партий в интервале квинты, квинты и октавы; практика *lining out*, когда лидер зачитывает или пропевает псалмы, одну или две строки, а приход вторит ему»**.⁵²

Историк джаза Маршалл Стернс отмечает, что традиция подобных богослужений связана с Британскими островами, где в 1644 году Вестминстерская Ассамблея (Westminster Assembly)

рекомендовала данную практику английским церквям, поскольку прихожане не умели читать.

«Спустя сто лет церкви Шотландии отказались упразднить такой порядок, хотя прихожане уже знали все слова наизусть. Таким образом, “*lining out*” стало органической частью стиля. Тем не менее музыкальные реформаторы не одобрили эту практику, и, в 1699 году в Кембридже, в фешенебельной Brattle Square Church, произошло её официальное упразднение. Но даже после отказа больших городов от “*lining out*” эта традиция распространялась на юг и запад ... и закреплялась в фольклоре, где существует по сей день. Далее, во время Великого Пробуждения (*The Great Awakening*), фолк-гимны становились популярными. Являясь по сути балладной мелодией с религиозными словами, фолк-гимны часто имели структуру вызов-ответ (*call-and-response pattern*), так как она подходила специфике проповеди вне стен церкви, с выкриками конгрегации. Гармонией в европейском понимании пренебрегали, и свобода от гармонии привела к мелодической и ритмической независимости, что оказалось привлекательным западноафриканскому слуху».⁵³

Возвращаясь в Аппалачи и к богослужению в Mount Olivet Old Regular Baptist Church, отметим и еще одну особенность: только раз в месяц служба проходит в Блэки, в то время как остальные проводятся в других местах, куда часть прихожан отправляется вслед за своим священником. Эта традиция не что иное, как свидетельство миссионерского призвания общины. Таким образом они охватывали окрестные территории, привлекая в свои ряды все новых сторонников, и именно из таких церквей вышли миссионеры, которые, рискуя здоровьем, а то и самой жизнью, несли Слово Божие черным невольникам, тайком прокрадываясь в их замкнутые коммуны на Юге.

Мы уделили столько места церковной общине из Блэки, потому что богослужения в этой и в подобных белых общинах, находящихся с стороне от цивилизации и технического прогресса, не связанных с церковными иерархиями и потому зачастую сектантских, и породило то самое недостающее звено, которое, будучи привнесено в сельскую чёрную среду белыми миссионерами, затем было оплодотворено и представлено уже в виде совершенно новой музыкальной культуры. Иначе говоря, лишившиеся родовых корней, униженные и оскорбленные рабы и их ближайшие потомки приняли ту самую религию, в центре которой был распятый на кресте Сын Человеческий

– близкий по несчастью и горю Утешитель; а вместе с религией вошла в их жизнь и вся литургия, с песнопением, проповедью и ритуалом. При этом литургия афроамериканцев наполнилась особым, неповторимым колоритом и необыкновенной чувственностью, которая присуща чёрным, и только им. Традиционная форма (**AAB**) – дважды, а то и трижды повторяющаяся первая строка в куплете, часто с вопросом, и ответом на вопрос в последней строке – также перенеслась из литургии... Для того чтобы хоть отчасти иметь представление, как именно это произошло, обратимся к истории.

Пресловутые колонизаторы XVII века, устремившиеся на Юг Нового Света, так и не смогли сделать рабами коренное население. Индейцы либо гибли от туберкулеза, либо кончали с собой, находясь в неволе. Тогда решили возить рабов из Африки, как это уже издавна делалось в Европе. (Как-то американское рабство заслонило английское, французское, испанское и всякое прочее...) Вместе с миллионами рабов из Африки в Америку завозилась и африканская культура, а если точнее – завозились тела, некогда принадлежавшие этой веселой, жизнерадостной и непонятной европейцам культуре, причем немалая часть этих несчастных тел гибла в трюмах и выбрасывалась за борт, прежде чем корабли работорговцев пришвартовывались к берегу. Разумеется, все бесчисленные разновидности барабанов, бесхитростные погремушки, колокольчики, свистульки, кастаньеты и флейты оставались в Африке, так как на судне во время транспортировки «живого» товара дороже фунта груза были только футы и дюймы полезной площади... Вот что писал об этом советский историк А.В.Ефимов:

«Алчные работорговцы стремились вместить на свои суда возможно больше “живого груза”. Рабов перевозили в ужасающих условиях. Расстояние между палубами обычно составляло 3 фута 3 дюйма (немногим более метра). Туда рабов загоняли плетью, причем заставляли ложиться плотно один к другому. В таких условиях невольники проводили весь многодневный переход из Африки в Америку. Особенно ужасным было положение во время штормов, когда закрывали люки; люди невероятно страдали от морской болезни, недостатка воздуха, движения, от эпидемии. При перевозке рабов в Америку смертность их достигала трети, а иной раз и половины взятых на борт. И несмотря на это, работорговля приносила

баснословные прибыли. Чистый доход от рейса с рабами иногда составлял тысячу процентов на вложенный капитал».⁵⁴

Воображению помогают старинные литографии, глядя на которые трудно поверить, что подобное могло когда-либо происходить. Знаменитый кинорежиссер Стивен Спилберг (Steven Spielberg) в фильме «Amistad» попытался воспроизвести чудовищную картину транспортировки рабов, и каждый, кто видел этот фильм, согласится, что утверждения, будто *«работорговцы всячески поощряли пение плывущих на кораблях рабов в надежде, что музыка окажется противоядием от смерти»*, по меньшей мере, наивны.⁵⁵ Достижение американского континента несчастные рабы владели лишь памятью об этих инструментах, впрочем, и память эту вскоре напрочь отшибали...

Технологии работорговли существовали не одно тысячелетие и были отработаны не хуже технологий по перевозке и забою скота или ловле рыбы. Надо иметь в виду, что рабовладелец и работорговец категории сугубо разные, и если рабовладелец это социальный статус, то работорговец – всего только профессия: жестокая, бесчеловечная, кровавая... Чтобы не возникало заговоров, восстаний, очагов неповиновения или недовольства, рабов, захваченных из разных частей Африки, уже на начальной стадии перемешивали, чтобы в одном месте не скапливались соплеменники, способные между собой договориться, и ещё на африканском берегу, до посадки в трюмы, несчастные представляли собой безликую и безмолвную массу, для устрашения которой всегда использовали несколько жертв. Подобная селекция строго соблюдалась и на месте их нового обитания. Под страхом смерти рабам было запрещено стучать не то что на барабанах, но и вообще по каким-либо предметам, тем более запрещалось петь, потому что колонизаторы усматривали в этом возможность координации действий невольников. И они были по-своему правы, потому что музыка у африканских племен не являлась источником наслаждения или удовольствия, она была частью религиозного ритуала, а также способом сообщения между людьми и племенами. Что касается танцев, то и этот неотъемлемый атрибут африканского быта был напрочь забыт, потому что измученным непосильным трудом было не до танцев... **«Рабов ввозили главным образом для табачных плантаций южных штатов. Их выгоняли на работу партиями; они работали до 18—19 часов в сутки, подгоняемые**

бичом надсмотрщика. На ночь рабов запирали и спускали собак. Считают, что средняя продолжительность жизни негра-раба на плантациях составляла десять лет, а в XIX веке даже семь лет», – пишет историк.⁵⁶ Какие здесь могли быть танцы! У несчастных оставалось лишь то, что заложено в генах и что истребить можно, лишь уничтожив само тело, – пластика, мелодичная речь, восприятие и жажда ритма, близость к природе. Рабам было запрещено даже минимальное образование, а белый, решивший просветить раба, наказывался плетьюми.

Оставшиеся на американском континенте индейские племена сохранили свой язык только потому, что не были разобщены. Гонимые и уничтожаемые, они группировались в резервациях, так или иначе сохраняя свой быт и вместе с ним – свою культуру, свой язык, в то время как доставленные из Африки рабы были намеренно лишены этой «привилегии». Их отчуждение от своих корней было тотальным, а при такой постановке дела от всей африканской культуры не могло остаться и следа. Не то что песни, сам язык вскоре забывался, хотя правильнее считать, что он был насильственно умерщвлён в результате абсолютной изоляции рабов от их исторической родины и из-за полной изоляции соплеменников друг от друга. Единственным языком, который стали понимать, на котором научились разговаривать и общаться между собой рабы, становился язык их поработителей – испанцев, португальцев, французов, англичан...

В данном случае нас интересует язык английский, который стал государственным языком Соединенных Штатов и доминирующим в среде афроамериканцев.

Не надо думать, что купленных на рынке и свезённых на хлопковую или табачную плантацию рабов обучал английскому языку какой-нибудь белый рабовладелец с плетью. Примитивные команды во все времена понимались поработёнными без перевода. Мы здесь рассматриваем сложный вопрос вынужденной ассимиляции миллионов вывезенных с другого континента разноплеменных рабов в совершенно новую природную и культурную среду. Единственными, с кем эти несчастные могли хоть как-то общаться, были вынужденные эмигранты англокельты, в основном из Шотландии, Ирландии и Англии, – так называемое третье сословие, которое чаще называли «*нищей белой дрянью*» (*poor white trash*). Не забудем, что белые рабы

в Новом Свете были прежде черных. Вот что пишет об этом А.Е.Ефимов:

«Первые рабы в Америке были белыми рабами, или, как их называли, законтрактованными или кабальными слугами. Если кто-нибудь хотел переехать в Америку, а у него не было 6—10 фунтов стерлингов, нужных для оплаты проезда, он подписывал с предпринимателем контракт в двух экземплярах и обязывался в возмещение издержек по перевозу за океан отработать пять лет на положении слуги-раба. Его привозили в Америку и продавали с аукциона. Считалось, что после отработки пяти лет он должен получить свободу, но иногда такие люди убегали раньше. В других же случаях, вследствие новой задолженности, кабальный слуга оставался в рабстве на второй и третий сроки. Нередко привозили из Европы осужденных преступников. Их также продавали. Эта категория кабальных слуг обычно должна была отработать не пять, а семь лет, с тем чтобы после этого срока получить свободу.

Регулярная торговля законтрактованными слугами велась в течение XVII—XVIII вв. Но в XVIII в. ее значение постепенно начало падать в связи с развитием рабства негров. Основной слой законтрактованных слуг составляли английские и ирландские бедняки — крестьяне и ремесленники, разоренные, лишенные средств производства в ходе огораживаний и промышленного переворота в Англии. Нищета, голод, иногда и религиозные преследования гнали этих людей в далекую заокеанскую страну, условия жизни и труда в которой они плохо себе представляли.

По Европе рыскали агенты — вербовщики американских землевладельцев и предпринимателей — и увлекали нищих крестьян или безработных рассказами о “вольготной” жизни за океаном. Широкий размах приобрело похищение людей. Взрослых вербовщики спаивали, детей заманивали. Затем бедняков собирали в портовых городах Англии и везли в Америку в таких же условиях, как перевозили скот. Суда были тесными, пища скудной; кроме того, она часто портилась, и переселенцы в течение долгого пути в Америку были обречены на голод.

“Ужас, что творится на этих кораблях, — рассказывает один из современников, сам переживший такое путешествие, — зловоние, испарения, рвота, различные стадии морской болезни, лихорадки, дизентерии, горячка, нарывы, цинга. Многие погибают ужасной смертью”.

В колониальных газетах нередко можно было встретить такие объявления: “Только что прибыла из Лондона партия молодых, здоровых работников, состоящая из ткачей, столяров, сапожников, кузнецов, каменщиков, пильщиков, портных, каретников, мясников, мебельщиков и

других мастеров. Они продаются по сходной цене. Можно также в обмен на пшеницу, хлеб, муку”.

Иногда работорговцы и комиссионеры вели бойкую торговлю одновременно рабами-неграми, пленными индейцами и привезенными из Европы законтрактованными слугами.

Одна из бостонских газет сообщала в 1714 г. о том, что богатый купец Сэмюэль Сеуолл “продает несколько ирландских служанок, большинство из них сроком на пять лет, одного ирландского слугу — хорошего парикмахера, и четыре или пять пригожих мальчиков-негров”.

В этой же газете через несколько дней появилось такое объявление: “Продается индейский мальчик в возрасте около 16 лет, негр в возрасте около 20 лет. Оба хорошо говорят по-английски и пригодны к любой работе”.

Было немало случаев, когда законтрактованных слуг забивали до смерти. Хозяин терял при этом только труд раба на период контракта. Законы колоний лишь в отдельных случаях предусматривали, что хозяин обязан отпустить слугу, если он изуродует или обезобразит его.

Побеги белых рабов были массовым явлением в колониях. Пойманных слуг жестоко наказывали, их клеймили, увеличивали срок их контракта, иногда приговаривали к смерти. Тем не менее, отдельным белым рабам удавалось бежать в пограничные поселения, на Запад. Здесь они пополняли ряды скваттеров-бедняков, которые явочным путем захватывали земли, принадлежавшие крупным землевладельцам или земельным спекулянтам. Скваттеры расчищали участок леса, поднимали целину, строили бревенчатую хижину и неоднократно с оружием в руках поднимались против колониальных властей, когда те пытались согнать их с занятых участков. Иногда законтрактованные слуги поднимали восстания. В отдельных случаях белые рабы сговаривались с неграми и сообща выступали против своих хозяев и рабовладельцев.

Постепенно рабство негров вытеснило систему законтрактованного труда. Раб-негр был более выгоден». ⁵⁷

Мы привели столь обширную цитату, чтобы читатель, живущий в иную эпоху, не ассоциировал рабство лишь с Африкой и неграми, хотя в данном случае нам важнее обратить внимание на то, что белые и черные невольники Нового Света какое-то время **существовали**. То есть, случился не просто насильственный физиологический стык разных народов, о чем мы говорили выше, не только их близкий и продолжительный контакт, но возникло общее житие-бытие, при котором и белые и черные рабы спасались от беды совместными

усилиями и совместной борьбой, при этом духовно и культурно взаимообогащались, создавая новый быт и, как следствие, новую культуру, а главным объединителем людей стала христианская церковь. В книге «White and Negro Spirituals» Джордж Джексон (George Pullen Jackson, 1874-1953) пишет:

«Негр оказывался среди настоящих друзей – среди тех, кто, в силу своего этнического, социального и экономического положения, был лишен расовых предрассудков; среди тех, чьи религиозные церемонии больше всего приближены к тому, что он, религиозный по своей природе, мог понять и в чём мог принять участие. Негр оказывался бесцерковным пионером среди белых, которые строили дома для евангелистских встреч (*meeting houses*) и приглашали его не только посещать свои службы и петь с ними песни, но и присоединиться к ним, став полноправным членом конгрегации, то есть стать своим среди белых, которые обеспокоены не только его душевным благополучием, но и его высвобождением из рабства».⁵⁸

С XIX века белое рабство постепенно вытеснялось черным. Это не значит, что все белые переселенцы, а их поток не прекратился, прибыв в Америку, тотчас становились успешными и состоятельными её гражданами. Мигрировали или просто бежали из Европы по-прежнему не от хорошей жизни. Шанс добиться успеха в Новом Свете, конечно, предоставлялся, но в основном такие эмигранты пополняли слои нищих. У этого сословия не было никаких прав, за исключением того что они могли танцевать и петь в редкие часы отдыха и у них не отняли возможность наслаждаться прелестью своей культуры. Но оказалось, что это не так мало! Древние песни и баллады Британских островов нередко были единственным, что могли слышать рабы-негры, и, конечно, они вскоре сами стали их петь... И тут сыграло свою роль то, что принято называть «генами», потому что темнокожие рабы стали петь эти песни по-своему, по-африкански, вкладывая в услышанное новый смысл, наделяя и без того печальные мелодии, энергией собственных бед и трагедий, добавляя к горьким мотивам шотландских и ирландских изгнанников свою горечь: вот отчего в природе черного фольклора всегда незримо присутствует Смерть. Мы вряд ли точно определим, кто кого ассимилировал, но несомненно одно: именно этой «**нищей белой и черной дряни**» Америка и мир

обязаны появлением новой самобытной культуры, того, что стало называться англо-американским фольклором. Повторим еще раз, что особую роль в зарождении этой новой культуры сыграла христианская церковь и ее священники, которые проповедовали как среди белых, так и среди черных. Евангелист из Вирджинии Джон Дэвис (John Davies), с огромным успехом проповедовавший черным рабам в середине восемнадцатого века, в одном из своих писем реверенду Джону Весли (John Wesley) отмечал их предпочтения:

«Все книги были для них весьма приемлемы, но ни одна в такой степени, как Псалмы и Гимны, которые позволяли удовлетворять их особую тягу к исполнению оных (*for psalmody*)... и иногда, когда я просыпался в два или три часа утра, потоки священных псалмов проникали в мою комнату. Некоторые за этим занятием проводили всю ночь...»

В другом письме он писал: **«...негры, из всех известных мне родов человеческих, обладают наилучшим музыкальным слухом. Исполняя псалмы, они испытывают восторженную радость...»**⁵⁹

Белые священники-миссионеры не только проповедовали черным, но и обучали их нести слово Божие.

«К 1820 году в Америке насчитывалось около четырех тысяч негритянских методистов и более шести тысяч баптистов. Баптистская церковь привлекала черных в силу своей неформальной организации. Четырех прихожан было достаточно для создания конгрегации, при этом каждый, кто чувствовал призвание, мог проповедовать. Бедная, но страстная баптистская деноминация была ближе всех к экономическому и социальному уровню черных».⁶⁰

Трудно представить, что в то время белые и черные американцы жили вместе и, взявшись за руки, в одной церкви служили одному Богу. Священник Лоренцо Доу (Lorenzo Dow, 1777-1834), несший госпел по всем Соединенным Штатам и даже в Англии, пишет в своем Дневнике: **«Я видел, как бьются в религиозном экстазе (*exercized with the jerks*) пресвитерианцы, методисты, квакеры, баптисты, англиканская церковь и независимые; джентльмены и леди, черные и белые, престарелые и молодые, богатые и бедные – все без исключения...»**⁶¹

До появления блюза было еще далеко, и, прежде чем он возник, Америке и её обитателям, как черным так и белым, предстояло пройти еще через долгие суровые испытания...

Множество самых разных и неожиданных факторов влияло на появление новой культуры Америки – социальные, политические, экономические, религиозные... Факторы внешние и внутренние: Война за независимость, победа над англичанами и принятие Декларации независимости, Великая французская революция, идеи просвещения и гуманизма, европейские войны, возвышение наполеоновской Франции и её падение, морское и финансовое величие Великобритании, промышленная революция и технический прогресс и прочее, прочее, прочее – всё это так или иначе влияло на ситуацию в Соединенных Штатах, а следовательно, на жизнь её граждан и на положение миллионов рабов...

«Уважение к сему новому народу и к его уложению, плоду новейшего просвещения, сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Всё благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую – подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие; талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному ostracism; богач, надевающий оборванный кафтан, дабы на улице не оскорбить надменной нищеты, им втайне презираемой; такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами».⁶²

С таким вот разочарованием, меньше чем за год до своей гибели, писал о молодой американской демократии А.С.Пушкин – друг декабристов, автор «Бориса Годунова», подданный русского царя, без высочайшего позволения которого не имевший права и шагу ступить, даже уехать в свое укомное псковское имение, не то что за границу, о которой мечтал с юности...

...Прошли многие десятилетия. Мир стал меняться. Белое рабство исчезло. После победы северян над южанами в Гражданской войне 1861-1865 годов для черного населения Юга также должна была установиться справедливая жизнь. Вчерашний раб был признан не

просто человеком, но полноправным гражданином Соединенных Штатов, которые отныне становились не только его страной, но и его государством! Свободу эту, однако, принесла на своих штыках армия северных штатов, и она же, армия, эту свободу поддерживала больше десяти лет. В этот период, названный Реконструкцией (*Congressional Reconstruction*), длившийся с 1866 по 1876 годы, федеральное правительство отменило все дискриминационные акты и законы и в свою очередь приняло Четырнадцатую и Пятнадцатую поправки вместе с двумя Законами о гражданских правах 1866 и 1875 годов, принуждавшими местные власти и общество к соблюдению принципов расового равноправия. Все эти действия существенно ограничили возможности белых южан в их стремлении официально ущемлять гражданские свободы черных. В результате этого афроамериканцы добились значительного прогресса в создании собственных институтов гражданского общества; они продвигали законы, защищавшие их права; участвовали в голосовании на выборах чиновников в местные органы управления; организовывали собственные церкви и школы... Заподозрив в этом смертельную угрозу своему существованию, белые южных штатов объявили черным и их республиканским союзникам настоящую войну. Всю свою необузданную злобу, весь свой гнев за поражение в войне белые вымещали на черных, благо у них в руках находились все рычаги управления штатами, весь бизнес и, самое главное, вся земля, которую они предусмотрительно скупили. На большей части территории страны, в конце 60-х – начале 70-х годов XIX века, белые вели эту войну под эгидой секретных организаций вроде Ku Klux Klan. Тысячи афроамериканцев были замучены и убиты в эти кровавые годы. Федеральное правительство пыталось остановить террор, посылая войска и проводя расследования, но эти попытки были слишком ограничены. К тому же на очередных президентских выборах кандидату с Севера понадобились голоса избирателей с Юга. Цена в таких больших вопросах значения не имеет. Южные реваншисты предложили – в обмен на свои голоса – позволить им ряд местных поправок, согласно которым черное население лишалось избирательных прав и попадало в такую зависимость, в сравнении с которой уже и рабство казалось далеким добрым временем. По сути, произошла обычная политическая сделка, жертвами которой стали миллионы афроамериканцев. С 1877 года, когда республиканец

Ратерфорд Хейз (Rutherford Birchard Hayes, 1822-1893) был избран Президентом США, федеральное правительство практически оставило свои попытки защитить черных на Юге. Восьмидесятые годы XIX века ознаменовались не только жестоким насилием белых по отношению к черным, но и принятием множества законов, направленных против афроамериканцев. В южных штатах принцип сегрегации был закреплён законодательно, в частности, при пользовании общественным транспортом, особенно на поездах; были запрещены межрасовые браки; практически на всем Юге законодательным способом чернокожие были лишены права голосовать на выборах, а в некоторых случаях у них не было такой возможности из-за ввода некоего налога на голосование. «Черными» или «цветными» объявлялись все граждане, у которых была хоть капля афро-американской крови. По этим критериям «ниггерами» стали даже креолы, до того имевшие статус белых... В эти же годы была введена и отлажена жестокая, по сути рабская, система трудовых ферм для заключенных, а на большинстве сельскохозяйственных территорий была внедрена кабальная система *sharecropping*, сыгравшая ключевое значение в появлении сельской культуры черных, в том числе блюзов...

Что же это за система, при которой вчерашние рабы хлопковых и табачных плантаций стали именоваться **шеаркропперами** (*sharecroppers*), по-нашему – **испольщиками**?

Есть такое понятие как издольщина, при которой арендная плата за землю выплачивается не деньгами, а частью урожая – третьей частью, четвертью, десятиной... А издольщина – когда хозяину отдают половину. Всего-то! Однажды прогрессивные экономисты поняли, что рабу всё равно, будет урожай или нет, что его волнует только, дадут ли ему вовремя положенный паек. Так не лучше ли сделать раба хозяином урожая, выращенного им на... чужой земле?! А за пользование этой землей он отдаст половину выстраданного продукта. Вот открытие! Вот почему уничтожено рабство, а вовсе не потому, что кто-то оказался сердобольным и гуманным. С тех пор в учебниках написано, будто издольщина лучше рабства, хотя авторы этих сравнений не были ни рабами, ни издольщиками, тем более чернокожими, да еще на американском Юге, где с конца XIX века к термину «эксплуатация» прибавились еще и расовая нетерпимость и сегрегация...

Американский расизм – это когда патологическая, животная ненависть белого реваншиста к своему вчерашнему рабу перенесена на всех чёрных людей вообще, которых он, белый господин, считает своими потенциальными рабами и в свободе которых видит смертельную угрозу себе. А **расовая сегрегация** – это не раздельное сосуществование разных национальностей или рас в едином государстве, в одной стране. Это вообще несуществование. Это когда для государственных учреждений одни существуют, а другие – нет; когда институты власти обслуживают интересы одних и полностью игнорируют интересы других. И для того чтобы хоть как-то защититься, чтобы уберечь себя от прямой агрессии и полного уничтожения, как это случилось с коренным населением Америки – индейцами, – бесправные афроамериканцы объединились, сблизились и огородились – не только зримыми границами, но и духовно. Они создали собственную среду обитания и укрепили её непреодолимым частоколом, за которым очень скоро возникла особенная культура и духовная жизнь, до сих пор нами, белыми, не познанная, хотя мы, белые, эту культуру присвоили, создали трансконтинентальную индустрию по её эксплуатации и заработали на ней миллионы и уже миллиарды, лукаво умалчивая, кому именно эта культура принадлежит. Это ли не продолжение все того же позорного закона «Джима Кроу»?..

Термин ***Jim Crow*** происходит из одноименной песни, некогда исполняемой «Дэдди» Райсом (Thomas Dartmouth “Daddy” Rice, 1808-1860), белым артистом менестрель-шоу тридцатых годов XIX века. Райс накладывал на лицо пасту из древесного угля, имитируя чернокожего, затем пел и танцевал, создавая карикатурные образы «глупого негра». К 1850 году персонаж «Джим Кроу», в числе других стереотипов, отражавших в общенациональной культуре отношение к чернокожим как к второсортным людям, стал стандартным номером в менестрель-шоу. Позже, в конце XIX века, термин стал синонимом жестокой сегрегации и лишения афроамериканцев права голоса в обществе. С началом XX века термин ***Jim Crow*** отождествлялся с расистскими законами и действиями, направленными на лишение черных гражданских прав в силу превосходства над ними белых.

...Когда мы говорим о вновь возникшей культуре афроамериканцев, надо иметь в виду, что с середины XIX века эта культура формировалась и развивалась, как городская, так и сельская.

Взаимосвязь городской и сельской культур существовала изначально, и во многом благодаря этой связи появился джаз и получил распространение блюз, но нас сейчас больше интересует сельская культура, из недр которой вышел блюз.

На благодатных для урожая южных плантациях скапливалось огромное количество черного населения. Стараясь защитить себя, они жили обособленными колониями, будучи страшно бедными, почти не перемещались, и между плантациями почти не было сообщений. В этих мрачных замкнутых обитаемых пространствах могла вариться только внутренняя культура: исполщики обменивались только тем, что передавалось им от старших поколений, или тем, что каким-то образом доносилось до их слуха. А до их слуха доносились все те же шотландские и ирландские баллады, рилы и джиги да бессвязные обрывки польской, французской, германской, итальянской и даже славянской народных традиций, которые везли с собой в Новый Свет все новые и новые волны беженцев, особенно после европейских войн и страшных неурожаев середины XIX века. Это были всё те же печальные повествования, близкие и понятные чернокожим, но главное – за этими песнями слышались молитвы о Распятом Заступнике и Его тихий, ненавязчивый зов: ***«Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас»...***

И здесь надо отдать должное белым миссионерам, или, как их называли, «белым святым» (*white saints*), которые помогали афроамериканцам организовывать приходы во многих сельских районах Юга. В условиях сегрегации и расизма «белым святым» строго-настрого запрещалось собираться вместе с чёрными и строить церкви, поэтому им приходилось осуществлять свою миссионерскую деятельность тайно, пробираясь прямо на плантации, где черные работали в течение дня. Некоторые белые миссионеры проповедовали Евангелие по ночам, непосредственно в жилищах чёрных, покидая их лишь перед рассветом. В случае разоблачения подобного собрания белые миссионеры и их черные собратья рисковали быть избитыми, а то и убитыми расистами. Но ничто не могло остановить проповедников на их пути к новообращенным. История донесла до нас несколько имен белых миссионеров: Йорк (S.A.York), МакЭллистер (C.D.McAllister), сестра Грэйер (Sister Graer)... Эти неизвестные миру проповедники, несшие с риском для жизни Слово Божие, имеют прямое отношение к

появлению самобытной музыкальной культуры афроамериканцев, и значит – имеют отношение к рождению блюзов.⁶³ Так литургия белых христианских религиозных общин была привнесена в замкнутую среду черного населения южных штатов.

Наибольшая плотность черного населения во всей Америке была в штате Миссисипи, а особенно в Дельте, и, конечно, местное население исправно посещало церковную службу, во время которой устраивались песнопения, а исполнители спиричуэлсов пользовались особым уважением. Ну а по субботам, в конце рабочей недели, в деревнях и селах вокруг плантаций в приспособленных для этого помещениях, джук-джойнтах, устраивались танцы, обычно под пение местного музыканта и его же гитарный аккомпанемент. С конца XIX века здесь уже организовывались своеобразные представления, конкурсы и даже туры сельских талантов по окрестным плантациям. Бедность позволяла отправиться в такие туры только музыкантам-одиночкам, с гитарой наперевес. Вот почему в штате Миссисипи появилось множество сонгстеров, а в будущем и блюзменов. И песни сонгстеров, и блюзы родились на стыке белой и черной культур как результат неразрешимого противоречия двух человеческих начал – духовного и плотского, а в религиозном понимании – высокого и низкого... Тут лучше нашего Александра Блока не скажешь:

Здесь на земле единоцельны
И дух и плоть путем одним
Бегут, в стремленьи нераздельны,
И Бог – одно начало им...⁶⁴

Исследователи блюза обращают внимание на появление в конце XIX века особенной музыки – **санктифайд** (*sanctified*), которая родилась внутри черных религиозных общин как спасительная реакция на возврат к рабскому прошлому. После девяностых годов некоторые религиозные группировки внутри замкнутых коммун на Юге отошли от ортодоксальных протестантских традиций и форм богослужения и от респектабельного стиля **джубили** (*jubilee*). Их воскресные службы стали более свободными, раскованными и музыкально более насыщенными. Литургия становилась своеобразным выплескиванием избыточных эмоций: гнева, отчаяния, радости, восторга...

Как мы уже отмечали, подобные же процессы происходили и в изолированных белых селениях в Аппалачах, где также возникали очаги сектантства (вспомните селение Блэки!) с богослужением, как две капли воды похожим на литургию в черных коммунах на плантациях. И особенно значимо для нас, что в обоих случаях это привело к рождению новых музыкальных форм. В миссисипских и луизианских коммунах гневная проповедь священника-реверенда становилась все яростнее, динамичнее, церковное песнопение более ритмичным (*drive*), для сопровождения использовались гитара, банджо, тамбурин, барабаны или просто хлопанье в ладоши, а темп поддерживался активным участием в богослужении буквально всех прихожан. В сравнении с профессиональным городским стилем *jubilee*, это звучало вызовом и выглядело неблагопристойно, так что такие богослужения подвергались суровой критике со стороны священников и ревнителей традиционной воскресной службы.

К счастью, этот вид религиозного песнопения дожился до того времени, когда черной музыкой американского Юга заинтересовались коммерсанты из звукозаписывающих компаний. Они не обошли *санктифайд*, и со второй половины двадцатых лейблы OKeh, Paramount, Brunswick, Vocalion, Victor активно записывали и издавали эти религиозные песнопения. До нас дошли сами эти песни, и сохранились некоторые имена.

В 1966 году на лейбле Origin Jazz Library изданы два альбома «**In the Spirit**» vol.1 and 2 (OJL-12, 13), в которые, наряду с блюзменами, записавшими религиозные гимны, вошли и исполнители *санктифайд* – реверенды, госпел-сингеры и группы двадцатых годов: старейшина МакИнторш и Эдвардс (Elder McIntorsh & Edwards), реверенд Ди Си Райс (Rev.D.C.Rice), госпел-группа Holy Ghost Sanctified Singers, Блайнд Рузвельт Грэйвс (Blind Roosevelt Graves, 1908-1962), матушка МакКоллум (Mother McCollum), Вильям и Верси Смит (William & Versey Smith), сестра Сэлли Фэнси (Sister Cally Fancy), старейшины Карри (Elder Curry) и Ричард Брайант (Elder Richard Bryant), миссис Блайнд Мэми Форхэнд (Mrs.Blind Mamie Forehand), Блайнд Джо Тэггарт (Blind Joe Taggart), реверенд Эф Дабл-ю МакГи (Rev.F.W. McGhee 1890-?), великий гитарный евангелист из Техаса Блайнд Вилли Джонсон, и еще один уникальный техасец – Вашингтон Филлипс (Washington Phillips, 1888-1954)... В первый альбом (OJL-12) включена

запись и белого госпел-сингера из Кентукки Альфреда Карнса (Alfred G.Karnes), исполняющего религиозную песню «I am Bound for the Promised Land». И вот что любопытно: в комментариях к этой песне Пит Велдинг (Pete Welding) замечает, что она демонстрирует свойственное музыканту «яркое идиоматическое владение искусством негритянской вокальной и инструментальной музыки».

В 1968 году на лейбле Blues Classics вышла серия **Negro Religious Music**, состоящая из трех лонгплеев. Первые два альбома этой серии так и называются – «**Sanctified Singers**» vol.1 and 2 (BC 17, 18), да и третий диск – «**Singing Preachers and the Congregations**» (BC 19) – также содержит *санктифайд*... Как и в альбомах «**In the Spirit**», большая часть материала серии – это песни и гимны черных религиозных общин, записанные и изданные в двадцатые. Среди исполнителей много имен, вошедших в серию «**In the Spirit**», но есть и новые: реверенд Эдвард Клэйборн (Rev. Edward W.Clayborn), дуэт Two Gospel Keyes, старейшина Вилсон (Elder Wilson), Лил МакКлинток (Lil McClintock), Лютер Мэгби (Luther Magby), Arizona Dranes, Блайнд Несбит (Blind Gussie Nesbit) и другие...

В семидесятые на лейбле Herwin также переизданы некоторые старые записи религиозных песен в серии **Sanctified**, состоящей из трех лонгплеев: «**Bessie Johnson: 1928-1929**» (1972, Herwine 202); «**God Give Me Light: 1927-1931**» (1972, Herwin 203) и «**Whole World in His Hands: 1927-1936**» (1974, Herwin 207). Причем вторая пластинка серии содержит записи белых исполнителей *санктифайд*, что является редкостью, поскольку белых сектантов почти не записывали. В результате закрепилось убеждение, будто *санктифайд* – явление, принадлежащее исключительно черным, а если вдруг исследователям попадалась старая запись белого религиозного исполнителя, то они, недолго думая, приписывали ему подражание черным, как это мы видим в вышеприведенном случае с Альфредом Карнсом.

В.Конен не применяет в своей книге слово *санктифайд*, заменяя его словосочетанием «негритянский спиричуэлс». Она обращает внимание также на традицию *шаутс* (*shouts – выкрики*) и вполне определенно пишет, что негры привнесли в протестантский ритуал некоторые уцелевшие остатки африканских языческих церемониалов, отмечая, что «это было тем более возможным, что сектантские формы культовых отправлений в США не только допускали, но и

стимулировали религиозные собрания вне церкви». Со ссылкой на «самую первую книгу, посвященную песням рабов», Конен приводит описание церковной службы в одной из сектантских церквей:

«Они становятся посреди комнаты и с первыми звуками спиричуэлс начинают двигаться друг за другом по кругу, не отрывая ног от земли. Движение происходит... благодаря каким-то внутренним мускульным толчкам, которые приводят танцора в невероятное возбуждение, так что скоро по телу его бегут ручьи пота. Иногда танцуют без пения (спиричуэлс в это время исполняются другими), иногда танцоры только подхватывают рефрен, а иногда они поют всю песню целиком. Чаще всего хоровая группа, состоящая из лучших певцов и утомившихся танцоров, стоит в стороне от круга, выполняя функции “основы”. Они поют песню, ритмично ударяя руками по коленям. И пение, и танец носят крайне энергичный характер».⁶⁵

Религиозные песнопения *санктифайд* и есть то самое недостающее звено в удивительной цепи, связывающей сразу три континента: Европу, Африку и Северную Америку, а древний англо-кельтский музыкальный фольклор – с новым музыкальным жанром – блюзом. И гитарой, и банджо, а кое-где и пианино молодые музыканты, как белые так и черные, овладевали в местных церквях, поскольку все они часто аккомпанировали священникам или хору во время службы... *Санктифайд* – еще не сам блюз, но уже и не «голая канва», о которой писала Конен.

А сам блюз стал таковым, после того как прошел через душу неизвестного нам черного музыканта, который новую форму светской песни наполнил тоской, радостью, иронией – самой жизнью, со всеми её каверзами, невзгодами, с фатальной верой в худшее... Оттого блюзов чурались черные реверенды, настаивая на их дьявольском происхождении, поэтому старались они увести своих прихожан от сомнительных субботних плясок под гитару и богохульное пение странствующего музыканта, который наслушался где-то на стороне (конечно же от белых!) чуждых приличным людям куплетов и разлагает ими добропорядочную сельскую молодежь... Но было поздно. Вслед за молодыми черными музыкантами блюзом «заразились» белые, проживавшие в соседних с плантациями городах, а также в местах непосредственного соприкосновения с черными – на

вокзалах, на строительстве железной дороги или дамбы вдоль берега Миссисипи, на вырубке леса, на рынках, а то и просто на улицах и площадях южных городов... Исследователь американского Юга Джозеф Вилбур Кэш (Joseph Wilbur Cash, 1900-1941) отмечал: «Негр проник в белого человека настолько же глубоко, насколько белый проник в негра: исподволь влияя на каждый жест, каждое слово, каждую эмоцию и идею, на отношение ко всему».

Развивая тему, Тони Рассел в книге «Blacks, Whites and Blues» пишет: «Хотя черные жили “сегрегированной группой” (*a segregated bunch*), от окружающих их народов они получали и передавали дальше бесчисленные музыкальные идеи: не только от южных белых, англосаксонцев, но франкоговорящих кэджун, мексиканцев и, вероятно, даже германо-, итальяно-, шведоговорящих иммигрантов».⁶⁶

Выдающийся белый блюзовый гитарист Джимми Тарлтон (Jimmy Tarlton, 1892-1979) услышал в начале 1902 года черного блюзового сингера, игравшего на гитаре ботлнеком, и на всю жизнь проникся блюзом и слайд-гитарой; где-то на железнодорожном переезде услышал другого блюзового сингера Джимми Роджерс – и тоже не устоял... А далее блюз проник в белую среду и развивался уже там; и разве не блюзовые музыканты: Том Дарби (Tom Darby, 1891-1971), Чарли Пул (Charlie Pool, 1892-1931), Эрнест Стоунмен (Ernest V. Stoneman, 1893-1968), Райли Пакет (Riley Puckett, 1894-1946), Клэрэнс «Том» Эшли (Clarence “Tom” Ashley, 1895-1967), Джон Ди Фостер (John D. Foster, 1896-1984), Хенри Л. Касл (Henry L. Castle), Фрэнк Хатчисон (Frank Hutchison, 1897-1945), Билл Кокс (Bill Cox, 1897-1968), Док Боггс (Dock Boggs, 1898-1971), «Хобо» Джек Тёрнер (“Hobo” Jack Turner), Сэм МакГи (Sam McGee, 1894-1975), Клиф Карлайл (Cliff Carlisle, 1904-1983), Боб Уиллс (Bob Wills, 1905-1975), Крис Бучиллон (Chris Bouchillon, 1893-1968), Джек Коули (Jack Cawley), Лэрри Хенсли (Larry Hensely), братья – Леон и Пол Кофер (The Cofer Brothers), Остин и Ли Аллены (the Allen Brothers), Элтон и Рэбон Делморы (the Delmore Brothers), Дорси и Ховард Диксоны (the Dixon Brothers), бесчисленные стринг-бэнды вроде the South Georgia Highballers, the Carolina Tar Heels, the Home Town Boys, the Leake County Revelers, the Carolina Twins?... А не блюзовые ли музыканты Элвин Плэзэнт Картер (Alvin Pleasant Delaney Carter, 1891-1960), Сара

Догерти (Sara Elizabeth Dougherty, 1898-1979) и Мейбел Эддингтон (Maybelle Addington, 1909-1978), составившие в двадцатых великий ансамбль the Carter Family?..⁶⁷

А ведь блюзы играли (да как!) и гавайские гитарные виртуозы вроде Сола Хупи (Sol Hoopii, 1902-1953); пели и играли блюзы и на Багамах – Джозеф Спенс (Joseph Spence, 1910-1984)... Называли, впрочем, такую музыку по-разному – хиллбилли, олд-таймами, белым блюзом... Путаница была такой, что пластинка с «Chattanooga Blues» братьев Алленов вышла в *race records*, а некоторые песни черного стринг-бэнда Mississippi Sheiks попадали в каталоги олд-таймов... И влияние белых блюзменов на черных также нельзя не учитывать: чего стоят одни только йодли Джимми Роджерса, заимствованные черными блюзменами, обитавшими вокруг Джексона (Jackson, MS), штат Миссисипи. Тут все развивалось и дополнялось во взаимодействии музыкантов, как белых так и черных, и не было между ними расовых преград... Как именно развивалось? Это уже другой, новый, вопрос, тоже непростой. Главное – блюз был рожден!

Кто был первым исполнителем?

Это все равно что задаться вопросом, кто первым исполнил наши русские частушки? Мы также не узнаем, даже приблизительно, когда это было. Есть свидетельства, что блюзы распевали еще до Гражданской войны 60-х годов XIX века, но какие это были блюзы – неясно. Принято считать, что они уже существовали в сельской местности в конце XIX века, прежде чем обосновались в больших городах Юга – Новом Орлеане, Мемфисе, Джексоне, Атланте (Atlanta, GA), Шривпорте (Shreveport, LA), Хьюстоне (Houston, TX), Далласе (Dallas, TX). Дэвид Эванс упоминает некоего Чарльза Пибади (Charles Peabody), который в 1901-1902 годах вел раскопки в коммуне Стовалл (Stovall), неподалеку от Кларксдейла (Clarksdale, MS). Нет, он не отыскал доказательств того, что жившие здесь индейцы пели блюзы в доколумбовские времена, но Пибади обратил внимание на песни, которые пели в минуты отдыха нанятые им чернокожие рабочие. Как настоящий фольклорист, он записал точные фрагменты некоторых из

них и, как мог, передал мелодию. Уже последующий анализ показал, что это были блюзы! В очерке о происхождении блюза Эванс обращает внимание и на то, что записанные Пибоди фрагменты совпадают с текстами блюзов, занесенными в блокнот примерно в то же время фольклористом Гейтсом Томасом (Gates Thomas) в Техасе. И вроде бы те же самые блюзы слышал в Новом Орлеане пионер джаза Джелли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton, 1890-1941).⁶⁸ Очевидно, эти песни могли слышать и в других местностях, от обеих Каролин до Техаса и Оклахомы, причем не только от черных. Эванс отмечает, что сингер и фольклорист Джон Джекоб Найлз (John Jacob Niles, 1892-1980) в самом начале века встретил в Кентукки бродячего белого гитариста (*itinerant white guitarist*), который играл блюзы, преобразовывая в них традиционные песни из Аппалачей... Но вот вопрос: а сам этот бродячий белый гитарист знал, что играет именно блюзы? Совсем необязательно. Как не знали этого и тысячи других черных и белых музыкантов по всему Югу, и многие из них так и покинули этот свет в неведении, что пели блюзы. По воспоминаниям Джона Хёрта, в девятилетнем возрасте его первым учителем игры на гитаре стал Вильям Карсон (William H. Carson), музыкант из Авалона (Avalon, MS). Значит, это происходило в самом начале XX века, примерно в 1901-1902 годах, но что именно играл Карсон? Если то, что позже играл сам Хёрт, – то это еще не блюзы, а песни из репертуара сонгстеров. Авалон находится на юго-западной границе плато, именуемого Пьемонтом (Piedmont), и примыкает к северной границе Дельты. Музыкальная традиция там была особенной, а блюз, который играли местные музыканты, называли пьемонтским – *piedmont blues*. Но это название придумали позже, а к какому жанру относил свои песни Вильям Карсон – неизвестно... Вот что рассказал один из последних техасских сонгстеров – Мэнс Липском – о старинных песнях «Sugar Babe» и «Out an Down», которые он исполнял в продолжение всей жизни. Так вот Мэнс, родившийся в 1895 году, утверждал, что это и был «оригинальный блюз»:

«Я выучил наизусть и играл свою первую песню лет в тринадцать-четырнадцать... Тогда я увлекся гитарой. Играл я тогда две песни: “Sugar Babe” и “Out an Down”. “Out an Down” стала первым блюзом, появившимся в Техасе. Это был блюз. Но когда мы играли “Out and Down”, то мы не знали, что она

считается блюзом... Мы вообще ничего не знали о “блюзе”, но при этом он у нас был. Это спустя некоторое время люди начали называть песни блюзами». ⁶⁹

Ничего удивительного. Аналогичная история была и с джазом: такого понятия в Новом Орлеане не было до середины десятых годов, и основатели джаза до поры до времени такого слова не слыхали!

Липском вспоминает, как в 1917 году слышал в Далласе песню «Out an Down» в исполнении Блайнд Лемона Джефферсона:

«Я сел на междугородний поезд до Далласа и там услышал, как он её пел и играл. В 1917-ом: он стоит там, на улице, на железнодорожных путях, и играет эту песню. Ею он представлял настоящий блюз. Первый человек, понявший, из чего сделан блюз. Что ж, потом, вслед за этой песней, пришел блюз. И был изобретен так называемый блюзовый стиль». ⁷⁰

Так что же, в Техасе в 1917 году уже были блюзы, а Лемон играл их прежде, чем побывал в Дельте?

Нет. Нас не должны смущать воспоминания Липскома, потому что в понятие «блюз» он вкладывал не форму, а соответствующее настроение или даже образ жизни, о котором мы уже говорили. Достаточно прослушать обе вещи – «Out an Down» и «Sugar Babe», – чтобы понять, что это вовсе не блюзы, а традиционные песни сонгстеров – музыкантов доблюзовой поры...

Первым исследователем, который квалифицированно запечатлел блюзы, пока еще только на бумаге, был Ховард В.Одум (Howard W.Odum, 1884-1954). Он переписывал фолк-песни в Лафайет-каунти (Lafayette county, MS), штат Миссисипи, и в Ньютон-каунти (Newton county, GA), штат Джорджия, в период с 1905 по 1908 годы и сделал первые публикации этих песен в 1911 году для периодического издания **«Journal of American Folk-Lore»**. ⁷¹ Увы, ученые того времени, занося в блокноты фольклор черной Америки, уделяли много внимания социологическим исследованиям текстов и научным обобщениям, совсем не заботясь о том, чтобы потомки узнали имена субъектов их исследований, а без этого сами изыскания мало что значат. Что мешало Одуму, Пибоди или тому же Найлзу, сидя перед сельским музыкантом и выписывая текст исполняемой им песни, занести в блокнот ещё хотя бы его имя? Вопрос риторический...

Но вернемся в первое десятилетие XX века, в то время, когда блюз впервые пришел в большие города американского Юга. Попадая в городскую среду, кантри-блюз тотчас становился достоянием профессиональных исполнителей и переставал быть тем, чем был прежде. Назовем имена первых исполнителей блюза, позже названного **«классическим»** или **«водевильным»**. Первой среди этих имён буквально во всех работах о блюзе значится Гертруда «Ма» Рэйни (Gertrude “Ma” Rainey, 1886-1939), темнокожая певица одного из танцевальных шоу в Колумбусе (Columbus), штат Джорджия. В 1902 году, во время одного из туров по городам и весям Юга, она впервые услышала блюз и тотчас включила его в свой репертуар. Но от кого именно услышала блюз Ма Рэйни?..

Один из старейших джазменов, трубач Банк Джонсон (Bunk Johnson, 1879-1949), вспоминал: **«В кабаках и пивных (баррел-хаусы) часто было всего одно фортепиано, но там всегда работал какой-нибудь пианист. Когда я был подростком, я приходил в эти пивные и играл вместе с тамошними пианистами до самого утра. Тогда мы обычно не играли ничего, кроме блюза»**.⁷²

Блюз неразрывно связан с новоорлеанским джазом. Банк Джонсон, Фредди Кеппард (Freddie Keppard, 1890-1933), Джо Кинг Оливер (Joe “King” Oliver, 1885-1938), Сидней Беше (Sidney Bechet, 1897-1959), Джелли Ролл Мортон, Эдвард «Кид» Ори (Edward “Kid” Ory, 1886-1973), Матт Кэри (Mutt Carey, 1891-1948), Джордж Люис (George Lewis, 1900-1968), Луи Армстронг (1901-1971) и другие пионеры джаза считались (и считаются) также и великими блюзменами, а всемирно известные «West End Blues», «Texas Moaner Blues» или «Burgundy Street Blues», причисленные к вершинам джаза, – всего только блюзы, исполненные джазменами. Но когда упомянутые новоорлеанские мастера еще только овладевали своим искусством, блюз уже господствовал в их среде, и первый среди первых джазменов – легендарный трампетист Бадди Болден (Buddy Bolden, 1877-1931) играл не только рэгтаймы, но и блюзы.

Джелли Ролл Мортон рассказывал: **«...в 1902 году, когда мне было около семнадцати, мне довелось попасть в один из районов, где начиналось зарождение джаза. Новоорлеанский округ Тендерлойн (Tenderloin) считался вторым по величине после Франции (Французский квартал – В.П.) и занимал ряд кварталов на**

северной стороне Кэнел-стрит... Этот Тендерлойн, скажу я вам, представлял собой нечто такое, чего никто никогда не видел ни до того, ни после. Двери салунов не закрывались круглосуточно, толпа из сотен людей текла по улицам день и ночь, а девочки в коротких одежках стояли в дверях своих комнат, распевая блюзы».⁷³ (*The chippies in their little-girl dresses were standing in the crib doors singing the blues.*)

По воспоминаниям Альфонса Пику (Alphonse Picou, 1878-1961), музыканта еще более старшего, а значит, и более сведущего, таких девочек в Новом Орлеане в те дни было «тысячи две зарегистрированных и, наверное, не меньше десяти тысяч незарегистрированных. И все они с ума сходили от кларнетистов»,⁷⁴ — добавляет старейший кларнетист новоорлеанского джаза, и нам его воспоминания очень важны, так как дают представление о том, кто был первым исполнителем блюзов в больших городах Юга.

Для привлечения клиентов владельцы борделей привлекали музыкантов — обычно пианистов, игравших модный в то время рэгтайм, и большинство будущих джазовых музыкантов вышли именно из салунов Сторивилла.

«Эти места действительно стоило посмотреть... Там были прекрасные гостиные с гранеными зеркалами, богатой драпировкой, коврами и самой дорогой мебелью. Они были похожи на дворцы миллионеров. Девочки сходили вниз, разодетые в шикарные платья, как будто собрались в оперу. Все они смотрелись просто изумительно... Некоторые выглядели, как испанки, другие — как креолки, были там темнокожие или же с шоколадным оттенком. Но прежде всего у них были замечательные фигуры.

Подобные места предназначались, конечно, для богатых людей, в основном для белых. Иногда туда мог забрести и простой моряк, но обычно приходили только самые богатые. Ведь бутылка пива там стоила целый доллар! Но посетители, как правило, покупали шампанское и к тому же всегда давали немного денег музыкантам. Когда один пианист уставал, там всегда находился какой-нибудь другой, который также мог подзаработать

четвертную. В этих домах нанимали только самых лучших пианистов, иногда вместе с исполнительницей блюзов...»

Клэрэнс Вильямс (Clarence Williams, 1893-1965), в то время популярный в Сторивилле пианист, знал, о чем говорил.⁷⁵

Для «цветных» существовали свои публичные дома, в «черном» Сторивилле, и там тоже играли музыканты. Но были еще и те самые бесчисленные индивидуалки, как правило чёрные, которые нигде не числились и продавались за гроши как небогатым матросам, так и черным. Это именно они **«в коротких одежках стояли в дверях своих комнат, распевая блюзы»**, чтобы привлечь клиентов, и именно эти «девочки» были первыми исполнительницами блюзов в Новом Орлеане, больше того – они-то и принесли блюз в этот город.

Откуда? Чтобы ответить, надо изучить вопросы миграции населения американского Юга, и прежде всего в штатах Луизиана и Миссисипи. Считается, что блюз привнесли в Новый Орлеан сотни или даже тысячи беженцев с хлопковых плантаций Дельты. Они бежали, надеясь получить хоть какую-то работу в порту, как правило самую тяжелую и почти неоплачиваемую. Но и это казалось им спасением. Кроме рабочих рук и истерзанных душ, они несли с собой еще и свои песни, которые стали называть блюзами. Возможно, это действительно было так. Но если бежали отчаявшиеся мужчины, то бежали и женщины, а иных многодетные родители сами отправляли в Новый Орлеан, чтобы те смогли прокормиться. Попасть в бордели для них было большим успехом, поэтому чаще всего они пополняли ряды бесчисленных индивидуалок, а чтобы привлечь клиентов, исполняли задушевные песни, и ничего лучшего, чем блюз, в этом смысле до сих пор не придумано. И эти поющие девочки из провинции довольно скоро составили серьезную конкуренцию знаменитым салунам Нового Орлеана, так что известные «мамаши» вроде Лулу Уайт (Lulu White) были вынуждены привлекать блюзовых певиц, взамен устаревавших рэгтаймеров из менестрель-шоу. Клэрэнс Вильямс, чтобы не отстать от новых веяний, аккомпанировал именно этим блюзвимамен ...

Но не только новоорлеанские проститутки распевали блюзы. На Юге были и другие города – Хьюстон; Даллас со знаменитым районом Дип Эллум (Deer Ellum); Мемфис со своей Бил-стрит; Джексон с Норд Фэриш-стрит (N.Farish street)... В Луизиане, кроме Нового Орлеана, был еще и заштатный Шривпорт со своей знаменитой Фаннин-стрит

(Fannin street), где тоже пели блюзы под гитару или расстроенное пианино (*honky-tonk*), и эти блюзы в начале века слушал подростком Хьюди Ледбеттер. Он даже запомнил имена пианиста Чи-Ди (Chee-Dee) и сонгстера Пайнтопа Вильямса (Pinetop Williams), которых считал своими первыми учителями...⁷⁶ И во всех этих городах, не говоря уже о сельской местности, блюз изначально ассоциировался с нравственной и плотской распущенностью, а благоразумные родители старались любыми способами отгородить от него своих детей, называя блюз **«безнравственной музыкой, которую играют распутные бездельники, выражающие с помощью этой вульгарной музыки свои вульгарные мысли»**.⁷⁷ Примерно так же относилась к блюзу и большая часть старшего поколения обитателей черных коммун, и этому же учили свою паству реверенды в каждой воскресной проповеди. Никому из этих достопочтенных и глубоко религиозных граждан не могло прийти в голову, что вульгарные песни, с некоторых пор распространившиеся по всему Югу, это дьявольское наваждение, искушающее молодежь и уводящее её с пути добродетели, – являются африканским наследием и их исконным фольклором!..

Конечно, блюзмены из сел и деревень не были греховны в такой степени, как их коллеги из больших городов, но и им приходилось испытывать общественное порицание, поэтому нередко представители кантри-блюза, повзрослев, возвращались в лоно церкви и даже становились священниками, а о днях «блюзовой» молодости предпочитали не вспоминать. Но, как бы ни относились к блюзу строгие соплеменники, особенно старики, жизнь берет свое: по субботам сельская молодежь спешила в джук-джойнты, кто мог – выбирался в город и там окунался в ночную жизнь, а городская молодежь... Она уже была там! И все они танцевали до упаду, и Лил Хардин (Lilian “Lil” Hardin-Armstrong, 1898-1971), несмотря на замечания матери, стала джазовой пианисткой, и Чарли Пэттон, которого строгий отец иногда сёк плетью, стал великим блюзменом, и Хьюди, которого родители удерживали от Фаннин-стрит, все равно убежал туда через окно и в конце концов стал знаменитым Ледбелли.

Моя мама говорила мне,
И сестренка тоже:
«Женщины Шривпорта, сынок,
Принесут тебе погибель».

Я посмотрел на маму... Не хотел ее рассердить, не хотел расстроить. Но я сказал ей следующее, не имея намерения ранить:

Я сказал своей маме:
«Мам, откуда ты знаешь,
Что женщины Шривпорта меня погубят,
Почему ты меня не пускаешь?»

Это разбивало сердце моей матери, и она уходила прочь, заламывая руки... Я взглянул на свою маму, но не мог стоять и видеть, как она плачет от моих слов. Не важно, сколько тебе лет, если ты разбиваешь сердце матери, то разбиваешь и свое сердце. Я подошел к маме, опустил на колени и вот что ей сказал:

Я подошел к матери,
Упал на колени
С плачем: «О Господи! Мама!
Простишь ли ты меня?»⁷⁸

Хотя Ледбелли и пел блюзы, он считался *сонгстером*, и мы кратко остановимся на этом явлении, потому что сонгстеры – предшественники исполнителей кантри-блюза.

В свое время странствующие музыканты наводнили собой весь Юг, перемещаясь от города к городу, от деревни к деревне, выступая прямо на улицах или площадях, на рынках, у магазинов. Они пели и играли старинные баллады, песни менестрелей, рэгтаймы, религиозные гимны, танцевальные мелодии... Часто такие музыканты становились участниками Медицинских шоу (*Medicine Shows*), когда они своими песнями или рассказами под гитару, банджо или гармонику привлекали местных жителей, чтобы те покупали различные мази, порошки и прочие целительные снадобья, эффективность которых была сомнительной, зато сами шоу превращались в праздник, – оттого и вошли в историю как музыкальное, а не медицинское явление. Этих странствующих музыкантов-одиночек и стали называть *сонгстерами*. Благодаря им, гитара, банджо, скрипка, флейта и гармоника, а вместе с ними и новые песни добрались до самых отдаленных и глухих мест Миссисипи, Алабамы, Джорджии, Техаса, Луизианы, Теннесси, обеих Каролин, и тамошняя молодежь смогла приобщиться к нехитрому

ремеслу бродячих музыкантов. Сонгстеры таким образом подготовили почву и для пришествия блюзов, и для появления блюзменов; и если слух и музыкальный вкус будущих блюзовых сингеров формировались во время воскресной литургии в церкви, то форма подачи песни, гитара, светский репертуар, вольный дух, страсть к перемене мест – все это было заимствовано ими у сонгстеров.

Одним из первых таких музыкантов, записанных на звуковой носитель, является Хенри Томас (Henry Thomas, 1874-1930?) из городка Биг Сэнди (Big Sandy) в восточном Техасе.⁷⁹ Он был впервые записан для Vocalion в 1927 году, в возрасте пятидесяти трех лет, и это редкий случай, когда на *race records* издали столь немолодого сельского музыканта.⁸⁰ Знаменитыми сонгстерами своего времени были Джим Джексон (Jim Jackson, 1884-1937) и Фрэнк Стоукс (Frank Stokes, 1887-1955), оба из города Хернандо (Hernando, MS), расположенного севернее Мемфиса. Во времена популярности блюза старые сонгстеры быстро и легко освоили новый для себя жанр, таким образом их репертуар значительно пополнился: тот же Джим Джексон сочинил несколько известных блюзов, включая «Kansas City Blues», а Фрэнк Стоукс записал в феврале 1928 года «Bedtime Blues», который, уверен, поразит воображение любителей ритм-энд-блюза и рок-н-ролла...⁸¹

Одни исследователи считают деление на блюзменов и сонгстеров надуманным, полагая, что сонгстеры – тот же тип сельского сингера, только с более обширным репертуаром; другие считают, что необходимо обозначать разницу. Действительно, а как называть сельских сингеров доблюзовой эпохи? А ведь, кроме сонгстеров с их универсальным репертуаром, были еще и сельские госпел-сингеры и гитаристы (*guitar-playing gospel singers*) вроде Блайнд Вилли Джонсона из Техаса, которого мы иначе как великим не называем, хотя он не исполнял блюзы. Были такие необычные музыканты, как Вашингтон Филлипс, который пел религиозные песни и аккомпанировал себе на диковинном инструменте под названием долценола (*dolcenola*).⁸²

С появлением блюзов сонгстерская традиция не исчезла, она оставалась живой на американском Юге вплоть до наших дней, и едва ли не последними её представителями были Мэнс Липском из центрального Техаса, Пинк Андерсон (Pink Anderson, 1900-1974) из Южной Каролины, его приятель харпер «Пег-Лег» Сэм (Arthur “Peg-Leg Sam” Jackson, 1911-1977) из Северной Каролины, слепой госпел-

сингер и гитарист реверенд Гэри Дэвис (Reverend Gary Davis, 1896-1972)... Эти музыканты играли и записывали сонгстерский репертуар до середины семидесятых, пока оставались живыми. Хорошо бы посвятить сонгстерам главу, а лучше – книгу, да как следует разобраться с этой традицией, но пока нам надо вернуться к блюзам и к вопросу о том, когда и при каких обстоятельствах он был впервые записан на звуковой носитель.

Первые записи

Обратимся к Самюэлю Чартерсу и его книге «The Country Blues»:

«Покойный W.C.Handy, цветной бэнд-лидер из Мемфиса, всегда называл себя “отцом блюза”. Он, определенно, и был одним из самых ранних и наиболее успешных авторов блюза, но его первое “блюзовое” сочинение – “Memphis Blues” – вовсе не было блюзом и стало третьим из опубликованных в 1912 году произведений под названием “blues”. Первым был “Dallas Blues” Харта Вэнда (Hart A.Wand, 1887-1960), вышедший в марте того же года; вторым стал “Baby Seals’ Blues” Артура Силса (Arthur Seals), опубликованный в августе; а Хэнди издал свой блюз только в сентябре. Хэнди и Артур Силс были неграми, но музыка, названная ими блюзом, в большей или меньшей степени происходит из стандартных стилей популярной музыки типа “coon-song” и кейкуок (*cakewalk*). Ирония в том, что первая опубликованная песня, выдержанная в негритянской блюзовой идиоме, – “Dallas Blues” написана белым, Хартом Вэндом».⁸³

Чартерс пишет о блюзах, которые были сначала сочинены и переложены на ноты, затем зарегистрированы, после чего напечатаны на бумаге и пущены в продажу. Не думаю, что речь здесь идет только о своеобразном коммерческом предприятии, когда профессионалы, используя спрос, делают соответствующие предложения. Просто композиторы следовали общепринятым правилам, в духе того что «музыку сочиняет народ, а они – композиторы – лишь аранжируют», а в духовных учителях у них был великий чех – Антонин Дворжак (Antonin Dvorák, 1841-1904), одно время руководивший Национальной

консерваторией в Нью-Йорке и оставивший глубокий след в истории музыкальной культуры Соединенных Штатов.

«Я теперь убежден, что будущее музыки этой страны должно основываться на том, что называется негритянскими мелодиями. Таким должен стать настоящий фундамент любой серьезной и самобытной композиторской школы, развивающейся в Соединенных Штатах. В прошлом году (в 1893 – В.П.), когда я впервые приехал сюда, данная идея захватила меня, но теперь я в этом окончательно убежден. Эти красивые и разнообразные темы – продукт самой земли. Они – американские. Я бы очень хотел узнать больше о сочинителях негритянских мелодий, так как это бы пролило бы свет на вопросы, меня глубоко волнующие в настоящее время. Это народные песни Америки; и ваши композиторы должны обратиться к ним».⁸⁴

Установки Дворжака были восприняты и усвоены композиторами-профессионалами, в том числе негритянскими, большая часть которых обратилась к чёрному фольклору, в основном к спиричуэлсам, а коль скоро до их слуха дошел блюз – как это случилось с Хэнди на вокзале в Татвайлере, – они обратились и к блюзу. В последнем случае имелась еще и коммерческая конъюнктура, и, начиная с 1912 года, бизнес всегда будет сопровождать блюз, внося в его историю (и в реальный смысл) много суеты, но без бизнеса мы бы вообще ничего не знали о настоящем блюзе, потому что и фольклористы-бессеребренники здесь не преуспели.

Самый первый блюз был записан на звуковой носитель 15 июля 1914 года. Это была инструментальная версия «Memphis Blues» Вильяма Хэнди в исполнении одного из первых джаз-бэндов – Victor Military Band под управлением Уолтера Роджерса (Walter Rogers). Спустя два с половиной месяца этот же блюз был записан уже вокалистом Мортоном Харви (Morton Harvey, 1886-1961). И участники джаз-бэнда, и певец Харви были белыми... В последующие несколько лет блюзы записывались много раз, неплохо продавались, и даже возникла блюзовая индустрия, включавшая как белых, так и черных авторов. Когда в 1917 году Хэнди приехал в Нью-Йорк, там уже вовсю работали такие черные авторы и музыканты как Перри Брэдфорд (Perry Bradford, 1893-1970), Джо Джордан (Joe Jordan, 1882-1971), Джеймс Пит Джонсон (James P. Johnson, 1894-1955), Клэрэнс Вильямс, Нобл

Сиссл (Noble Sissle, 1889-1975), Юби Блэйк (Eubie Blake, 1883-1983), Спенсер Вильямс (Spencer Williams, 1889-1965), Мэйсео Пинкард (Maceo Pinkard, 1897-1962)... Все они считаются джазовыми музыкантами, и такие авторы как Джеймс Пит Джонсон, Юби Блэйк и Клэрэнс Вильямс – писали для своих джаз-бэндов. Наряду с ними, над блюзами трудились белые композиторы: Ирвин Берлин (Irving Berlin, 1888-1989), Уолтер Доналдсон (Walter Donaldson, 1893-1947), Рой Турк (Roy Turk, 1892-1934), Джек Йеллин (Jack Selig Yellen, 1892-1991), Милт Эйджер (Milt Ager, 1893-1979), Тед Снайдер (Ted Snyder, 1893-1979), Густав Кан (Gustav Gerson Kahn, 1886-1941), Артур Вон Тильзер (Arthur Von Tilzer, 1872-1946)...⁸⁵

Но для каких исполнителей все эти авторы писали свои блюзы и что это были за блюзы?

В основном они писали для белых джаз-бэндов, игравших дикиленды для белой аудитории. И хотя к началу двадцатых индустрия развлечений в Нью-Йорке, включая Гарлем, была уже довольно развитой, студии грамзаписи обслуживали только белых исполнителей. Неудивительно, что и первой исполнительницей блюзов, которую записали на звуковой носитель, была Софи Такер (Sophie Tucker, 1884-1966), еврейка, эмигрировавшая в США из России. В 1917 году Victor записал в её исполнении все тот же «Saint Louis Blues» Хэнди. В феврале того же года, в Нью-Йорке, на Victor был записан еще и «Livery Stable Blues» в исполнении Original Dixieland Jazz Band, все участники которого были белыми. Обе пластинки имели громадный успех и стали самыми продаваемыми пластинками своего времени, более того – эти записи Original Dixieland Jazz Band открыли Америке и миру эру джаза.⁸⁶ Как видим, в вопросах коммерции и грамзаписи белые во всем были первыми, да и сам блюз тогда ассоциировался в основном с белыми музыкантами...

Считается, что первый блюз, записанный в исполнении афроамериканца, – это «Crazy Blues», спетый Мэми Смит (Mamie Smith, 1883-1946) для лейбла OKeh в августе 1920 года в Нью-Йорке. Об этом можно прочитать в авторитетных книгах и энциклопедиях... Но вот в одном из американских магазинов Antique shops всего за доллар я купил старую пластинку Columbia (A 2941), на которой записан «Unlucky Blues» (Несчастливый блюз!) в исполнении великого

черного менестреля Берта Вильямса (Bert Williams, 1874-1922). И это действительно блюз, или, как его принято называть, «водевильный блюз», спетый старым и знаменитым сингером под аккомпанемент оркестра! Справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что «Unlucky Blues», сочиненный, как указано на пластинке, Люисом и Робинсоном (Lewis and Robinson), записан в Нью-Йорке 18 апреля 1920 года, то есть за четыре месяца до того как был записан «Crazy Blues» Мэми Смит. Более того, тот же Берт Вильямс, который считался уже патриархом черной эстрады, в ноябре 1919 года записал для Columbia песню «I'm Sorry I Ain't Got It You Could Have It If I Had It Blues» (A 2877), – и это тоже блюз, мало отличающийся от того, что вскоре станут издавать миллионными тиражами в исполнении блюзвимен... Мы не станем утверждать, что старейший эстрадный артист, умерший прямо на сцене в 1922 году, является первым черным исполнителем блюза из всех записанных на звуковой носитель, но то, что его записали раньше Мэми Смит, – факт непреложный...

Другое дело, что записанный для OKh «Crazy Blues» стал невероятно популярным, тираж пластинки невиданным, и Мэми Смит, таким образом, открыла новый рынок звукозаписи.

Причем автор «Crazy Blues» – Перри Брэдфорд – вспоминал, что ему пришлось немало потрудиться, чтобы найти звукозаписывающую фирму, которая бы решилась записать, а затем издать черную исполнительницу блюзов. Успех Мэми был ошеломляющим. В течение короткого времени была продана сотня тысяч её пластинок с «Crazy Blues», и покупатели требовали еще. Так начинал складываться новый рынок, состоящий из черных жителей крупных северных городов, прежде всего Нью-Йорка, Чикаго, Детройта...⁸⁷ Предприимчивые авторы блюзов, а также издатели были тут как тут, но перед ними тотчас встал расовый вопрос. Америка была разделена на черную и белую – быт, политика, культура, спорт, церковь... все в Америке существовало отдельно, и соприкосновение этих двух Америк обычно сопровождалось постыдными эксцессами, а на Юге были часты и откровенные расправы над черными, включая суды Линча. Разделена была и индустрия развлечения, но, поскольку нарождавшийся рынок потребителей черной музыки обещал огромные прибыли, белые не могли себе позволить остаться в стороне, тем более что все звукозаписывающие компании принадлежали им.⁸⁸

Выход нашли скоро. Придумали «удобное» название для серии пластинок, которые издавали на Victor, Columbia, OKeh, Paramount, Vocalion специально для афроамериканцев, – *race records*. Правильнее было бы назвать эти серии «*negro records*», но потом все же решили, что так будет не совсем прилично, и остановились на «расовых записях»... Звучит цивилизнее, хотя, когда произносишь это созвучие, испытываешь стыд. На *race records* издавались черные блюзовые сингеры, сонгстеры, джаз, госпел, а также церковные проповеди черных реверендов. Продавались такие пластинки только в специальных (сегрегированных) магазинах для черных, но покупали их и белые. Отметим, что рынок звукозаписи в двадцатых переживал бум: в 1921 году количество проданных пластинок исчислялось ста миллионами копий, и до конца десятилетия эта цифра не опускалась. В индустрию звукозаписи, в том числе в развитие новых технологий, вкладывались большие капиталы. Развивалась и такая важная сфера как логистика, чтобы продукт своевременно оказался в руках потребителя. К 1925 году серии *race records* на рынке грамзаписи занимали не последнее место, поэтому неудивительно, что в их издание были вовлечены практически все крупные звукозаписывающие компании. В этой среде выдвинулись не только музыканты, композиторы, антрепренеры, но и талантливые менеджеры, производители пластинок, дистрибьюторы... Так, для распространения *race records* была создана The F.W.Boerner Company, со штаб квартирой в Порт-Вашингтоне (Port Washington, WI), штат Висконсин, которая являлась крупнейшим распространителем пластинок с блюзами, джазом и музыкой госпел...

Многотысячные тиражи пластинок расходились по стране, главным образом по северным городам и Вирджинии, но доходили и до Мемфиса, Джексона, Хьюстона, Нового Орлеана и так далее, то есть до тех мест, откуда вышел блюз. Так, проделав немалый путь, иногда трансформированный профессионалами, в том числе белыми, блюз возвращался «к себе домой», где его слушали местные блюзмены, никогда на Севере не бывавшие. Поэтому, во-первых, надо учитывать влияние, которое оказывали грампластинки на распространение блюзов в середине двадцатых; во-вторых, иметь в виду, что значительный приток в североамериканские города рабочей силы с Юга оказывал влияние на издательскую политику лейблов.

Чартерс пишет: «Аудитория, покупавшая блюзовые пластинки, все больше и больше обращала звукозаписывающие компании к блюзу сельского Юга. Мировая война привела тысячи негров в северные города на судостроительные заводы и фабрики, которые работали в лихорадочной спешке, снабжая новую армию, набранную второпях. Большинство из них были с Юга, и они въезжали в негритянские районы больших городов, принося с собою любовь к музыке и пению. Наполнялись и многие южные города – индустриальные или обладающие портовыми инфраструктурами. Норфолк (Norfolk), Бирмингем (Birmingham) и Чарльстон (Charleston) вскоре были заполнены рабочими. Новички в большинстве своем были молоды, падки на развлечения, и впервые у них были деньги на покупку того, чего им хотелось. Поняв, что они в состоянии убедить звукозаписывающие компании выпускать записи близких им чёрных исполнителей, они начали скупать пластинки тысячами...»⁸⁹

К середине двадцатых чернокожие, прибывшие на Север из южных провинций, все больше склонялись к тому звучанию блюзов, какое они слышали у себя дома в Миссисипи, Теннесси, Алабаме, Луизиане, Джорджии... Так называемый «классический», или «водевильный», блюз, доминировавший в первую половину двадцатых, их не привлекал. От блюзменов требовали стандартов, в свою очередь, композиторы эти стандарты штамповали один за другим, превращая блюз в коммерческое конвейерное предприятие. Чуткий и небогатый потребитель тотчас отреагировал снижением спроса на такую продукцию и ждал чего-то другого, близкого его душе.

В 1926 году фольклористы Ховард Одум и Гай Джонсон (Guy V. Johnson) исследовали каталоги блюзовых лейблов и сделали весьма печальные выводы: блюзы, которые записывали и издавали на протяжении последних лет, никакого отношения к оригинальному звучанию черного фольклора не имеют. Джон Фэхей в книге о Чарли Пэттоне на этот счет пишет:

«Обзор трех каталогов *race records*, выполненный Ховардом Одумом и Гаем Джонсоном в 1926 году, выявил, что “среди блюзовых исполнителей, получивших национальное признание, едва ли найдется хоть один мужчина”. Одум и Джонсон, понимая, что эти записи в большей степени конъюнктурны и не являются лучшим

образцом того, что они называли *folk blues*, охотнее именовали их *formal blues* (формальным блюзом)».⁹⁰

Как бы в противовес этим «формальным блюзам» Одум и Джонсон опубликовали большой сборник «**Negro Workaday Songs**», в который включили песни и блюзы, записанные во время полевых исследований. Но влияние печатного издания блюзов не шло ни в какое сравнение с их миллионными тиражами на пластинках.

Коммерсанты действовали по-американски: динамично и демократично. С помощью периодической прессы, доходящей до провинции, они установили с её подписчиками, в которых видели своих потенциальных покупателей, так называемую «обратную связь». В газетных колонках читателям предлагалось обращаться к фирмам грамзаписи по указанному адресу, высказывать пожелания и называть имена музыкантов, пластинки которых они бы хотели приобрести. Идея сработала. Пошли письма, заказы, пожелания... Так в 1924-1925 годах на Paramount были записаны и изданы блюзы «Папы» Чарли Джексона (“Papa” Charlie Jackson, 1885-1938), как некоторые считают, первого черного представителя кантри-блюза. Стоит, правда, прослушать его «Pappa’s Lawdy, Lawdy Blues» и «Airy Man Blues», чтобы убедиться: профессионально спетые под аккомпанемент собственного банджо, эти песни являются типичными для белых музыкантов того времени. Только фолк-музыканты вроде Анкла Дэйва Мэйкона (Uncle Dave Macon, 1870-1952) играли на банджо куда искуснее, да и пели оригинальнее. И все-таки главное было в том, что потребитель смог оказывать влияние на выпуск продукции, а это был шаг к будущим коммерческим успехам...

Мы уже обращали внимание на аккомпаниаторов известных блюзменов. Как правило, все они были талантливыми музыкантами, прошедшими лучшую из возможных школ того времени – новоорлеанскую, и, конечно, знали толк в блюзе. Были среди них и корнетисты, и страйд-пианисты (*stride piano style*), и гитаристы, и нередко на них обращали внимание чуткие к конъюнктуре издатели, которые тут же предлагали им записаться самостоятельно. Что просили исполнить? То, что требовали покупатели. В середине двадцатых это был уже не «классический» блюз, исполняемый барышнями – если, конечно, это не Бесси Смит (Bessie Smith, 1894-1937) или Айда Кокс (Ida Cox, 1896-1967), – а тот самый блюз, к которому мы теперь

добавляем приставку «кантри». Тому, кто умел исполнять на гитаре рэгтаймы, не составляло труда сыграть еще и «простой блюз». Так оказались в студии грамзаписи выдающиеся гитаристы и аккомпаниаторы – Артур Фелпс (Arthur Phelps, 1890?-1933), больше известный как Блайнд Блэйк (Blind Blake), и Лонни Джонсон (Alonzo “Lonnie” Johnson, 1889-1970), – но едва ли можно отнести их творчество к кантри-блюзу.

Первым действительно великим представителем кантри-блюза, кого издали на *race records* и кто достиг национальной известности, был Блайнд Лемон Джефферсон. И пока фольклористы анализировали каталоги лейблов, находя их далекими от подлинного фольклора черных, коммерсанты из New York Recording Laboratories отыскивали, записали и издали на Paramount того, кто во многом стал символом кантри-блюза и одной из его вершин. Услыхав стандарты, заданные Лемоном, издатели уже не строили «проекты», а бросились искать его лучшие образцы в Техасе, Луизиане, Джорджии, Алабаме...

1926-1929 годы – пик звукозаписывающей индустрии в области кантри-блюза. Чтобы добиться максимального успеха, менеджеры Columbia, Victor, OKeh и Vocalion организовали так называемые «полевые выезды» (*field trips*). В то время на Юге работали десятки агентов этих фирм, выискивая блюзменов. Они устраивали прослушивания, отбирали, как им казалось, лучших, а затем направляли их в наспех оборудованные студии в Атланте (Джорджия), Далласе (Техас), Мемфисе (Теннесси), Новом Орлеане (Луизиана), Сан-Антонио (Техас), Сент-Луисе (Миссури), Бирмингеме (Алабама), Бристоле (Теннесси), Джексоне (Миссисипи), чтобы уже там их записывали для последующего издания. К 1929 году «искатели талантов» (*talent scouts*) прочесали буквально все южные штаты, выявили и записали почти всех, кого только можно...

Почти! Потому что в этой нешуточной гонке они едва не упустили главное – блюзменов Дельты. Как и почему это случилось, мы рассмотрим в первой главе, здесь же отметим, что, с началом Великой депрессии и всеобщим обнищанием американцев, едва окрепший рынок грамзаписи рухнул. Последовали неизбежные банкротства, поглощения одних компаний другими. В 1932 году общая продажа грампластинок в США не превысила шести миллионов копий!

Количество записанных *race records* сократилось до минимума, а за последние три месяца 1932 года не было записано ни одного блюза...

Затем ситуация стала выправляться. По мере укрепления экономики восстанавливалась и индустрия звукозаписи, и спустя десятилетие, в 1941 году, в США был установлен новый рекорд продаж пластинок – 127 миллионов копий!⁹¹ Но к этому времени американцев больше интересовали другие музыкальные жанры, так что традиционный кантри-блюз записывался мало. Но даже в то время издатели искали и записывали представителей кантри-блюза, и во второй половине тридцатых впервые появились в студии Блайнд Бой Фуллер (Blind Boy Fuller, 1907-1941), Роберт Джонсон и Томми МакКленнан (Tommy McClennan, 1908-1962)...

Поскольку роль звукозаписывающих компаний в становлении и утверждении блюза едва ли не решающая, уместно остановиться на краткой истории самых значительных из них.

Важнейшие лейблы

История старейшей из компаний – **Columbia Records** – начинается в 1888 году. Поначалу это была небольшая фирма, занимавшаяся продажей фонографов Edison. Название заимствовано от округа Колумбия, где располагался главный офис. Как и другие фонограф-компании, **Columbia** выпускала собственные цилиндрические записи, каталог которых за 1891 год занимал не больше десяти страниц. В 1893 году **Columbia** разорвала отношения с компаниями Edison и North American Phonograph и начала продавать записи и фонографы собственного производства. В 1901 году, в добавление к цилиндрам, на **Columbia** освоили выпуск дисковых записей и проигрывателей к ним и на протяжении десяти лет достойно конкурировали в сфере цилиндрических записей с Edison Phonograph Company, а в области дисковых носителей – с Victor Talking Machine Company, составляя с ними тройку ведущих компаний в сфере звукозаписи. В 1908 году на **Columbia** приступили к выпуску пластинок с записью на обеих сторонах (*double sided*). Преимущество новшества было столь очевидным и выгодным, что с июля 1912 года

компания выпускала только диски, прекратив производство цилиндров и фонографов к ним. С 25 февраля 1925 года на **Columbia** стали использовать электрический принцип звукозаписи, и по качеству эти записи (*viva-tonal*) не имели равных в продолжение всей эры пластинок на 78 rpm. По секретному договору с Victor, обе компании в течение нескольких месяцев скрывали от общественности новую технологию, чтобы, до формирования «электрического» каталога, не снижались продажи уже изданных пластинок, записанных акустическим методом.

Первые блюзовые записи на **Columbia** осуществлены в сентябре 1921 года, когда была записана Эдит Вилсон (Edith Wilson, 1896-1981). Среди знаменитых блюзменов лейбла – Клара Смит (Clara Smith, 1894-1935) и несравненная Бесси Смит, дебютная пластинка которой, с «Down Hearted Blues», продавалась только за первые полгода в количестве 750 тысяч копий! С 1925 года на **Columbia** часто записывалась Этель Уотерс (Ethel Waters, 1896-1977)... С 1925 же года специалисты компании выезжали в Атланту, Даллас, Сент-Луис, Новый Орлеан, Мемфис для проведения там полевых сессий. Так были записаны многие джазовые музыканты, исполнители музыки госпел, белые фолксингеры и, конечно, представители кантри-блюза – Пег Лер Хоувелл (Peg Leg Howell, 1888-1966), Барбекю Боб (Robert Hicks “Barbecue Bob”, 1902-1931), Пинк Андерсон и Симми Дули (Simmie Dooley, 1881-1961), Курли Вивер (Curley Weaver, 1906-1962), Блайнд Вилли Джонсон, Вашингтон Филлипс, Алек Джонсон (Alec Johnson), Блайнд Вилли МакТелл (Blind Willie McTell, под псевдонимом «Blind Sammie», 1903-1959), Чарли Линкольн (Charley Lincoln, 1900-1963), Люис Блэк (Lewis Black), Билли Бёрд (Billie Bird), блюзовый сингер и харпер Вильям МакКой (William McCoy), Блайнд Вилли Уолкер (Blind Willie Walker, 1896-1933), новоорлеанец Вилл Дэй (Will Day), техасцы Тексас Билл Дэй (Texas Bill Day), Отис Хэррис (Otis Harris), Dallas String Band и другие...⁹²

В 1926 году Columbia приобрела OKeh, вместе с которым на лейбл перешли блюзовые и джазовые музыканты, в том числе Луи Армстронг. Успех Victor, записавшего Джимми Роджерса и семейство Картеров, заставил исполнительного директора **Columbia** Фрэнка Уолкера (Frank Buckley Walker, 1889-1963) решиться на первые записи музыки кантри и хиллбилли. Так, в 1928 году в Теннесси были записаны Клэрэнс Грин (Clarence Green) и фиддлер Чарли Баумен

(Charlie Bowman, 1889-1962). Примечательно, что, наряду с электрической, **Columbia** еще в 1929 году продолжала использовать акустическую звукозапись для более дешевых (бюджетных) лейблов **Harmony** и **Velvet Tone**... В тридцатые **Columbia** не раз переходила из рук в руки, в том числе ею владела **American Record Corporation (ARC)**, и к концу 1936 года, по сути, прекратила существование. Её возрождение связано с Эдвардом Валлерштайном (Edward "Ted" Wallerstein, 1891-1970), который замыслил поместить целую часть симфонии на одной стороне пластинки. В итоге в 1948 году именно **Columbia** представила качественно новую продукцию: лонгплей (*long playing - LP*) на 33½ оборота в минуту.

Victor Talking Machine Company основана в 1901 году Элдриджем Джонсоном (Eldridge R. Johnson, 1867-1945), который до этого производил фонографы для изобретателя дисковых пластинок Эмиля Берлайнера (Emile Berliner, 1851-1929) и его компании Gramophone Records. **Victor** владела правами на использование знаменитой торговой марки с изображением фокстерьера, слушающего граммофон Берлайнера.⁹³ После улучшения качества дисковых записей и фонографов, Джонсон затеял амбициозный проект, целью которого было заполучить на лейбл самых престижных музыкантов своего времени, с эксклюзивными правами на их издание, и великий Сергей Рахманинов (1873-1943) стал одним из них... Эти записи знаменитостей (*«celebrity» recordings*) имели красный «пятак» и выходили в серии **Red Seal records**. В течение многих лет запись наносилась лишь на одну сторону пластинок, и только с 1923 года на **Victor** начали производство двухсторонних пластинок «красной» серии. В 1925 году **Victor** перешел от старого акустического (или механического) способа звукозаписи к электрическому на основе микрофона компании Western Electric. В 1927 году на **Victor** впервые были записаны и изданы Джимми Роджерс и семейство Картеров – одни из основателей музыки кантри. Классические (или водевильные) блюзы издавались на лейбле с 1923 года – Лиззи Майлс (Elizabeth "Lizzie" Miles, 1895-1963), Этель Ридли (Ethel Ridley) и Роза Хендерсон (Rosa Henderson, 1896-1968). С 1926 года на **Victor** приступили к записи и изданию **race records**. Студии компании

находились в Нью-Йорке, Камдене (Camden, NJ), Чикаго и Голливуде (Hollywood, CA).

Для записи черных музыкантов сотрудники компании обычно выезжали на Юг вместе с оборудованием, снимали помещение, после чего приглашали блюзовых артистов, уже заранее отобранных специальными агентами, с которыми у компании был заключен договор. С 1927 по 1941 годы **Victor** провел тридцать два таких выезда: в Новый Орлеан, Мемфис, Атланту, Даллас и другие города. Самые значительные записи кантри-блюза сделаны в период с 1927 по 1931 годы. Среди известных бэндов и музыкантов – Memphis Jug Band, Блайнд Вилли МакТелл, Фрэнк Стоукс, Джим Джексон, Томми Джонсон (Tommy Johnson, 1896-1956), Ишмон Брэйси (Ishmon Bracey, 1901-1970), Роберт Уилкинс (Robert Timothy Wilkins, 1896-1987), Cannon's Jug Stompers, Фурри Люис (Walter "Furry" Lewis, 1893-1981), «Слипи» Джон Эстес ("Sleepy" John Estes, 1899-1977), Блайнд Вилли Рейнолдс (Blind Willie Reynolds), Бо Картер-Четмон (Armenter Chatmon "Bo Carter", 1893-1964), Кокомо Арнолд (James "Kokomo" Arnold, 1901-1968)...

В 1928 году Элдридж Джонсон продал контрольный пакет **Victor** финансовой компании Siegelman & Spyer, которая в свою очередь перепродала его в 1929 году компании Radio Corporation of America, впоследствии известной как **RCA Victor**. При этом фокстерьер Нипер неизменно оставался логотипом лейбла. В январе 1933 года корпорация RCA приступила к изданию более дешевых пластинок на вновь созданном лейбле **Bluebird**. Поначалу на этом лейбле переиздавали архивные записи **Victor**, но затем стали выпускать и новые записи таких блюзменов как Тампа Ред (Tampa Red, 1903-1981), Лирой Карр (Leroy Carr, 1905-1935), Мэйджор «Биг Мэйсио» Мерривезер (Major "Big Maceo" Merriweather, 1905-1953), Биг Билл Брунзи... Издавали на **Victor** и кантри-блюз: «Слипи» Джон Эстес, Ледбелли, Бо Картер-Четмон, Томми МакКленнан, Лэйн Хардин (Lane Hardin), Артур Крудап (Arthur "Big Boy" Crudup, 1905-1974), Хенри Тауншенд (Henry Townsend, 1909-2006), Роберт Локвуд (Robert "Junior" Lockwood, 1915-2006), Билл «Джаз» Гиллум (William McKinley "Jazz" Gillum, 1904-1966), Биг Джо Вильямс (Big Joe Williams, 1903-1982), Сонни Бой Вильямсон-I (John Lee "Sonny Boy" Williamson-I, 1914-1948), Карл Мартин (Carl Martin, 1906-1979), а

также малоизвестные сегодня замечательные кантри-блюзовые сингеры – Лонни МакИнторш (Lonnie McIntorsh), Чарли Кайл (Charlie Kyle), Ричард «Рэббит» Браун (Richard “Rabbit” Brown), Джесс «Бэйбифейс» Томас (Jesse “Babyface” Thomas), дуэт Бобби Ликэн и Роберт Кукси (Bobby Leecan & Robert Cooksey) и другие...

История одного из самых «блюзовых» лейблов – **OKeh** – начинается в 1914 году, когда в Америку из Германии прибыли братья Отто и Адольф Хейнманы (Otto & Adolph Heineman). Они намеревались исследовать рынок и изучить производственные возможности для своей компании Lindström, входившей в International Talking Machine Company (производители пластинок Odeon). Однако начавшаяся мировая война задержала коммерсантов в Нью-Йорке, и они решили создать новую компанию, специализацией которой стал бы импорт товаров. Заводилой в бизнесе стал Отто Хейнман. В 1915 году он заключил договор с компанией из штата Огайо на производство высококачественных моторов для фонографов и поначалу занимался только моторами, что оказалось прибыльным, поскольку в то время возникло множество новых фонограф-компаний. Затем Хейнман купил фабрику по производству моторов, а в конце того же года выкупил еще и игольную фабрику, поскольку игла была важнейшим компонентом проигрывателя. К 1918 году Хейнман стал основным поставщиком моторов, игл, запчастей и репродукторов высокого качества для производителей фонографов, а в начале 1918 года Отто приступил еще и к изготовлению пластинок, «нарезка» которых осуществлялась вертикально. Предположительно, название **OKeh** заимствовано у индейцев; оно также содержит инициалы Хейнмана, выделенные в дизайне лейбла. Стратегия Хейнмана состояла в том, чтобы покупать уже существующие и отлаженные компании для производства своего продукта. Так, бизнесмен приобрел бывшую студию Rex-Imperial и прессовочную фабрику Domestic. Хейнман сохранил для своего нового лейбла слоган Империяла: «The Record of Quality» (*Пластинка, обладающая качеством*). Первые издания **OKeh** – вертикально нарезанные диски с темно-голубыми лейблами и торговой маркой с изображением головы индейца – попали в продажу в мае 1918 года. Вскоре дизайн немного изменили... Сначала каталог **OKeh** не отличался от конкурентов: популярные

хиты, стандартный и легкий классический материал, а первые рекламные объявления не содержали даже имен артистов. Судя по тому что ранние пластинки **OKeh** являются большой редкостью, их тиражи были небольшими, следовательно, и большого успеха у лейбла не было... К 1920 году торговая марка с изображением индейца уступила место знаменитой надписи, а продажи и техническое качество неуклонно повышались. **OKeh** ожидала судьба прочих лейблов, если бы не случайность, предопределившая его особую роль и значение: в ноябре 1920 года на **OKeh** был издан «Crazy Blues» в исполнении Мэми Смит. Это событие открыло новый рынок, обратило к блюзам внимание производителей граммофонов и пластинок, торговцев и антрепренеров, двинуло вперед развитие всей индустрии звукозаписи. Стабильные продажи открыли новое направление и для **OKeh**, менеджеры которого бросились на поиски талантов, и в первую очередь это относится к блюзвимен. Так были записаны Альберта Хантер (Alberta Hunter, 1895-1984), Лиззи Майлс, Берта «Чиппи» Хилл (Berta “Chippie” Hill, 1905-1950), Дора Карр (Dora Carr), Люсил Богэн (Lucille Bogan, 1897-1948), Хелен Хьюмз (Helen Humes, 1913-1981), Эстер Биго (Esther Bigeou, 1895-1936), Вирджиния Листон (Virginia Liston, 1890-1932), Сара Мартин (Sara Martin, 1884-1955), Лаура Смит (Laura Smith), Бесси Мэй Смит (Bessie Mae Smith), Айрин Скраггс (Irene Scruggs, 1901-1981), Сиппи Уоллес (Beulah “Sippie” Wallace, 1898-1986), Луис Вонт (Louise Vant) и другие... На **OKeh** активно издавались такие виртуозы как Лонни Джонсон и Сильвестер Вивер (Silvester Weaver, 1897-1960). В 1929 году записана и издана исполнительница религиозных песен *sanctified* Бесси Джонсон (Bessie Johnson). Издавали на **OKeh** и кантри-блюз: Миссисипи Джон Хёрт, Бо Картер-Четмон, стринг-бэнд Mississippi Sheiks, Слим Дакетт (Lucien D. Slim Duckett), Сэм «Пег Лег» Норвуд (Sam “Peg Leg” Norwood, 1900-1967), Гордон «Кегхаус» (Gordon “Keghouse”), Лонни МакИнторш, техасцы Тэксас Александер (Texas Alexander, 1900-1954), Дэннис «Литтл Хэт» Джонс (Dennis “Little Hat” Jones) ... В 1927 году на **OKeh** была проведена единственная сессия Блайнд Лемона Джефферсона, но какая: записан «Matchbox Blues» – один из самых значительных блюзов!

OKeh изменил американскую индустрию звукозаписи в такой степени, в какой, возможно, этого не сделал ни один другой лейбл.

Однако в 1926 году Хейнман продал лейбл более могущественной в то время Columbia. **OKeh** все же сохранял определенную независимость в издательской политике, и последняя *race records* была издана в 1935 году. После различных реорганизаций и переходов из рук в руки, лейбл возродился и проявил себя уже в эпоху ритм-энд-блюза.

Paramount Records – наиболее важный лейбл в истории кантри-блюза, от одного упоминания которого затрепещет всякий ценитель блюза, ведь на **Paramount** изданы Чарли Пэттон, Блайнд Лемон Джефферсон, Блайнд Блэйк, Ма Рэйни, Айда Кокс, Томми Джонсон, Эдди «Сан» Хаус, Вилли Ли Браун, Слип Джеймс, Ишмон Брэйси...

История лейбла начинается в 1900-х годах, когда предприимчивые люди из мебельной фирмы **The Wisconsin Chair Company** в городе Порт-Вашингтон, штат Висконсин (Port Washington, Wisconsin), решили, кроме шкафов, стульев и тумбочек, изготавливать еще и деревянные корпуса фонографов для набирающей мощь Edison Company. Специально для этой роли внутри фирмы было создано отделение. Корпуса исправно поставлялись для Edison Company, но уже через несколько лет всё те же предприниматели из Wisconsin Chair решили сами изготавливать звукоизвлекающие агрегаты. Так, в конце 1915 года компания основала дочернее предприятие – **The Northern Couch Company** – для производства фонографов. Выпуск проигрывателей под маркой **Vista** продолжался несколько лет, но затея оказалась нерентабельной, после чего решили заняться пластинками, и в 1917 году были созданы дочерняя **New York Recording Laboratories Incorporated** и при ней лейбл **Paramount**. Завод по производству пластинок разместился на берегу реки Милуоки в городе Грэфтон (Grafton, WI), штат Висконсин, недалеко от штаб-квартиры компании в Порт-Вашингтоне. До 1926 года компания имела собственную нью-йоркскую студию; с 1926 по 1929 годы большинство записей производилось в арендованной чикагской студии; а с 1929 по 1932 годы студия компании располагалась в Грэфтоне, рядом с прессовочным заводом. Первые годы **New York Recording Laboratories** преуспевала немногим лучше, чем линия **Vista Phonograph**, поскольку её продукция не выделялась на рынке: избитые популярные песни, качество записи которых, равно как и качество носителей, было хуже среднего. Низкая рентабельность

заставила менеджеров обращаться к другим звукозаписывающим компаниям с предложением прессовать для них пластинки по низкой цене. Так, они добились заказов от **Black Swan**, владельцем которой был Вильям Хэнди. Когда через какое-то время **Black Swan** столкнулась с затруднениями, **New York Recording Laboratories** выкупила её и начала записывать черных исполнителей для черных потребителей. Эти *race records* обеспечили ей нишу на рынке, принесли основную прибыль и славу. Каталог **Paramount** украшают блюзвиги – Гертруда «Ма» Рэйни, Люсил Хегамин (Lucille Hegamin, 1894-1970), Айда Кокс, Трикси Смит (Trixie Smith, 1895-1943), Эдит Норт Джонсон (Edith North Johnson, 1905-1988), Альберта Хантер, Леола Вилсон (Leola B. Wilson, 1893-?), Элзади Робинсон (Elzadie Robinson), Присцилла Стюарт (Priscilla Stewart), Эдна Хикс (Edna Hicks, 1895-1925), Элис Мур (Alice Moore), Содариса Миллер (Sodarisa Miller), Анна Джонс (Anna Jones), Мэри Джонсон (Mary Johnson, 1900-?), Берта Хендерсон (Berta Henderson), Элис Пирсон (Alice Pearson)...

Что касается кантри-блюза, то, кроме уже упомянутых гигантов, на **Paramount** записывались и издавались: «Папа» Чарли Джексон, Блайнд Блэйк, Кинг Соломон Хилл (King Solomon Hill, 1897-1949), Эдвард Белл (Edward “Ed” Bell, 1905-1960), Блайнд «Вилли» Джо Рейнолдс, Гас Кэннон, Бо Вивил Джексон (Bo Weavil Jackson), Уолтер «Бадди Бой» Хокинс (Walter “Buddy Boy” Hawkins), Рэмблин Томас (Ramblin’ Thomas, 1902-40s), Хенри Тауншенд, Джей Ди Шорт (J.D. “Jaydee” Short, 1902-1962), Чарли «Дэд» Нельсон (Charlie “Dad” Nelson), Смоки Хэррисон (Smoky Harrison), Вильям Мур (William Moore ?-1955), Джордж Картер (George Carter), Джек О’Даймонд (Jack O’Diamond), Лонни Кларк (Lonnie Clark), Бамбл Би Слим (Bumble Bee Slim, 1905-1968), Блайнд Вилли Дэвис (Blind Willie Davis), великолепная представительница кантри-блюза Луиз Джонсон, фиддлер Хенри «Сан» Симс (Henry “Son” Sims, 1890-1958), уникальный блюзовый тромбонист Айк Роджерс (Ike Rodgers), харпер Джордж «Буллит» Вильямс (George “Bullet” Williams), стринг-бэнды Mississippi Sheiks, Memphis Jug Band, Beale Street Sheiks и другие...

Многие удачи лейбла связаны с деятельностью талантливого антрепренера Джея Мэйо Вильямса (Jay Mayo “Ink” Williams, 1894-1980), наверное, единственного чернокожего «искателя талантов». Будучи хорошо образованным (закончил Brown University в

Providence, Rhode Island), к тому же первоклассным спортсменом (играл в американский футбол), Мэйо всерьез занимался продвижением черной музыки, выискивая таланты для **Paramount**, и именно его главная заслуга в том, что в студии оказались Ма Рэйни, «Папа» Чарли Джексон, а затем и Блайнд Лемон Джефферсон... Особенностью лейбла было то, что его менеджеры не устраивали выезды на Юг, а приглашали музыкантов в свои студии – сначала в Нью-Йорк и Чикаго, а затем в Грэфтон. В то же время главной проблемой оставалось низкое качество записей и прессинга, что являлось тормозом для развития. Не в последнюю очередь из-за этого в 1928 году компанию покинул Мэйо Вильямс: он ушел к конкурентам в **OKeh** и увел с собой Лемона Джефферсона, для записи единственной на этом лейбле сессии с «Matchbox Blues»... Великая депрессия привела к фактическому закрытию компании в 1932 году. Большая часть металлических матриц (*metal masters*) **Paramount** была продана по цене металлолома. Известно также, что работники **Paramount**, в знак протеста против закрытия компании, выбросили множество оригинальных матриц в Милуоки, поэтому уже в наши дни – в 2006 году – дно реки исследовали водолазы, но ничего не нашли... Поскольку на **Paramount** издавались главные герои этого тома, мы еще вернемся к истории этого лейбла.

В 1929 году, пока оборудовалась и налаживалась студия в Грэфтоне, мастера для **Paramount** «нарезались» в Ричмонде (Richmond, IN), штат Индиана, в студии лейбла **Gennett**. Именно в это время для Paramount был впервые записан Чарли Пэттон.

Лейбл **Gennett** (произносится «дженнэт», с ударением на второй слог) был замышлен и рожден внутри крупной и успешной компании – **Starr Piano Company**, – созданной в 1872 году в Ричмонде братьями Джеймсом и Бенджамином Старрами (James and Benjamin Starr) и производившей пианино, и видимо неплохие, раз уж на выставке Columbia Exposition в Чикаго, прошедшей в 1893 году, они получили национальное признание. В какое-то время к руководству **Starr Piano** подключилось семейство Дженнэт, во главе с предприимчивым Генри Дженнэтом (Henry Gennett, 1853-1922), который занялся организацией и налаживанием производства сначала фонографов, а с 1916 года и дисков к ним. Для этого понадобилось пробить монополию на выпуск

дисков с горизонтальной нарезкой звукозаписи могущественных тогда Victor и Columbia. Лейбл поначалу назывался **Starr**, но с 1917 года был переименован в честь Генри Дженнэта, ставшего к этому времени президентом компании. Звукозаписывающая студия поначалу располагалась в Нью-Йорке, а с начала двадцатых музыкантов записывали в Ричмонде, где находилась штаб квартира **Starr Piano Company** и прессовались пластинки... **Gennett** с самого начала заслужил репутацию инновационного проекта, и, видимо, поэтому в его студии однажды появились музыканты, принесшие компании славу гораздо большую, чем производимые ею пианино. В сентябре 1922 года в Ричмонде был впервые записан Friar's Society Orchestra, известный в будущем как New Orleans Rhythm Kings, и с этого началась великая джазовая серия лейбла, которая продолжилась в 1923 году. В марте того года были сделаны первые записи великого корнетиста из Нового Орлеана Фредди Кеппарда, который записывался в составе Doc Cook's Dreamland Orchestra; а еще через месяц в студии **Gennett** уже разместился для записи джаз-бэнд Кинга Оливера – King Oliver's Creole Jazz Band, – и вскоре в «Chimes Blues» мир впервые услышал солирующий корнет Луи Армстронга. В том же 1923 году в этой же студии записывали Джелли Ролл Мортон, а в марте 1924 года – джаз-бэнд The Wolverines с Биксом Бейдербеком (Bix Beiderbecke, 1903-1931), и сохранилась фотография этой сессии, которую особенно чтут в Ричмонде. Ну и конечно, там гордятся, что именно в студии **Gennett** была впервые записана всемирно известная «Stardust» Хоги Кармайкла (Hoagy Carmichael, 1899-1981)...

Гораздо меньше в Ричмонде вспоминают о том, что на **Gennett** записывали и прессовали пластинки для расистской организации Куклуксклан и его лейбла **KKK**, с золотым изображением горящего креста на алом фоне. Знаком ли вам бэнд под названием 100% Americans, поющий песню «Why I Am a Klansman» (*Почему я куклуксклановец*)? В этой песне музыканты пространно информируют о задачах своей организации, без малейшего упоминания о черных, и ключевые слова там – «Бог», «моя страна», «честь»...⁹⁴

Хотя **Gennett** является важнейшим лейблом в истории раннего джаза, его заслуги перед кантри-блюзом также высоки. Свои **race records** лейбл начал в 1921 году, с записи в Нью-Йорке ныне забытых водевильных блюзовых певиц Дэйзи Мартин (Daisy Martin), Фло Берт

(Flo Bert) и Элизы Кристмас (Eliza Christmas). В 1923 году на **Gennett** были записаны и изданы двенадцать блюзовых артистов, включая Виолу МакКой (Viola McCoy, 1900-1956), Эдну Никс (Edna Nicks) и Сэмми Люиса (Sammie Lewis), блюзового сингера, поющего женским голосом... Дэвид Эванс отмечает три особенности лейбла **Gennett**. Первая – это то, что на лейбле записывались малоизвестные или совсем неизвестные водевильные певцы и певицы вроде Роби Гауди (Roby Gowdy), Мэри Гринтер (Marie Grinter), Лены Мэтлок (Lena Matlock), Джулии Джонсон (Julia Johnson); вторая – большая часть записанных певцов – мужчины, подделывающие под женщин, – Сэмми Люис, Фрэнки «Хаф Пинт» Джексон (Frankie “Half Pint” Jaxon), Ричард Йетс (Richard Yates), Эд «Фэтс» Хадсон (Ed “Fats” Hudson), Джеймс Кроуфорд (James Crawford), Вилли «Скэркроу» Оуэнс (Willie “Scarecrow” Owens), Хорэйс Смит (Horace Smith), Вильям Уолкер (William Walker); наконец, третья особенность – некоторые из водевильных блюзовых исполнителей близки к кантри-блюзу, и среди них Эванс отмечает Лиллиан Миллер (Lillian Miller), Лотти Кимбруг (Lottie Beaman-Kimbrough, ок.1900-?) и Мэй Главер (Mae Glover), каждой из которых аккомпанировал кантри-блюзовый гитарист. А самые первые представители кантри-блюза оказались в студии **Gennett** в 1924 году: Самюэль Джонс по прозвищу «Дэдди Ставпайп» (Samuel Jones “Daddy Stovepipe”), музыкант из Алабамы, игравший на гитаре и гармонике, а также джаг-бэнд из Луисвилла, штат Кентукки (Louisville, KY), Whistler’s Jug Band... В середине двадцатых были сделаны записи Биг Боя Кливленда (Big Boy Cleveland), Джелли Ролл Андерсона (Jelly Roll Anderson), Сэма Коллинза (Samuel “Sam” Collins, 1887-1949), а летом 1927 года состоялась выездная сессия в Алабаму, где в Бирмингеме были записаны Вильям Хэррис (William Harris), харперы Джейбёрд Коулмен (“Jaybird” Coleman, 1896-1950), Оллис Мартин (Ollis Martin) и другие сельские блюзмены... В разное время в Ричмонде записывались Джорджия Том Дорси (Georgia Tom Dorsey, 1899-1993), Креппер Блэкуэлл (Francis Hillman “Scrapper Blackwell”, 1903-1962), Вилли Бэйкер (Willie Baker), Бэйлс Роуз (Bayles Rose), Биг Билл Брунзи, Лонни Джонсон... Важным событием в истории кантри-блюза стали первые записи Чарли Пэттона в 1929 году, и, хотя записывали его для Paramount, сами сессии проходили в Ричмонде, в студии **Gennett**. В том же году и в той же студии и также для

Paramount были проведены последние сессии Блайнд Лемона Джефферсона...⁹⁵

Из других важных лейблов, издававших блюзы, выделим **Vocalion** и **Brunswick**. Первый из них основан в 1916 году компанией Aeolian Piano из Нью-Йорка, производившей также фонографы. Сначала на **Vocalion** выпускали односторонние диски с вертикальной нарезкой, затем перешли к двухсторонним, а с 1920 года применяли более распространенный горизонтальный метод нарезки. На **Vocalion** прессовали пластинки из красновато-коричневого шеллака, что выделяло продукцию на фоне обычных черных дисков, и, по оценкам специалистов, при этом качество звука превосходило средний уровень звукозаписи того времени. Первые *race records* относятся к 1923 году, когда на **Vocalion** вышли блюзы в исполнении Лины Хенри (Lena Henry), Виолы МакКой, Розы Хендерсон, Вирджинии Листон, Лулу Джексон (Lulu Jackson) и других... В разное время были записаны и изданы такие блюзмены первой величины как Тампа Ред, Лирой Карр, Креппер Блэкуэлл, Чарли Джордан (Charley Jordan, 1890-1954), Пити Витстро (Peetie Wheatstraw, 1902-1941)... Много записывали и издавали на **Vocalion** церковной музыки. В то же время представителей кантри-блюза в двадцатые издано немного: сонгстеры Хенри Томас и Джим Джексон, блюзмены Фурри Люис, «Кегхаус»... В 1925 году **Vocalion** был приобретен компанией **Brunswick Records**.

Пластинки лейбла **Brunswick** первоначально выпускались компанией Brunswick-Balke-Collender, базировавшейся в Дабьюке (Dubuque, IA), штат Айова, и специализировавшейся с 1845 года на производстве различных товаров – от пианино до спортивного инвентаря. В 1916 году компания начала производство фонографов, затем стала издавать и продавать собственные диски. Запись первых пластинок велась способом вертикальной нарезки, как и Edison Records Discs, но пластинки продавались в небольшом количестве. С января 1920 года началось производство дисков по технологии горизонтальной нарезки, и в течение нескольких лет **Brunswick** стал одной из трех крупнейших компаний звукозаписи в Америке, наряду с Victor и Columbia. Линия домашних фонографов, выпускавшаяся на **Brunswick**, также была коммерчески успешной. В конце 1924 года компания приобрела Vocalion Records, и тогда же **Brunswick**

представил собственную версию электрической звукозаписи – *Light Ray Process*, с использованием фотоэлектрических элементов, однако через несколько лет переключился на более распространенный микрофонный способ записи. Примерно в то же время был представлен Brunswick Panatrope, первый домашний фонограф с электрической репродукцией звука.

В свое время на **Brunswick** были записаны и изданы такие представители кантри-блюза как Бо Картер, Чарли МакКой (Charlie McCoy, 1909-1950), Кид Бэйли (Kid Bailey), Роберт Уилкинс, Уолтер Винксон (Walter Jacobs Vincson “Vincent”, 1901-1975), Гас Кэннон, блюзовые певицы Люсил Богэн, Энда Хикс, Мэри Джонсон, Роузи Мэй Мюр (Rosie Mae Moore “Mary Butler”)...

В апреле 1930 года Brunswick-Balke-Collender продала **Brunswick Records**, а с нею **Vocalion** и **Brunswick**, компании Warner Brothers, которая перепродала их **American Record Corporation** в декабре 1931 года, когда продажи пластинок упали из-за наступившей Депрессии.

В тяжелые времена Депрессии огромную роль в индустрии грамзаписи сыграла **The American Record Corporation (ARC)**, сформированная в августе 1929 года на основе слияния трех небольших компаний: the Cameo Record Corporation, с лейблами **Cameo**, **Romeo** и **Variety**, the Plaza Music Company, с лейблами **Jewel**, **Domino**, **Regal**, **Banner** и **Oriole**, и the Pathe Phonograph and Radio Corporation, с лейблами **Pathe**, **Actuelle** и **Perfect**. Пластинки этих лейблов продавались значительно дешевле 75 центов, обычной цены за диск крупного лейбла. **Perfect** – наиболее популярный из них – свою продукцию пускал по 39 центов, но после создания **ARC** снизил цену до 25 центов. В двадцатые годы **Plaza**, **Pathe** и **Cameo** не были активны в записи блюзов и госпел. Лейбл **Pathe** вёл свою race-серию – **Pather Actuelle** 7500 – с июля 1926 года. Все эти издания дублировались в race-серии **Perfect** 100. Но после основания **ARC** эти серии прекратили существование, достигнув индексов 7540/140. Депрессия и массовая безработица ударили по карману покупателей *race-records*, продажи которых в 1931 году составили около одного процента от общих продаж индустрии звукозаписи, по сравнению с пятью процентами четырьмя годами ранее.

В 1930 году на **ARC** решили возродить *race*-серию лейбла **Perfect**, но издавать только самых популярных артистов. В том году на **ARC** записали Джорджию Тома Дорси и бэнд Famous Hokum Boys, в который входил Биг Билл Брунзи. Также на **ARC** были записаны сольные вещи Брунзи, которые издали под псевдонимом Sammy Sampson. В сентябре 1930 года на **ARC** открыли вторую *race*-сессию с Джорджией Томом, Сэмми Сэмпсоном-Брунзи и Famous Hokum Boys. На следующий год были изданы госпел-группа Famous Garland Jubilee Singers, реверенд Эммет Дикинсон (Rev. Emmet Dickinson), блюзмен Сэм Коллинз и сингеры из Алабамы Джо Эванс (Joe Evans) и Артур МакКлейн (Arthur McClain). Одновременно эти записи выходили на лейблах **Oriole**, **Banner** и **Romeo**. Все пластинки стоили по 25 центов и продавались только через определенную торговую сеть: например, **Romeo** можно было купить в магазинах S.H. Kress's dime stores, а **Oriole** – в McCrory's stores. Из-за этого их называли «лейблами десятицентового магазина» (*the dime store labels*).

В октябре 1930 года **Consolidated Film Industries** (CFI) выкупила **ARC**. В декабре 1931 года эта же корпорация приобрела у Warner Brothers компанию **Brunswick Record Corporation** (BRC) вместе с ее лейблами **Brunswick**, **Vocalion** и **Melotone**. Таким образом **BRC** и **ARC** становятся дочерними предприятиями в структуре CFI.

BRC еще до сделки стала лидером на рынке *race-records*. *Race*-серия **Brunswick** 7000 была сразу завершена, достигнув индекса 7233, а серия *race-records* **Vocalion** 1000 продолжилась, хотя цена пластинки упала с 75 центов до 35. Каталог **Vocalion** уже включал популярных Лироя Карра, Тампа Реда, Мемфис Минни (Memphis Minnie, 1897-1973) и Канзас Джо МакКоя (Wilbur “Kansas Joe” McCoy, 1905-1950)... Новые издания Тампа Реда и Мемфис Минни вышли на **Vocalion** и на дешевых лейблах **Perfect**, **Oriole**, **Romeo**, **Banner**. Биг Билла Брунзи издавали теперь под собственным именем и только на дешевых лейблах. Из звезд у них не было только Mississippi Sheiks, появившихся в том же году на Paramount, Okeh и Columbia.

Однако продажи падали. В 1932 году объем выпуска *race-records* на **Vocalion** значительно снизился, а во время ноябрьской полевой сессии в Сан-Антонио ARC/BRC записывали только хиллбилли. *Race*-серия **Vocalion** угасала и фактически прекратила существование в июле 1933, после чего возникла серия **Vocalion general series**, включавшая

поначалу совсем небольшое количество черной музыки. Объем этих записей вырос только в начале 1934 года, после чего, впервые с 1931 года, проведены записи черных музыкантов, включая Тампа Реда, Мемфис Минни, Лироя Карра и Скреппера Блекуэлла. Так началось возрождение **Vocalion**... Кроме уже упомянутых, в тридцатые на **Vocalion** изданы пластинки Тэксас Александера, Джей Ди Шорта, Блайнд Вилли МакТелла, Блайнд Боя Фуллера, Бамбл Би Слима, Джонни Темпла (Johnny “Geechie” Temple, 1906-1968)... Уже в 1940 году был впервые записан и издан Букка Уайт (Booker T. Washington “Bukka White”, 1906-1977). Ну а для нас самые главные вокалионовские записи тридцатых – это нью-йоркские, 1934 года, сессии Чарли Пэттона и издание в 1936-1937 годах Роберта Джонсона.

Регулярные издания продолжались также и на лейблах **Perfect**, **Romeo**, **Oriole** и **Banner**, а с ноября 1932 года весь материал одновременно выходил и на лейбле **Melotone**.

В августе 1934 года **BRC** выкупила Columbia Phonograph Company, а с нею лейблы **Columbia** и **Okeh**, у обанкротившейся Grigsby-Grunow's receivers. Неудачи этих лейблов были напрямую связаны с высокой ценой за диск – 75 центов.

В декабре 1938 года ARC/BRC приобретены Columbia Broadcasting Systems (CBS) и образовали the Columbia Recording Corporation – дочернее предприятие CBS. Приблизительно в то же время Деcca купила права на материал **Brunswick** и **Vocalion**, записанный до 1932 года.

Так или иначе мы отметили наиболее значительные лейблы, записывавшие и издававшие блюз вообще и кантри-блюз в частности. Были и другие лейблы, менее известные и менее значительные, так что за более подробной информацией лучше обратиться к книге Роберта Диксона и Джона Годрича «Recording the Blues», а также к изданному под их редакцией справочнику *Blues & Gospel Records*.⁹⁶

С огромной и разветвленной индустрией коммерческих записей, конечно же, не могли конкурировать фольклористы, поэтому их вклад в продвижение кантри-блюза не сравним с коммерсантами, которые, так получилось, сами стали собирателями фольклора, и мы сегодня слушаем блюз в основном благодаря им. Тем не менее внесли свой вклад и фольклористы – Роберт Гордон (Robert W. Gordon, 1888-1961),

Чарльз Сигер (Charles Seeger, 1886-1979), Мэри Элизабет Барнайкл (Mary Elizabeth Barnicle, 1898-1979), Герберт Халперт (Herbert Halpert, 1911-2000), Стетсон Кеннеди (Stetson Kennedy, 1916), Роберт Кук (Robert Cook), Карита Даггет Корс (Carita Dogget Corse), Роберт Корнуолл (Robert Cornwall), профессора из Университа Фиска – Джон Весли Уорк (John Wesley Work-III, 1901-1967) и Люис Джонс (Lewis Wade Jones, 1910-1979) и, конечно, Джон и Алан Ломаксы...

У них было допотопное передвижное оборудование, скудные средства, они не могли платить музыкантам достойные гонорары, а что касается блюзов, то и знаниями своими они не могли соперничать с такими «искателями талантов» как Ральф Пир (Ralph S. Peer, 1892-1960), Арт Лейбли (Art Laibley), Мэйо Вильямс или Хенри Спир (Henry C. Speir, 1895-1972). Кроме того, в большинстве случаев фольклористов совершенно не интересовали музыканты, которых они записывали. В их представлении, все они были частью некоего абстрактного народа, создававшего «фольклор», поэтому имя того или иного представителя этого самого «народа» ровным счетом ничего не значило. Странная концепция! В итоге мы не знаем имен многих музыкантов, оставивших нам свои бесценные творения. При случае, посмотрите страницы справочника *Blues & Gospel Records*, где помещены сведения об изданиях Библиотеки Конгресса. Перед названиями песен вы обнаружите вместо имен лишь малозначащие ремарки вроде «convict group» (*группа заключенных*), «eight girls» (*восемь девушек*), «prayer meeting» (*группа молящихся*), «group of children» (*группа детей*), «women convict group» (*группа заключенных женщин*), «local man» (*местный житель*), «four negros» (*четыре негра*), «mixed group» (*смешанная группа*), «group of little girls» (*группа маленьких девочек*), «group of men with guitar» (*группа мужчин с гитарой*), «old man» (*старик*) и так далее...

Это разнится с подходом коммерсантов из звукозаписывающих компаний, бумажные канцелярии и бухгалтерии которых сохраняли сведения о записываемом музыканте. Что ж, фольклористы и в данном вопросе оказались далеко позади. В результате, когда А.Ломакс в августе 1941 года записывал в Лейк Корморане (Lake Cormorant, MS) Сан Хауса и Вилли Брауна, он понятия не имел, с кем имеет дело: он не знал, что это были известные далеко за пределами Дельты блюзмены, десять лет назад записанные на Paramount! Но всё же Алан –

счастливчик. Он оказался в нужный момент в нужном месте и записал уникальные образцы кантри-блюза, а поскольку оборудование фольклористов позволяло записывать продолжительные треки, эти записи оказались единственными в своем роде, потому что позволяют в большей мере ощутить атмосферу кантри-блюза, чем трехминутные коммерческие записи. А ведь, кроме того, Алан вместе с отцом Джоном Ломаксом записали много материала на Юге страны, в том числе в тюрьмах, и ведь это они нашли впервые самого Ледбелли... Посему и фольклористов, записывавших блюзменов, не станем сбрасывать со счетов.

С чего начать?

Теперь, когда мы в основном разобрались с источниками и подняли важные аспекты из истории блюза, можно приступить к самой книге. Но вот дилемма: каким образом представлять блюзменов прошлого? В какой последовательности? С кого начать? Кого назвать ключевой фигурой? И есть ли вообще в кантри-блюзе фигуры «неключевые»?

Эта задача всегда была непростой для исследователей и решалась по-разному. Действительно, можно ли здесь определенно назвать кого-то «самым великим» или в точности определить, кто был наиболее талантливым и влиятельным? Очевидно, нет. Поэтому мы, упоминая того или иного блюзмена прошлого, чаще всего употребляем эпитет *великий*, не считая это злоупотреблением. Они, действительно, великие, потому что подарили миру блюз. Кто-то записал больше сотни блюзов, кто-то не больше двух десятков, Вилли Ли Браун – всего три, а были такие, от кого не осталось ничего: не все решались на то, чтобы довериться, даже за деньги, чужим белым людям, да и сами представители фирм добрались не до каждого таланта из глубин Миссисипи, Луизианы, Алабамы, Техаса или Джорджии... В этой связи любопытно, как Алан Ломакс, на примере Чарли Пэттона и все увеличивающегося интереса к этому блюзмену, размышлял о «великости» того или иного фолк-музыканта:

«Некоторые критики представляют его (Пэттона – В.П.) ключевой фигурой в истории блюза. На мой взгляд, эта точка зрения слишком упрощенная, потому что основана на изучении лишь горстки записанных музыкантов и на доскональном знании даже еще меньшего числа тех, чьи пластинки получили коммерческое распространение. Но ведь были еще сотни, если не тысячи сингеров, развивавших блюз в период его расцвета между 1900 и 1950 годами на плодородных хлопковых землях к югу и западу от Мемфиса. Сердце блюза – это дельта реки Язу, но всюду на пути к низинам реки Тринити (Trinity), под Далласом, были свои маленькие “дельты”. В них расцветало большое количество блюзовых сингеров, чьих имён мы никогда не узнаем. Чисто европейское видение истории в свете теории великого человека и американская мания короновать чемпионов привели к приписыванию развития фолк-традиции какому-то одному сингеру, которому случилось много записываться».⁹⁷

Действительно, многих из блюзменов мы не слышали и уже не услышим, но все же, опираясь на десятки исследований, обладая внушительным музыкальным материалом, имея в запасе обширный каталог кантри-блюза, можно ли сегодня с уверенностью утверждать: «Вот самый великий блюзмен всех времен!»?

К счастью, наш ответ будет отрицательным, потому что кантри-блюз многообразен, а музыканты, его нам подарившие, столь непохожи друг на друга... Стиль и манера Чарли Пэттона не похожи на то, как играл и пел блюзы Томми Джонсон, хотя они были творчески связаны и их часто сравнивают. И оба эти блюзмена играли и пели совсем по-иному, чем Слип Джеймс из Бентонии (Benton), находящейся также в Дельте... Лемон Джефферсон родился и вырос вдали от Дельты, в центральной части Техаса, и его стиль был отличен от всех прочих блюзменов, в том числе от Блайнд Вилли Джонсона, жившего, кажется, неподалеку от Лемона, в центральном же Техасе. И там же, рядом, родился и жил еще один великий блюзмен и сонгстер – Тэксас Александер, отличавшийся от обоих упомянутых техасских блюзменов: он вообще не играл на гитаре и только пел под чей-нибудь аккомпанемент. И совсем по-своему пели и играли блюзы выше Дельты, в соседнем Теннесси, и манера исполнения Слипи Джона Эстеса существенно отличается от того, как пели и играли в Дельте,

вокруг Кларксдейла... Блайнд Вилли МакТелл жил в восточной Джорджии, вдали от эпицентра блюза, и его блюзы также отличны, непохожи и самобытны... Пинк Андерсон и вовсе из Южной Каролины, а Блайнд Бой Фуллер – из Северной. Мы можем и далее приводить примеры многообразия, расширяя географию блюза вплоть до Гавайских островов, где обитал Джозеф Спенс... А ведь блюзы были широко распространены и среди белых фолк-музыкантов, о чем мы уже говорили. И их также записывали...

Все это говорит о том, что в первые десятилетия XX века блюз как народное искусство развился настолько, что его играли и пели тысячи музыкантов в южноамериканских штатах, и из их среды выдвинулись сотни выдающихся мастеров, каждый из которых был самобытным, неповторимым, уникальным, и едва ли не о каждом из них мы можем сказать – великий!.. Ведь, в отличие от академического искусства, имеющего свои незыблемые каноны и правила, шаблоны и стандарты, за которыми пристально следят орды критиков и специалистов, – народное искусство живет по Закону Божьему, питается традициями, руководствуется исключительно чувствами и критике не подлежит: кто знает, как надо петь народную песню или танцевать народный танец, если не сам сельский исполнитель? Какой субъект извне, какой критик, музыковед или фольклорист?..⁹⁸ Кантри-блюз – самое что ни на есть народное творчество, пусть самой бедной, но зато и самой впечатлительной, чувственной и жизнестойкой части населения Америки – черного населения юго-восточных штатов. Только они и вправе судить о том, насколько велик тот или иной представитель их культуры... Наше же дело – уважительно и вдумчиво подходить к культуре, доставляющей нам столько радости, но – увы! – нам не принадлежащей, – это во-первых; а во-вторых, наше участие только в том, чтобы как можно больше узнать об этой культуре, при этом избегать поспешных оценок и жестких характеристик...

И все-таки, с чего и с кого начать?

Если мы перенесемся в начало XX века и вообразим карту распространения кантри-блюза, отмечая на ней места проживания и маршруты движения блюзменов прошлого, да еще отразим всё это в цвете, то заметим, как густота распространения блюза стягивается в треугольник, одна из вершин которого расположена чуть выше

Мемфиса, в районе Рипли (Ripley), другая – в граничащем со штатом Алабама Меридиане (Meridian), третья – в окрестностях Викасбурга (Vicksburg). Если мы этот воображаемый треугольник разделим пополам, а именно так делит его с севера на юг Highway 55, то левая, западная, часть треугольника, находящаяся ближе к реке Миссисипи и ставшая теперь похожа на букву **D**, и есть так называемая Дельта. Если же мы продолжим наши наблюдения, углубляясь уже в самую Дельту, то увидим, что воображаемый спектр распространения блюза сгущается внутри символического ромба, вершины которого образованы городами Хернандо (Hernando), Гринвилл (Greenville) и Гринвуд (Greenwood), а также едва заметной, но многозначимой для нас Бентонией. Сам этот своеобразный ромб словно стянут извилистыми реками Язу (Yazoo River), Санфлауэр (Sunflower), Таллахатчи (Tallahatchie) и их более мелкими притоками... Как в древней Палестине, где что ни название – то священный библейский сюжет, так и внутри этого миссисипского ромба: что ни селение – то живая история блюза, и такие названия как Туника (Tunica), Коахома (Coahoma), Лейк Корморан, Кларксдейл, Кливленд (Cleveland), Стовалл (Stovall), Парчман (Parchman), Татвайлер, Язу-сити (Yazoo City), Итта Бене (Itta Bena), Холландейл (Hollandale), Дрю (Drew), Авалон (Avalon), Кристал Спрингс (Crystal Springs)... о многом могут поведать ценителю блюзов. Все они – большие и малые столицы блюзов Дельты. Но родина блюза, его колыбель – в окрестностях этих селений, где находились и все еще находятся обширные хлопковые плантации, в так называемых *quarters* (кварталы, казармы, жилища – В.П.) – поселениях, в которых со времен рабовладения проживали трудившиеся на этих плантациях и где зарождалась самобытная культура черной Америки. И когда мы углубимся к корням этой культуры, попытаемся взглянуть в исчезающие очаги обитания черного населения, чтобы отыскать там историю рождения блюза, наше внимание сосредоточится на самой сердцевине Дельты, на территории, находящейся между Кливлендом и Рулвиллем (Ruleville), на расположенной по обоим берегам реки Санфлауэр знаменитой хлопковой плантации Докери (Dockery Farms).

Эта плантация возникла в 1895 году благодаря упорству, работоспособности и дальновидности на тот момент тридцатилетнего предпринимателя Вилла Докери (Will Dockery, 1865-1936). Его предки

по материнской и отцовской линиям некогда проживали в Северной и Южной Каролинах, но перед началом гражданской войны вместе со своими многочисленными рабами они снялись с мест, переселились в штат Миссисипи и обосновались немного южнее Мемфиса, в городе Хернандо. Жили поначалу неплохо, но гражданская война их разорила: едва нашлись средства, чтобы дать юному Виллу образование в местном колледже. В двадцатилетнем возрасте Вилл Докери, с одной тысячей долларов и небольшим кредитом, задумал собственное дело. Для начала он приобрел небольшую лесопилку на лесистом берегу реки Санфлауэр, в районе Кливленда, и занялся лесозаготовками...

В то время места здесь были глухими и необжитыми. Болотистая местность, кишася змеями, крокодилами и малярийными москитами, сменялась вековыми дубовыми рощами, где водились пантеры и прочая дикая живность, а все пространство увивали непролазные заросли. Человеку сюда лучше не соваться... Дорог почти не было, и редкое население пользовалось реками, по которым доставлялись только самые необходимые товары, в основном из Висксбурга. Но все эти трудности лишь подзадоривали Вилла Докери. По словам его сына и будущего наследника Джо Райса Докери (Joe Rice Dockery, 1906-1982), Вилл был очень упорным и усердным, настоящим первопроходцем, он всю жизнь что-нибудь обустроивал, улучшал, совершенствовал... К концу XIX века Вилл Докери уже владел землей в сорок квадратных миль по обеим сторонам от реки Санфлауэр. Он построил на одном из берегов добротный дом, обзавелся семьей и назвал свое хозяйство Фермой Докери... Теперь предстояло проложить дорогу, в том числе железную, чтобы связать плантацию с окрестными городами. Одной из главных задач становилась расчистка территории от бесчисленных пней, остававшихся на месте вырубленных лесов. Для этого требовались грубые рабочие руки, и Вилл, нуждавшийся в расширении земельных территорий для будущих хлопковых полей, готов был платить. Вскоре слух о разрастающейся ферме и деловом, честном хозяине распространился по всему штату – гораздо дальше густого смога от годами сжигаемых пней и сучьев. По воспоминаниям очевидцев, этот нескончаемый плотный дым обволакивал всю округу и во взаимодействии с солнцем, особенно на закате, создавал необычайно колоритную картину, дававшую пищу воображению, в том числе – музыкальному...

К началу нового века ферма Докери представляла собой сложное хозяйство со своей инфраструктурой — складами, лесопилками, ремонтными мастерскими, конюшнями, магазинами и кварталом, где проживали семьи работников, которых насчитывалось уже несколько сотен... Конечно, здесь вскоре была построена и церковь, неременная спутница жизни черного человека южных штатов. По воскресеньям здесь служили хриплоголосые реверенды, прихожане до иступления пели гимны и спиричуэлсы... А накануне, по субботам, эти же прихожане отправлялись на танцы за пределы плантации, в ближний Рулвилл или даже в Кливленд, где были джук-джойнты, либо танцевали всю ночь здесь же, в какой-нибудь местной хибаре, наспех оборудованной под джук-джойнт, — при этом не забывали платить музыканту из своего крохотного заработка. Это значит, что в Докери уже с конца XIX века обитали музыканты, обслуживавшие работников фермы во время их отдыха, и история сохранила имя одного из них — Хенри Слан (Henry Sloan). Известно, что он являлся сонгстером и блюзменом, играл на гитаре, слыл заводилой в среде местных музыкантов и имел большое влияние на подрастающее поколение. Также есть сведения, что впоследствии Слан, вместе с другими черными рабочими, отправился в Чикаго на заработки... Но и этих знаний достаточно, имея в виду что одним из подростков, неотступно следовавших за Сланом, был сын Билла Пэттона (Bill Patton, 1864-1929), отца многодетного семейства, исправного и уважаемого работника фермы, к тому же старосты в местной баптистской церкви. Подростка звали Чарли, он не был лишен музыкальных способностей, кое-что уже знал, поэтому быстро освоил гитару, разучил несколько блюзов и, когда повзрослел, по субботам иногда замещал Слана во время танцев в джук-джойнте. Ходил он со своей гитарой и по окрестностям, играл также на ступенях магазина, а когда главный блюзмен Докери покинул ферму — занял его место... Он был крутого нрава, не ладил с отцом, не посещал церковь, часто напивался, устраивал драки, волочился за девицами легкого поведения, в любое время мог угодить в тюрьму... В конце концов, после очередной драки, строгий, но справедливый Вилл Докери прогнал с фермы дебошира вместе с его гитарой. Это было где-то в 1921 году...

Да, Виллу Докери повезло с сыном гораздо больше, чем старосте Биллу Пэттону со своим. Джо Райс Докери, в отличие от беспутного

Чарли, был примерным учеником и достойным продолжателем дела отца, поэтому в 1926 году основатель плантации уступил ему место управляющего, а после смерти Вилла, в 1936 году, Джо Райс стал полновластным хозяином фермы. Все последующие годы он продолжал успешно развивать хозяйство, создав одну из наиболее крупных и прибыльных хлопковых плантаций в штате...

Пронеслось время, сменились эпохи, с их напастями, невзгодами, победами и поражениями. Джо Райс Докери стал уважаемым седовласым господином и спокойно жил на своей ферме, вкушая «плоды довольства и труда», окруженный детьми и внуками, прививая им любовь к высокому искусству, к классической музыке, балету... И вот в начале шестидесятых, совершенно неожиданно для себя, он вдруг узнал, что именно его ферма, на которой он родился, вырос и прожил всю жизнь, является родиной блюза, а того отъявленного дебошира с гитарой, которого когда-то прогнал с плантации его отец и о котором сам он с трудом мог хоть что-то вспомнить, называют одним из самых великих музыкантов Америки! Да что Америки – всего мира!..

глава первая

Чарли Пэттон

*Меня упрекали и презирали,
Упрекали и презирали,
Упреки и презрение, милостивый Боже!
Обо мне молва шла, словно тогда,
о рождении Твоем...*

Charley Patton, «Prayer Of Death».

Общепризнанно, что память человеческая коротка. Хорошо это, плохо ли, но так устроен мир. Вот прожил некто долгую жизнь, оставил добрые дела и многое потомство: долго ли его будут помнить после смерти и кто будет помнить? Конечно, дети, меньше – внуки. А уже у правнуков будут свои горизонты памяти... Но если ты вложил в людей и оставил после себя хорошие песни, тебя запомнят, и быть может надолго. Увы, в конце концов растворится и эта память.

Чарли Пэттон умер в 1934 году, оставив после себя множество брошенных и разочарованных жен, нескольких детей, сомнительную славу балагура и более пяти десятков песен, изданных на *race records* для ублажения слуха черного населения Америки. Спустя некоторое время память о нём почти стёрлась. Родные и близкие, конечно, помнили Чарли, пока жили сами, но эта память никогда не покидала границ их скромного быта. Помнили о Пэттоне и несколько музыкантов из Дельты, его постаревшие ученики и последователи, но память эта держалась у них в основном в жестких аккордах да в нескольких строчках из блюзов... Все остальные о блюзмене напрочь забыли, причем намеренно, бесповоротно и навсегда, потому что Чарли Пэттон со своими блюзами, как и другие старые блюзмены, был олицетворением того жестокого, циничного и позорного времени, когда люди с разным цветом кожи были неравны. Черные старались забыть великого блюзмена прошлого, потому что само это прошлое

было для них больным и горьким;⁹⁹ белые – потому что им неловко вспоминать об узаконенном их отцами и дедами расовом неравенстве. Что же осталось нам? Осталось главное – песни Пэттона и таких, как он, блюзменов, которые, к нашей радости, когда-то были записаны и изданы. Эти песни и сами пластинки ждали своего часа, покоясь в подвалах, на чердаках, в прочих местах, где обычно содержится хлам. Возвращение Чарли Пэттона и всего кантри-блюза – пример восстановления человеческой памяти, образец того, как из, казалось, необратимого праха, из небытия постепенно, по крупницам воскресает живой образ, чтобы уже никогда не исчезнуть...

По законам своего времени черное и белое население Соединенных Штатов проживало отдельно. Все большие и малые американские города, особенно на Юге, были поделены зримой чертой (как правило, определенной улицей), переходить которую не решались ни белые ни черные. Почти во всех южных штатах у них были отдельные церкви, школы, больницы, клубы, кафе, парикмахерские, туалеты, места на транспорте, даже бейсбольные и баскетбольные чемпионаты США были отдельными! На глазах всего мира существовали как минимум две Америки, и было очевидно, какую из них обслуживает государство и правящий класс. Послевоенному поколению, равно как и всем мыслящим американцам, становилось ясно, что у страны, не решившей расовый вопрос, нет будущего...

Когда в пятидесятые подросло поколение, родившееся накануне или во время войны, многие основополагающие ценности мира были поставлены этим поколением под сомнение. Белый старшеклассник из Луизианы, Кентукки, Алабамы, Оклахомы, Техаса, Вирджинии, Флориды, Джорджии, Теннесси, обеих Каролин... задавал себе вопросы, на которые ему не смогли ответить родители, только что вышедшие победителями в кровавой войне с мировым злом – фашизмом, на знамени которого было начертано превосходство одной расы над остальными! И среди этих вопросов едва ли не главные:

– Почему моя страна не живет по тем заповедям, которые постоянно провозглашаются с кафедр всех церквей?

– Почему я, гражданин страны, декларирующей свободу и равенство, не могу дружить со своими черными согражданами, почему это представляет опасность?

Поразительно, но расовый вопрос отступал, если речь заходила о музыке. Когда мощные радиостанции с Юга стали доносить до своих слушателей ритм-энд-блюз и в домах американцев надрывно и соблазнительно зазвучали голоса первых рок-н-ролльщиков, молодые люди, притаившись вечером у радиоприёмников, ничуть не задумывались, какого цвета кожа у пленивших их музыкантов! Наутро уже сами белые подростки, обзаведясь гитарами, хрипели и кричали в воображаемые микрофоны, копируя еще не увиденных артистов. А наиболее пытливые пошли дальше – их интересовали уже не только песни, но их истоки, их корни. Так невольно соединялись культуры белой и черной Америк, чтобы уже навсегда быть вместе...

В 1958 году молодой музыкант и исследователь блюза Джон Фэhey приехал в Гринвуд и Кларксдейл, чтобы найти следы рождения блюза и, если получится, отыскать одного из его героев – Чарли Пэттона. Фэheyю тогда было лишь девятнадцать, проживал он в пригороде Вашингтона (Washington, DC) и был страстно увлечен кантри-блюзом.¹⁰⁰ За несколько лет до этого он, вместе со своим приятелем Диком Споттсвудом, облазил все чердаки и подвалы в окрестностях Вашингтона, выискивая старые пластинки на 78 оборотов для местного коллекционера и ди-джея Джо Буссарда.¹⁰¹ Фэhey и Споттсвуд таким образом подрабатывали. Постепенно Джон Фэhey сам увлекся блюзом, стал играть на гитаре и даже записался у того же Буссарда для его небольшого лейбла Fonoton.¹⁰² Но для нас сейчас важнее, что Фэhey стал увлеченным исследователем кантри-блюза и едва ли не первым из представителей нового поколения отправился на поиски великих блюзменов прошлого. Из массы материала, который он успел в то время прослушать, более всего его захватил загадочный блюзмен из Дельты – Чарли Пэттон, после чего Фэhey поехал в штат Миссисипи, чтобы найти его следы. Он даже надеялся на то, что Пэттон всё еще жив! Увы, к 1958 году его герой уже двадцать четыре года покоился в могиле, и это было первым, о чем узнал Фэhey. Как сам он написал в своей книге:

«Никто ничего не мог вспомнить о Пэттоне, кроме того что в продолжение двадцати последних лет своей жизни он был великим музыкантом и сонгстером, действительно, самым популярным блюзовым сингером, жившим в бассейне реки Язу. Люди также припоминали, что он много пил и жил “беспорядочной жизнью”

(т.е. не был религиозен) и что его последней пластинкой была *“There Ain’t No Grave Gonna Hold My Body Down”*, которую он записал за несколько дней до того, как был то ли зарезан, то ли отравлен своей ревнивой подругой...»¹⁰³

Вот и все те скудные сведения о Пэттоне, которые почерпнул Фэхей из поездки в штат Миссисипи. Ничего не добавила к ним и вышедшая год спустя первая книга о кантри-блюзе Самюэля Чартерса, в которой Пэттон упоминается всего четыре раза, да и то лишь в ряду с другими блюзменами Дельты.¹⁰⁴ А в книге Лироя Джонса *«Blues People»*, вышедшей в 1963 году, Пэттон не упоминается даже в перечислении, словно его никогда и не было, хотя книга посвящена блюзу и в ней даже есть глава *«Primitive Blues and Primitive Jazz»*, а сам автор числится в представителях нового поколения афро-американской музыковедческой школы...¹⁰⁵

Но, так или иначе, начало исследованиям жизни Чарли Пэттона было положено. С 1962 года на вновь образованном лейбле Origin Jazz Library (OJL) начала выходить серия кантри-блюза, и первым альбомом серии стал лонгплей переизданных записей Пэттона *«The Immortal Charlie Patton, Number 1»* (OJL-1). Так широкая аудитория получила возможность услышать подлинный блюз Дельты и открыть для себя его главного героя. Еще через год по следам Фэхей отправились два молодых исследователя и коллекционера – Гэйл Дин Уордлоу и Бернард Клецко. В августе 1963 года они совершили экспедицию в Дельту, отыскивали свидетелей жизни Пэттона, нашли его родственников и друзей, добрались до фермы Докери и встретились с её хозяином Джо Райсом, наконец, они восстановили последние дни великого блюзмена и определили место его захоронения. По итогам экспедиции Клецко написал комментарии к альбому *«The Immortal Charlie Patton 1887-1934. Number 2»* (OJL-7), который вышел в 1964 году, и эти комментарии стали первым биографическим очерком о Чарли Пэттоне. А в 1967 году вышла новая книга Самюэля Чартерса *«The Bluesmen»*, в которую наконец была включена и глава о Пэттоне, основанная на материалах экспедиции Клецко и Уордлоу, на интервью Чартерса с блюзменом Джей Ди Шортом, а также на интервью Джона Фэхей и Эда Денсона с Буккой Уайтом и на интервью с Сан Хаусом, опубликованном в 1965 году в журнале *Sing Out!*...¹⁰⁶ **«Музыка Пэттона, – писал в своей книге Самюэль Чартерс, – была такой же**

частью Дельты, как ил с берегов реки Санфлауэр или запах полей вокруг Белзони».¹⁰⁷

В 1966 году на OJL вышли сразу два сборника **«In the Spirit»** vol.1 and 2 (OJL-12, 13), и в обоих присутствует Чарли Пэттон, но не как блюзмен, а как исполнитель религиозных песен: в сборники вошли три такие песни, две из которых Чарли записал в начале 1934 года вместе со своей женой Бертой Ли Пэйт (Bertha Lee Pate, 1902-1975).

В самый первый лонгплей лейбла Yazoo, который вышел в 1968 году под названием **«Mississippi Blues, 1927-1941»** (L-1001), также вошли три вещи Пэттона, а спустя год на Yazoo издали двойной альбом Чарли Пэттона – **«Founder Of The Delta Blues»** (L-1020). Это издание снабжено кратким биографическим очерком Стивена Колта, текстами вошедших в альбом двадцати восьми песен, а также комментариями к ним. В буклет помещены фотографии мест, связанных с жизнью Пэттона, фотопортрет его последней жены Берты Ли Пэйт, а обложку альбома украсил портрет самого блюзмена, случайно обнаруженный коллекционером пластинок из Джорджии.¹⁰⁸ В 1970 году появилась и первая книга о Чарли Пэттоне, которую написал все тот же Джон Фэхей. Правда, из ста десяти страниц этой небольшой книжки биографии отведены лишь пятнадцать! Остальные посвящены классификации песен, анализу текстов, нотам, настройкам и прочей специфике, так что книга представляет особый интерес для музыкантов...¹⁰⁹ После этого в исследовании жизни и творчества Чарли Пэттона наступил перерыв, который, видимо, связан с концом Фолк-Возрождения. И только в 1981 году вышла книга Роберта Палмера **«Deep Blues»**, одна из глав которой посвящена Пэттону.¹¹⁰

Наконец, в 2001 году появилось уникальное издание ***Screamin' and Hollerin' the Blues***, с семью компакт-дисками, пять из которых включают все ранее изданные (и неизданные, которые удалось разыскать) записи Чарли Пэттона, а также его партнеров по звукозаписывающим сессиям 1929, 1930 и 1934 годов: Уолтера Хокинса, Вилли Брауна, Эдит Норт Джонсон, фидлера Хенри «Сан» Симса, госпел-квартета из Лулы (Lula, MS) Delta Big Four, Эдди «Сан» Хауса, Луиз Джонсон (Louise Johnson) и Берты Ли-Пэттон. На шестом диске, названном **«Charley's Orbit»** (*В орбите Чарли Пэттона*), представлены музыканты, творчески близкие Пэттону; в седьмой включены интервью с Хаулин Вулфом (Howlin' Wolf, 1910-1976),

Букером Миллером (Booker Miller), Хенри Спиром и Робакком Степлзом (Roebuck "Pops" Staples, 1914-2000).

В издание также входят: тексты всех песен Пэттона, ноты и комментарии к ним Дика Споттсвуда и Эдварда Комары (Edward Komara); библиография и дискография блюзмена; копии обложек оригинальных пластинок Paramount и Vocalion; репринты старых фотографий, рекламных проспектов и частных документов, в том числе и Свидетельства о смерти Пэттона. Сюда же включены статьи Джона Фэхея и Эдварда Комары, написанные специально к этому изданию, а также – и это главное – обширный биографический очерк Дэвида Эванса «**Charley Patton. The Conscience of the Delta**».¹¹¹ Этот очерк – пока наиболее серьезный труд о жизни и творчестве Чарли Пэттона. К изданию также прилагаются комментарии к альбому «The Immortal Charlie Patton», написанные в 1964 году Бернардом Клецко, и уже упомянутая книга Джона Фэхея, разумеется, переизданная.

Кратко остановимся на оформлении издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, судя по всему, не имеющего аналогов. Вложенные в него CD закреплены на черные диски из картона, что придает им образ бесценных *race records* двадцатых годов в натуральную величину, причем каждая из «пластинок» упакована в конверт – точную копию оригинальных «каверов» с рекламными текстами и любопытными рисунками; кроме того, в комплект входят наклейки – копии каждой изданной оригинальной пластинки Пэттона, с точностью воспроизводящие логотипы Paramount и Vocalion. Все это сброшюровано, переплетено и оформлено под старинный альбом для пластинок, увенчанный суперэксцентриком на титуле: когда-то в таких продавались наборы из нескольких пластинок на 78 оборотов. Наконец, весь этот толстенный альбом упакован в коробку зеленого цвета! Такой «бокс» – мечта коллекционера, любителя блюзов, музыки вообще и, конечно, исследователя. Это настоящий монумент Чарли Пэттону, образец того, как следует чтить память великого музыканта. А посвящено издание Джону Фэхею, который в свое время разрабатывал его концепцию, приложил много усилий для воплощения идеи, но сам – увы – не дожил нескольких месяцев до выхода издания в свет...¹¹²

Источниками для биографических очерков о Пэттоне служили встречи и беседы, проведенные в разное время с его родственниками – сестрой Виолой Кеннон (Viola Cannon, 1897-?), племянником Томом

Кенноном (Tom Cannon), племянницей Бесси Тёрнер (Bessie Turner), бывшими женами, а также блюзменами Сан Хаусом, Сэмом Четмоном (Sam Chatmon, 1897-1983), Джей Ди Шортом, Робаксом Степлзом, Хаулином Вулфом, Буккой Уайтом и другими редкими свидетелями жизни Пэттона вроде Джо Райса Докери или бывшего полицейского Тома Рашинга (Tom Rushing). Кое-какие материалы найдены в частных архивах, а также в архивах местных госучреждений и фирм грамзаписи. Важным источником являются и песни самого Пэттона, которые во многом автобиографичны.

Несмотря на приведенные выше издания и переиздания, Чарли Пэттон во многом остается всё тем же *Masked Marvel* (Замаскированным Чудом), как называли его промоутеры, желая привлечь покупателей. Всё в нем окутано тайной и неясностью, и даже имя его пишут по-разному, причём разночтение встречается и на его прижизненных пластинках: на Paramount писали *Charley*, на Vocalion – *Charlie*. Авторы биографических статей и очерков о Пэттоне расходятся (и еще как!) в дате его рождения. Его сестра Виола утверждала, что Чарли родился в 1887 году; по другим сведениям, Пэттон родился в 1885 году, а некоторые источники указывают на то, что он еще старше. Согласно проведенной в 1900 году переписи, Чарли родился в апреле 1891 года: сохранился и доступен каждому пользователю интернета бланк той переписи – Twelfth Census of the United States; Shedule № 1, Population, Mississippi Hinds County, – заполненный 16 июня 1900 года рукой счетчика, наверняка, со слов отца или матери Чарли...¹¹³ Но как доверять казенным бумагам и не верить родной сестре блюзмена? В 1908 году Пэттон женился на Гертруде Люис (Gertrude Lewis) и указал в брачном Свидетельстве, что ему уже исполнился двадцать один год. Это значит, что Пэттон родился в 1887 году, как и утверждала его сестра. Но оппоненты доказывают, что Чарли приписал себе несколько лет, чтобы оформить законный брак. В Свидетельстве о рождении одной из дочерей Пэттона – Розетты, родившейся в 1917 году, – написано, что её отцу, Чарли Пэттону, на момент её рождения исполнилось тридцать два года. Если это правда, то Пэттон родился еще в 1985 году! Но на это возражают: мол, блюзмен приписал годы, чтобы не угодить на Первую мировую... Хотя я доверяю памяти Виолы Кеннон, точную дату рождения Пэттона

мы уже, видимо, не узнаем, поэтому правильнее считать, что Чарли родился в конце восьмидесятых годов XIX века.

Нет ясности и с местом рождения: то ли возле Болтона (Bolton, MS), то ли рядом с Эдвардсом (Edwards, MS)... Шелдон Хэррис в справочнике «Blues Who's Who» отмечает, что Пэттон родился близ Эдвардса. Так что и в этом случае будет вернее, если мы скажем, что родился Пэттон в каунти Хиндс (Hinds county), неподалеку от шоссе номер 20 (*highway 20*), на одной из плантаций между Виксбургом и столицей штата Миссисипи – Джексоном.

Известно точно, что матерью Пэттона была Энни Мартин (Annie Martin-Patton), которая родилась в 1862 году недалеко от Болтона и была наполовину индианкой. Но до последнего времени оставалась неясность, кто является его отцом – то ли Билл Пэттон, то ли Хендерсон Четмон (Henderson Chatmon), глава многочисленного музыкального семейства, жившего неподалеку от Пэттонов. Путаница возникла в основном из-за того, что Сэм Четмон, доживший до восьмидесятых, называл Чарли своим сводным братом и утверждал в нескольких интервью, что кровно с ним связан. В эту версию верили и потому, что большинство мужчин семейства Четмонов были музыкантами, между тем как в семье Пэттонов, кроме Чарли, на музыкальном поприще никто не отличился. Наконец, Билл Пэттон, официальный отец Чарли, был огромного роста, весил триста пятьдесят фунтов, в то время как наш герой был невысоким, худым и щуплым...

Нет определенности и в том, какого цвета была кожа у величайшего из блюзменов Дельты. Некоторые считали его метисом, а другие индейцем. Например, Хаулин Вулф был убежден, что Чарли Пэттон родом из Мексики.¹¹⁴ Сам Чарли также себя «чёрным» не считал, хотя всю жизнь прожил среди афроамериканцев... На единственной сохранившейся фотографии Пэттона мы не обнаружим какого-то строго определенного признака, позволяющего судить о его расовом происхождении, но если бы такая определенность потребовалась, то мы бы отнесли Чарли скорее к «белым», чем к «черным». Не только внешность, но и сама пластика Пэттона – а хорошие фотографии способны передавать пластику движения – присуща скорее европейцам, чем афроамериканцам.¹¹⁵

Эванс докопался до корней Чарли. Оказалось, его дед по отцовской линии – белый. Его звали Билл Пэттон (Bill Patton Sr.),

проживал он в Висксбурге, был небедным рабовладельцем и от одной из своих рабынь – чернокожей индианки по имени Роза – заимел ребенка. Мальчиком был будущий отец Чарли, которому Билл-старший дал свои имя и фамилию – несомненное доказательство того, что он признавал его своим сыном и, по-видимому, дорожил отношениями с Розой. Со временем Билл-младший обосновался под Висксбургом, в окрестностях Эдвардса, не без помощи отца вырос и окреп, затем женился на темнокожей индианке Энни, которая родила ему сына Чарли – в будущем великого блюзмена.

Всего у Билла и Энни Пэттонов родилось двенадцать детей: девять девочек и трое мальчиков! За исключением двух сестер Чарли, двух младших братьев и его самого, все они умерли в младенчестве или в раннем детстве. Этот страшный показатель детской смертности в штате Миссисипи говорит о многом и сводит на нет рассказы о более-менее сносном существовании черного населения на американском Юге во второй половине XIX века... Билл Пэттон был трудолюбивым, благовоспитанным, добропорядочным и очень религиозным. По некоторым сведениям, он даже был священником.¹¹⁶ Все эти качества Билл старался привить и детям, но он, конечно, не помышлял, что один из его сыновей станет блюзовым сингером.

Так когда же и как Чарли пришел к блюзу?

В жизни многому можно научиться, в том числе пению и игре на гитаре, но великим поэтом, художником или музыкантом надо родиться. Мало того, нужны условия, чтобы талант развился и заявил о себе, ибо утверждения, будто всякий самородок сам пробьет себе дорогу, – сомнительны. Таким лукавым образом мы прощаем себе равнодушие, безразличие и неучастие в судьбе тех, кто лучше и талантливее нас... Чарли Пэттон родился, чтобы стать великим музыкантом. Но родился он в среде, которая, быть может, меньше всего способствовала росту и продвижению его способностей, – в замкнутой среде черной колонии американского Юга, куда в конце XIX века едва проникал свет просвещения и свободы и откуда, в свою очередь, почти не пробивались в мир ростки чего-то значительного, стоящего того, чтобы обратить на него внимание. Мир почти ничего не знал об огромных отчужденных пространствах, на которых обитали миллионы чернокожих жителей самой демократической из всех стран. Было известно только, что живут там вчерашние рабы – дети, внуки и

правнуки самых бесправных... даже не людей, а невесть чего. Да, прошел уже почти век, как рабство отменили. На промышленном Севере для афроамериканцев жизнь становилась относительно терпимой. Но только не на старом проклятом Юге, где господствовали законы «Джима Кроу»...

Мы уже отмечали, что семейство Пэттонов было очень религиозным. И чем больше горя приходило в эту семью, тем набожнее становились Билл и Энни, тем настойчивее они привлекали к церкви своих детей. Чарли помнил воскресные службы, сколько помнил себя. Истовая проповедь реверенда, евангельским Словом доводившего прихожан до экстаза, и завораживающее пение церковного хора сопровождали Чарли от рождения, развивали в нём музыкальный слух, воспитывали чувство гармонии, а также прививали художественный вкус. Видя, как сына влечет музыка, отец надеялся, что Чарли станет священником. Билл заработал денег на то, чтобы дать образование своим детям в местной школе, а кроме того, они посещали воскресную школу при церкви. По воспоминаниям Виолы Кеннон, Чарли с детства хорошо знал тексты Священного Писания, разучивал спиричуэлсы и гимны... И здесь встает вопрос: какую именно церковь посещало семейство Пэттонов? Это была ортодоксальная баптистская церковь или церковь сектантского типа, в которой во время богослужения исполнялись особенные песни – санктифайд? Вопрос важный, так как ответ на него объяснял бы, где будущий блюзмен впервые услышал тот самый «драйв», который впоследствии будет присущ его собственным блюзам. Дэвид Эванс считает, что семья Билла Пэттона посещала обычную церковь, но другие исследователи предполагают, что Пэттоны были прихожанами церкви сектантского типа, в которой пели санктифайд, причем Пэттон-старший был там священником. Напомним, что с конца XIX века в некоторых афро-американских коммунах проповедь священника-реверенда становилась более яростной, динамичной, гневной, церковное песнопение максимально ритмичным и динамичным, а для аккомпанемента использовались гитара, банджо, тамбурин, барабаны или простое хлопанье в ладоши, при этом темп поддерживался участием прихожан в своеобразном танце. Как бы то ни было, христианская протестантская церковь была первой музыкальной школой Чарли Пэттона. Первой, но не единственной.

Обычно по субботам в коммуне устраивались танцы. Они проходили в примитивных клубах – джук-джойнтах, – куда односельчане сходились после тяжких будней. Общеизвестно: чем тяжелее и беспросветнее жизнь, тем яростнее и безудержнее танец. Обычно танцевали «до упаду», ночь напролёт! А у кого водились деньги, тот мог поехать в ближайший город – Висксбург или Джексон, на Фэриш-стрит, – чтобы поразвлечься там. Но большинство жителей коммуны такую роскошь себе не позволяли и развлекались в деревне. Как водится, случались на танцах и пьянство, и страсти, и сцены ревности с драками, поэтому благочестивые родители старались уберечь от джук-джойнтов своих детей. И Билл Пэттон в этом отношении был особенно строгим. Только как всё предусмотреть, когда подростков тянет к запретному? Тут и кнут не остановит...

Однажды в субботу, поздно вечером, когда родители уже беспробудно спали, Чарли через окно выскочил на улицу и украдкой подобрался к шумному джук-джойнту: поглядеть, что там происходит, но главное, он хотел услышать музыканта, под чью гитару плясали взрослые и о котором столько говорили его приятели. Звали музыканта дядей Хенри, ему было уже за тридцать: невысокий, худой, он одевался лучше других, всегда носил гитару наперевес, и с ним обычно вежливо здоровались...

Что же мог услышать подросток, проникнув в джук-джойнт?

Голос с хрипотцой был ему отчасти знаком и напоминал голос священника, но песня была не про Бога и звучала немного не так, как пели обычно в церкви. Необычным был и звук гитары. Это вообще было нечто особенное! Инструмент то визжал, то выл, словно по струнам водили чем-то железным, так что вместе со звуками сами собой вырывались слова и даже фразы – грубоватые, неотесанные, но очень близкие, понятные, свои... Это были те самые звуки, среди которых Чарли жил и которые доносились до его слуха с разных концов его небольшого мира, но сейчас эти звуки издавала одна только гитара! Чарли заглянул внутрь полутемного помещения и сквозь частокол мелькающих и извивающихся тел разглядел дядю Хенри: он сидел на стуле и, склонившись, играл на гитаре, которая лежала на его коленях. Музыкант был в центре внимания и походил на священника, который властвует над всеми... В один из таких вечеров Чарли окончательно решил, кем станет в будущем.

На следующее утро он был с родителями в церкви и наблюдал, как тот же дядя Хенри пел гимны вместе с другими прихожанами, и некоторых из них Чарли видел накануне в джук-джойнте. Теперь они были нарядными, казались степенными и важными, внимали строгому голосу священника, кивали и громко соглашались с его надрывными аргументами в пользу добра и гневно разоблачали, вслед за священником, пороки общества: «Yes, Sir!»... Все это происходило в одной из густонаселенных коммун штата Миссисипи, где-то между Болтоном и Эдвардсом, в конце XIX века. «Дядей Хенри» был Хенри Слан, учитель Чарли Пэттона и едва ли не первый из блюзменов, имя которого сохранила для нас история...

Итак, местная церковь со священником и хором и сельский джук-джойнт с музыкантом – вот первые учителя будущего великого блюзмена. Были, впрочем, и другие.

В той же местности проживало известное во всей округе музыкальное семейство Четмонов... Как-то популярный местный певец и фиддлер, а в прошлом раб, Хендерсон Четмон в очередной раз развелся и вскоре вновь женился, как оказалось, всерьез и надолго. Он соединил судьбу с аккомпанировавшей ему на гитаре Элизой Джексон (Eliza Jackson), и у них один за другим стали появляться дети, большей частью сыновья, которые по мере взросления обучались музыкальному ремеслу и примыкали к родительскому дуэту. Такие семьи не были в диковинку на Юге. Заработать там можно было лишь на хлопковой плантации, вырубке леса, строительстве новых железнодорожных путей или на возведении дамбы-леви (*levee*) вдоль берега Миссисипи. Не каждому такой труд оказывался по силам, а другого способа заработать на жизнь не было. Но если у кого-то обнаруживались способности к исполнению песен или танцев, то он мог попытаться счастья, развлекая городскую публику, в основном белую. Так в сельской местности появлялись самодеятельные артисты, возникали всевозможные вокально-инструментальные ансамбли – *string bands*, – и нередко в эти бэнды объединялись родственники. Таким и был стринг-бэнд семейства Четмонов.

Элизу, занятую домашним хозяйством и воспитанием младших детей, вскоре сменили старшие сыновья и дочери, освоившие, кроме гитары и скрипки, мандолину и пианино. Сестра Чарли Пэттона,

Виола, припоминает имена двух старших братьев семейства – Фердинанда Четмона (Ferdinand Chatmon), родившегося в 1885 году, и самого старшего Эзелла Четмона (Ezell Chatmon)...¹¹⁷ Вместе с отцом они играли и пели на праздниках, ярмарках, просто в каком-нибудь кабаке, развлекая белых в Болтоне, Эдвардсе, соседнем Виксбурге и даже в Джексоне. По воспоминаниям младшего из семейства Четмонов, Сэма, старшие братья играли и пели в более старой традиции, чем он сам в двадцатые и тридцатые годы:

«Тогда в округе существовал более старый стиль, чем тот, в котором играли я, Лонни и Бо. Отец играл на фиддле старинные песни вроде “Turkey in the Straw” и тому подобное. Мои старшие и сводные братья, включая Чарли (Пэттон – В.П.), играли главным образом в Е и “Испанской” (настройках – В.П.) – и все! Даже пара моих старших сестер играли так же».¹¹⁸

К сказанному нужны пояснения. Братья Сэма – Лонни (Lonnie Chatmon) и Эментер – участники будущего знаменитого стринг-бэнда Mississippi Sheiks, куда также входил гитарист Уолтер Винксон.¹¹⁹ Лонни Четмон выучился играть на скрипке у неизвестного черного музыканта, которого в свою очередь обучил итальянский мастер-эмигрант. Кроме того, Лонни сочинял песни и мог перекладывать их на ноты, в то время как Эментер был настоящим гитаристом-виртуозом. Эментер, вообще, держался обособленно и предпочитал выступать самостоятельно. С 1928 года он много записывался и издавался, и в музыкальном мире его знают как «Бо Картера». Он наиболее выдающийся представитель семейства Четмонов. Сэм играл гораздо меньшую роль в Mississippi Sheiks, выступая в бэнде лишь эпизодически. Впервые он был записан в июне 1930 года для OKeh, когда вместе с Бо аккомпанировал популярному сонгстеру Тэксасу Александеру. В ту же сессию Сэма записали и в составе Mississippi Sheiks.¹²⁰ В тридцатые, на пике своей популярности, участники стринг-бэнда много выступали в Техасе, Луизиане, Джорджии, Теннесси, были с турами даже в Иллинойсе и в штате Нью-Йорк, записывались для Bluebird...¹²¹ Затем о Сэме, равно как и обо всех Четмонах, надолго забыли и вспомнили только в начале шестидесятых, когда в Дельту потянулись исследователи блюзов. Сэма опрашивали как важного свидетеля событий прошлого, даже записали пару его вещей, но не спешили вытаскивать на сцену, покуда были живы более

значительные персоны вроде Скипа Джеймса и Джона Хёрта. Когда же сошли в могилу и они, сентиментальная белая публика обратилась к Сэму, главным достоинством которого становилось его долголетие. Как бесценную реликвию, этого забавного белобородого старика в большущей кепке возили по фестивалям и даже записывали, пока он наконец не умер в Холландейле в возрасте восьмидесяти шести лет...

Джон Фэхей встречался с Сэмом Четмоном, записывал его в 1969 или 1970 годах для лейбла Blue Goose,¹²² расспрашивал о Пэттоне, и, как видим, старый Сэм вполне определенно называл Чарли сводным братом. Почему он так считал – не знаю, но этим он вносил путаницу, потому что утверждения Сэма множились в статьях, книгах и разного рода справочных изданиях, и уже никто не сомневался, будто у Чарли Пэттона и Сэма Четмона один отец – Хендерсон Четмон, в то время как Билл Пэттон – всего лишь отчим великого блюзмена. Что ж, старый Сэм еще и не такое мог рассказать... Алан Ломакс встречался с ним в конце семидесятых и услышал вот что:

«Я рос в шестнадцати милях от Джексона, в сторону Висксбурга. Мой отец еще застал рабство, он и женился, и родил детей в рабстве. И Четмоном стал, потому что его хозяином был Старик Четмон (Old Man Chatmon). Поначалу он был Медден (Madden), как он рассказывал, затем его вместе с его матерью продали мистеру Четмону, и потом уже он должен был носить имя Четмона... Также он мне рассказывал, что был на Гражданской войне... Он работал какое-то время в поле, но во времена рабства играл музыку. Он и Старик Миллер (Old Man Miller) были фиддлерами. Да, он был фиддлером, когда было рабство. Он родился в 1825 году (!!! – В.П.)... и умер в 34-ом, стало быть, прожил сто девять лет. И моя бабушка, ей было сто двадцать шесть! А я пытаюсь дотянуть до восьмидесяти. Остается еще пару месяцев... (Смеется.)

...Старик Миллер и мой отец не имели гитар – ничего, кроме фиддлов...

...Да... Сестры, братья и мама – мы все играли, все семейство. Все мои племянники умеют играть. Питер Четмон – там, в Мемфисе, его прозвали Мемфис Слим (Memphis Slim, 1915-1988) – это один из сыновей моей сестры... Что ж, я прихожусь ему дядей...»¹²³

Тому, кто утверждает, что его бабушка прожила сто двадцать шесть лет, ничего не стоит сказать, что Чарли Пэттон его родной брат, а Мемфис Слим – племянник... Впрочем, кто его знает, как оно было на самом деле? Спросишь документы – так престарелый миссисипский блюзмен ответит, что и без документов всё знает...

...Чарли, которого с детства влекла музыка, действительно тянулся к семейству Четмонов. Он старался бывать у них, дружил с детьми из этой семьи, поскольку в своем доме не находил понимания со стороны родителей: Билл и особенно Энни относились недоброжелательно к его увлечениям блюзами, считая это недостойным, бесперспективным и даже вредным занятием, которое до добра не доведет. У Четмонов все обстояло иначе. Их дети свободно брали инструменты взрослых и учились на них играть. По вечерам они устраивали домашние представления, и Чарли часто на них бывал. Сэм, родившийся в 1899 году, был в то время младенцем.¹²⁴ Как он должен был понимать частое присутствие в своей многочисленной семье еще одного подростка? Скорее всего, как наличие еще одного старшего брата. Почему «сводного»? Потому что на ночь тот уходил к себе домой. Все просто. А со временем это убеждение укрепились. Тем более что Чарли Пэттон, будучи уже известным блюзовым сингером, не раз встречался с семейством Четмонов, в том числе и с подросшим Сэмом, и будто бы даже пару раз играл с ними. В какой-то мере они действительно были братьями, и в свое время не кто иной, как Бо Картер-Четмон, рекомендовал Чарли Пэттона главному искателю миссисипских блюзменов Хенри Спиру... Но это произойдет еще только в 1929 году, а пока мы вернемся в конец XIX века, в коммуну, где жили Чарли Пэттон и семейство Четмонов, и представим, что пели и играли Хендерсон Четмон и его старшие сыновья.

Сэм вспоминает, что тогда в **«округе существовал более старый стиль»**, чем тот, в котором спустя два десятилетия выступал он сам и Mississippi Sheiks. Мы уже никогда не узнаем точно, что это был за стиль и как именно играл стринг-бэнд Четмонов в девяностых годах XIX века, но кое-что предположить можем, поскольку сохранились записи Mississippi Sheiks образца двадцатых-тридцатых, а Четмоны строго поддерживали семейные традиции.¹²⁵ Слушая эти записи, можно догадаться, что это была совсем иная музыка, чем та, которую

играли по субботам в джук-джойнтах и под которую танцевали черные обитатели миссисипских деревень. В конце XIX – начале XX веков Четмоны играли и пели в основном для городской белой аудитории, которой нужна была легкая музыка для танцев, а из блюзов только что-нибудь уж совсем популярное, «водевильное», но никак не грубый кантри-блюз. Не ублажил бы белых и репертуар примитивных джаг-бэндов, в то время во множестве игравших на рынках, развлекая за гроши как черных, так и белых нищих.¹²⁶ Похоже на то, что Четмоны играли танцевальную музыку и пели «белые» баллады и песни вроде «Long John» или «Turkey in the Straw», о которой упоминает Сэм. **«Мы играли для белых больше, чем для цветных. У белых было на что нас нанять, а у цветных – нет...»** – рассказывал Сэм Алану Ломаксу. – **Обычно они не хотели “T.B.Blues” и ему подобное, а просили только “Sugar Blues”, “St.Louis Blues” да фокстроты».**¹²⁷

О том, что Четмоны обычно не исполняли кантри-блюз, косвенно свидетельствует и факт, что Бо Картер «перешел» к нему только в середине тридцатых, возможно, под влиянием успеха Чарли Пэттона. Вообще, до конца не ясно, были ли Четмоны вполне чёрными. Если судить по Сэму, которого запечатлели на фото и киноплёнку, то он вполне светлокожий, так что и сомнений в том, что он белый, ни у кого бы не возникло. Не совсем черными выглядят на старых фотографиях и его старшие братья, поэтому их семейный ансамбль, исполнявший фокстроты, старые песни и баллады, вполне мог сойти за белый стринг-бэнд.

Традиционно ведущим инструментом ансамбля Четмонов был фиддл, в то время как гитара играла подчиненную роль. Не было у них акцента и на пленительный надрывный вокал, и, хотя юный Чарли находил понимание у Четмонов, их творчество едва ли могло впечатлить его столь же, как игра Хенри Слана и других местных блюзменов, которых Чарли слушал, проникая в джук-джойнт. Тем не менее фиддл Хендерсона Четмона равнодушным его не оставил, и в будущем Пэттон будет иногда выступать вместе с фиддлером и даже запишется с ним... А пока суровый отец несколько раз ловил его вечером на танцах, сёк плетью, но со временем понял, что это бессмысленно, и сменил гнев на милость. Прознав, что сын одалживает инструмент, чтобы выучиться игре, Билл, несмотря на возражения Энни, купил ему гитару. Это событие может считаться

историческим, хотя Виола Кеннон и утверждает, что её брат не умел играть на гитаре, пока их семья не оказалась на ферме Докери...¹²⁸

В самом начале XX века бесперспективность пребывания в коммуне близ Эдвардса толкнула Билла Пэттона искать удачи на севере штата, где, по доходившим до него слухам, бурно развивались крупные фермерские хозяйства, а их владельцы слыли людьми справедливыми и прогрессивными...

...Первые фермеры появились в Дельте в середине 60-х годов XIX века. Земли здесь были большей частью заболоченные, но в то же время очень плодородные. Великая река, вместе с влагой и илом, несла жизнь в эти края, но её частые разливы сводили на нет усилия фермеров. Когда в 70-х и 80-х годах была построена основная часть дамбы и река оказалась под относительным контролем, фермерство стало развиваться стремительно. К 1900 году тридцать процентов земель вокруг реки было расчищено от леса и осушено от болот, после чего эти территории стали пригодными для выращивания хлопка и других культур. Сами фермеры, объявившиеся здесь и купившие земли, принадлежали к новой экономической формации. Это были уже не тривиальные рабовладельцы, снимавшие с несчастных рабов по три шкуры, а просвещенные предприниматели, предпочитавшие наемный труд и так называемую систему шеаркроппинга (*sharecropping system*), словом, использовавшие в своем производстве «новые технологии и более прогрессивные производственные отношения», как сказал бы политэкономист. К таким фермерам принадлежал и Вилл Докери, рассказывая о котором Эдвард Комара в своем очерке «The Worlds of Charley Patton» использует звучный термин *industrialist*.¹²⁹ С помощью разного рода новшеств Докери и другие фермеры-новаторы американского Юга добивались неслыханных успехов в бизнесе, а значит – привлекали всё новые вложения капиталов и всё большие потоки рабочей силы, конечно же, очень дешевой и неприхотливой. Хитростью и уловками владельцам плантаций удавалось прикреплять к своему производству потомков вчерашних рабов, лишенных земли, орудий труда, каких-либо накоплений и, наконец, гражданских прав. В ход шло строительство примитивного жилья для семей работников плантации, открытие при плантации специализированных магазинов, в которых выдавалась (в счёт будущей зарплаты) скромная провизия и

одежда, лучшим работникам давали ссуды, которые надлежало вовремя вернуть...¹³⁰ И за все эти так называемые «социальные гарантии» приходилось расплачиваться тяжелой работой на хлопковой плантации и половиной своего урожая. И зачастую этого оказывалось недостаточно, из-за чего большая часть шеаркропперов была в долгу перед хозяином плантации, и долги эти росли, так что уже и деваться было некуда. И всё равно на подобные плантации люди прибывали со всех концов, потому что в другом месте, например на холмистых землях вокруг Висксбурга, было еще хуже, а работать на выкорчевке леса, строительстве дамбы или железнодорожных путей зачастую было физически невозможно, да и привлекали туда в основном заключенных, труд которых не оплачивался вовсе. Самой большой мечтой шеаркроппера на Юге было приобретение собственного участка земли, чтобы работать на себя и на свою семью, а не на пресловутого «белого босса». И когда мы читаем восторженные характеристики, которыми награждены фермеры-пионеры вроде Докери или Стовалла, надо иметь в виду, что двигал ими в их неутомимой деятельности исключительно финансовый интерес...

...Итак, семейство Пэттонов, состоявшее из шести человек, оказалось на плантации Вилла Докери. Дэвид Эванс уточняет, что это произошло между 1901 и 1904 годами...¹³¹ Биллу Пэттону в то время было уже под сорок, а Чарли... Если верить одним источникам, то он был только подростком; если придерживаться других – вполне молодым человеком. Могучий Билл довольно скоро добился уважения других рабочих плантации, которых насчитывалось около тысячи, и заслужил хорошую репутацию у Вилла Докери. Через какое-то время он расплачивался с хозяином плантации только четвертью своего урожая, что позволило ему стать субарендодателем. Через некоторое время Билл Пэттон купил несколько больших повозок для перевозки бревен и нанял рабочих. По сути, Билл сам становился боссом, далеко не безуспешным, потому что мог уже не работать непосредственно в полях, а только управлять своим бизнесом. К тому же в небольшой лавке, здесь же в Докери, он по субботам торговал рыбой. Билла Пэттона также избрали старостой (*elder of a church*) в местной баптистской церкви. Наконец, он смог удачно выдать замуж одну из своих дочерей – Виолу. Словом, переехав на ферму Докери, Билл

сумел обеспечить сравнительно неплохое существование своей семье и, в частности, сыну Чарли, положение которого было несравнимо лучше, чем у других его сверстников на плантации... В будущем Билл Пэттон оставит Докери, переберется в окрестности Монд Баю (Mound Bayou, MS), где у него будет собственный участок земли; в середине двадцатых вновь вернется ненадолго в Докери, а в конце десятилетия осядет в окрестностях городка Ренова (Renova, MS), чуть западнее Кливленда, где и окончит свой век в 1929 году – в том же самом, когда его сын Чарли запишется для Paramount...

...В предисловии мы уже касались истории возникновения плантации Докери. Что же представляет из себя эта знаменитая хлопковая ферма в наши дни?

Чтобы в этом разобраться, надо знать современное американское сельское хозяйство: механизмы управления, финансовые и технические возможности его ведения, правовые процедуры, юридические тонкости и так далее. На это бы ушло времени не меньше, чем на изучение жизни Чарли Пэттона... Я трижды (и всегда в середине сентября) был на ферме Докери, точнее – в том месте, где когда-то был центр управления этим хозяйством и где до сих пор стоит опустевший коттон-джин, на котором большими буквами выведены имена бывших хозяев плантации и указаны сроки их жизни. Этот коттон-джин известен всем, кто хоть немного занимается историей блюза. Вокруг джина, в радиусе не более двухсот метров, расположены бывшие заправочная станция, почта, мастерские, гаражи, склады и прочие хозяйственные постройки, мимо которых от шоссе (*highway* 8) до берега реки Санфлауэр идет узкая мощеная дорога, названная Кит Лейн (Keith Lane) в честь Кит Докери (Keith Sommerville Dockery), жены Джо Райса Докери. Дорога эта сворачивает влево у самого берега и ведет далее в рощу, в глубине которой расположен дом хозяев фермы. Вход туда, тем более въезд воспрещен, и туристам вроде нас разрешается дойти лишь до символических деревянных ворот. Неподалеку от этих ворот сохранился круглый бетонный резервуар, высотой в метр и диаметром в три или даже шире. Впрочем, быть может, это не резервуар, а нечто иное: спросить о том не у кого. Расположена эта круглая конструкция рядом с бывшим мостом через реку. От моста остались лишь насыпь,

образующая небольшой искусственный утес, да несколько торчащих из воды деревянных столбов. Сама река в этом месте столь мелкая и узкая, что ее можно перейти вброд. Неужели всего сто лет назад по Санфлауэр ходили паромы и груженные баржи?!.. Сегодня если кто и приезжает в Докери, то лишь туристы, почитающие настоящий блюз. Это именно для них здесь сохранены некоторые внешние образы бывшей хлопковой плантации: подстрижена трава, приведены в порядок тропинки и дорожки, слегка подреставрирован джин и подкрашены бывшие мастерские, чтобы уж совсем не выглядеть декоративными. Правда, за этими строениями всё еще стоит несколько ветхих частных домов, уже давно покинутых хозяевами и постепенно разрушающихся. В сравнении с ними безупречно аккуратна стоящая у шоссе белоснежная церковь – Dockery Baptist Church, – открытая на этом месте в 1902 году, перестроенная в девяностые и действующая поныне. Видимо, именно здесь Билл Пэттон служил старостой. Нынешние прихожане церкви – жители окрестностей, которые съезжаются сюда по воскресеньям... Неподалеку от церкви, прямо у шоссе, рядом с бывшей заправочной, установлен типовой для штата Миссисипи маркер с краткой исторической справкой о ферме и с многозначительным добавлением, что **«на плантации когда-то работал легендарный блюзовый музыкант Чарли Пэттон, вдохновивший великих Мадди Уотерса, Роберта Джонсона, Би Би Кинга и Элвиса Пресли»**. Собранные вместе, эти имена должны особенно впечатлять туристов, напоминать им, что всемирно известные музыканты связаны между собой уже хотя бы тем, что родились в штате Миссисипи... На другой стороне шоссе, напротив въезда на территорию плантации, начинается прямая местная дорога, ведущая к бывшему железнодорожному депо и далее к хлопковым полям. Дорога эта, длиной не больше мили, проходит мимо старого кладбища, затем делает небольшой изгиб, пересекает по мосту реку, явно кишашую крокодилами, и выходит прямо к тому месту, где некогда располагался один из самых оживленных центров плантации – железнодорожная станция – и куда исправно приходил поезд, названный из-за своего извилистого маршрута **«Pea vine»** (*Гороховая лоза*). Именно его воспел Пэттон в знаменитом «Pea Vine Blues»...

Вот что вспоминал об этом поезде и о самой песне старейший на сегодняшний день блюзмен Дэвид Ханибой Эдвардс: **«Все хотели**

услышать этот “Pea Vine” – песню о короткой железнодорожной линии Pea Vine. Она тянулась от Минтер Сити (Minter City) до Роуздейла, для деревенских жителей. Народ стоял вдоль рельсов в ожидании поезда, чтобы добраться до маленьких деревень... ...Я приходил туда, в Докери, когда на плантации еще не было домов. Они устанавливали вагоны, чтобы люди жили в них...»¹³²

Думаю, мне послышался гудок Пи Вайн,
Думаю, что это Пи Вайн гудит...
Гудит, словно моя детка в постели...

Эй, дамба тонет! И я, милая, и я...
Детка, ты знаешь, я не могу остаться...
Дамба тонет, Боже, ты знаешь, я не в силах оставаться,
Я отправляюсь на север, детка, через пару дней...

Да, ты знаешь, ты сама знаешь, знаешь, что ранила меня.
Да, ты знаешь, ты сама же знаешь, понимаешь,
как обидела меня.
Да, понимаешь и сама ты, чувствуешь, как мне больно...

Да, плакал я прошлой ночью, но делать этого больше не буду.
Я слезы лил этой ночью, но я больше слёз лить не стану...
Книга Мудрости учит: пожнешь лишь то, что посеешь...

Измени свою жизнь, тогда ты не будешь...
Ты не будешь больше плакать, детка!
Начни жизнь заново – и ты не будешь больше горевать.
Живи иначе – и тебе не придется слезы проливать.

Думаю, мне послышался гудок Пи Вайн.
Наверное, это трубил Пи Вайн, пока мы были вместе...
Она такая страстная была, словно в последний раз...¹³³

Здесь и до сих пор виднеется несколько каркасов бывших железнодорожных вагонов для перевозки хлопчатника, прослеживаются останки депо и прочих атрибутов железнодорожного сообщения. Они опутаны непролазными зарослями и бурьяном и едва

проглядывают. Рельсы, шпалы и прочее частично убраны, а частично навсегда ушли в землю...

Но вернемся к шоссе номер восемь, к коттон-джину и тому месту на въезде в Докери, где, приветствуя посетителей, стоит могучее многовековое дерево, отбрасывающее спасительную от палящего солнца тень. Увы, дерево свидетель немой и не расскажет о том, что происходило под сенью его могучих ветвей всего сто лет назад. А рассказать есть о чем...

В то время жизнь в этих местах кипела день и ночь, особенно в конце лета–начале осени, когда всю работал джин, заглушая своими моторами все прочие шумы и осыпая округу желто-коричневой пылью. К джину без конца подвозили хлопчатник, собранный с полей, а затем, после очистки и обработки, этот хлопчатник, спрессованный и упакованный в тяжелые тюки (*cotton bales*), укладывали на повозки и отправляли к железнодорожной станции, где загружали в вагоны и доставляли в порт. Там хлопчатник перегружали на пароход и отправляли в разные концы мира, в том числе и в Россию.¹³⁴ Другим основным производством на ферме Докери были лесозаготовки. Оба производства были отчасти связаны. После расчистки нового пространства от леса и выкорчевки пней землю, как правило, отводили под расширение хлопковой плантации. В результате ферма Докери с годами всё увеличивалась и соответственно возрастала нужда в новых работниках... Труд на лесозаготовках и хлопковых плантациях американского Юга неразрывно связан с историей возникновения блюза. Вырубка леса требовала не только физической силы, но и максимальной слаженности, и здесь уместно вспомнить рассказ Хьюди Ледбеттера о вырубке леса в соседнем Арканзасе.

Ледбелли: «Они рубят топорами, около десяти-двенадцати человек, стоя на бревне, рубят четырехфутовое дерево, летят щепки. Один человек – на одной стороне, и один – на другой, у каждого по полярному топору. Тот, что рубит правосторонним топором, стоит по одну сторону. Другой, с левосторонним, стоит рядом, но по другую сторону бревна. Они вбивают топоры в одну щель. Нельзя опустить топор и оставить там: ты должен поднимать его в том же ритме, в котором я опускаю свой топор. И ты поднимаешь свой топор. И вот песня, которую эти парни поют:

О, дорога Rock Island,
Мощная, добрая дорога,
О, дорога Rock Island,
Дорога, чтобы ехать.
О, дорога Rock Island,
Могучая, хорошая дорога!
Если хочешь ехать,
Ты должен отправиться по ней,
Куда пожелаешь...
Получи свой билет на станции
На дороге Rock Island!

Речитатив: «Парни размахивают топорами. Один подает сигнал – и его подхватывают в конце фразы, прямо как вагоны, и все – на бревне»:

Иисус умер, чтобы спасти нас грешных...»¹³⁵

Но если вырубка и транспортировка леса является производством более-менее простым, хотя и тяжелым, то выращивание хлопка – занятие очень сложное, затратное и трудоемкое, требовавшее в свое время огромного количества рабочей силы, включая профессионалов. Одна только подготовка почвы под посев – целая наука. А далее идет сам посев, да потом постоянное разрыхление почвы, чтобы не создавалась корка, не испарялась влага и поступало в почву тепло; затем следовала своевременная поливка, после которой вновь требовалось разрыхление; потом шла прополка рядов, прореживание всходов, срезание верхушек стеблей, а иногда и боковых ветвей, с тем чтобы увеличить плодоношение и ускорить созревание; при этом требовался постоянный уход за полем для предупреждения всевозможных болезней, коим хлопок очень подвержен, и одно только перечисление этих болезней заняло бы в нашей книге не одну страницу. Наконец, созревание и уборка... Вот выдержка из большой статьи русского ученого Н.П.Таратынова, опубликованной в 73 томе Энциклопедического Словаря Брокгауза и Эфрона. Том этот, кстати, вышел в 1903 году, примерно в то время, когда семейство Пэттонов прибыло на плантацию Докери.

«Хлопчатник начинает созревать в августе, а к уборке его приступают в сентябре, именно когда зрелого хлопка наберется больше. Уборка производится руками в два – три и более приемов, начиная с нижней части

куста, затем переходя к средней и верхушечной. Лучшая часть хлопка и семян получается с нижней, а в особенности средней части куста, где и коробочки получаются крупнее и лучше развиты, и семена лучше вызревшие, и волокно по качеству лучшее, т.е. наиболее длинное и шелковистое и прочное. Эти же семена, как ранее созревающие, необходимо всегда отбирать на посев, как дающие лучшие урожаи по количеству и качеству продукта. Отбирают семена хлопчатника на посев из лучшей части урожая плантации, лучшие экземпляры хлопчатника и с них уже – лучшие плоды и семена на посев. Это именно тот путь, которым достигнуты наилучшие во всех отношениях результаты по хлопководству в Америке. Уборка хлопка с поля – работа очень простая, но в то же время очень продолжительная и в итоге дорогая... Средняя стоимость уборки и у нас и в Америке по 1 копейке с фунта хлопка с семенами. Работа эта легко производится женщинами и даже малолетними детьми. Смотря по количеству урожая хлопка и при той или иной ловкости и усердии рабочих – в день собирают у нас 1 – 2 – 3, а в Америке иногда 6 – 7 – 8 и даже, говорят, иногда более пудов».¹³⁶

Как видим, технология выращивания хлопка требовала много рабочих рук, не брезговала руками детскими: не случайно в каждом фотоальбоме о блюзе можно увидеть старые фотографии хлопковых плантаций, и на некоторых присутствуют дети и даже совсем младенцы, которых не с кем было оставить дома... Именно участие детей, следовательно – всей семьи в трудовом процессе убеждало людей сниматься с насиженных мест и отправляться на вновь образованные хлопковые плантации, расположенные в Дельте. Чем больше рук в семье – тем больше заработок, тем скорее надеялись они заработать на покупку собственного участка земли и освободиться от гнетущей системы шеаркроппинга... Так поступили в свое время и Пэттоны, и другие семьи с юга штата Миссисипи, и уже в начале XX века в Докери скопилось множество людей и возникла целая инфраструктура, следы которой еще кое-где сохранились... Джо Райс Докери, которого отыскал в начале шестидесятых исследователь блюза Роберт Палмер, рассказал о жизни плантации в начале двадцатых. Вот небольшой отрывок из этого интереснейшего рассказа:

«Многие блюзовые сингеры жили тогда в *quarters*. Такое название придумали не мы, а они сами. Они прозвали это “*quarters*” по аналогии со *slave quarters* (поселения рабов – В.П.). Поселение – это скопление, может

быть, из восьми, десяти, двенадцати жилищ пансионного типа и нескольких других домов вблизи амбара и кузницы... Некоторые мужчины жили с женщинами, то есть были обладателями, как мы это у себя называли, *a plantation license* (нечто вроде регистрации брака на территории плантации – В.П.). Они редко вступали в законный брак в те дни, так как стремились выехать из поселения и обзавестись собственным хозяйством. Пансионы – это место, где какая-нибудь пожилая женщина обеспечивала стол и быт половине дюжины или около того работников, которые были холостяками. Они приходили и уходили – вот где играли блюз. Имею в виду, что можно было судить о происходящем по тому, где стояли повозки, лошади, а позже и автомобили. Случались и убийства, но очень редко, на самом деле, и ничего предумышленного. Народ выпивал, и вдруг в компании между мужчинами затевалась ссора. Женщины играли важную роль в этом. Знаете, лучше всего Би Би Кинг (B.B.King, 1925) сказал об этом в одной из своих программ: *“Блюз, это когда мужчина теряет свою женщину – единственное, что у него оставалось”*. У него после этого уже ничего не было... Блюз – это то, что происходило в субботу вечером. Около полудня в субботу начинались игры на деньги, а затем ниггеры напивались. Я видел, как эти ниггеры шатались здесь по субботам, а вечером и весь следующий день продолжались склоки и драки. Они делали свой собственный *“moonshine”* (алкогольные напитки кустарного производства – В.П.) и тому подобное. И конечно, некоторые из них оказывались за решеткой. Есть такая история об одном психологе с Севера, который как-то приехал сюда и спросил у эдакого здравенного холостого “бычины”: *“Почему ты усердно вкалываешь всю неделю, а потом напиваешься, бросаешь свои деньги на ветер, впутываешься в какую-нибудь передрагу и попадаешь в тюрьму? Зачем ты это делаешь?”* И тот ответил: *“Босс, а вы бывали когда-нибудь ниггером в субботу вечером?”*»

Палмер отмечает, что при этих словах Джо Райс Докери позволил себе самодовольную усмешку (*a deer chuckle*)...¹³⁷

Повторим, нам точно не известно, сколько было Чарли Пэттону, когда их семья, во главе с отцом, прибыла в Докери. По одним источникам, ему могло быть десять-двенадцать лет, по другим – все двадцать. Известно только, что именно на ферме Докери Чарли стал тем, кем его знают во всем мире, – великим блюзменом.

Но как это случилось?

Доподлинно никто не знает, потому что картина, написанная лишь по воспоминаниям его сестры Виолы и более молодых

племянников, конечно, не вполне отражает действительность: ведь часто и сами они основывались на рассказах старших родственников. Другого же источника у нас нет, поэтому исследователи, в частности Эванс, поставлены в сложное положение. Тем не менее картина вырисовывается следующая.

Вскоре после того как Чарли оказался в Докери, он пошел в отрыв от семьи, точнее – от участия в делах отца, которые, как мы отметили, шли в гору. Чарли был увлечен совсем иным. Оказалось, что почти в то же время в Докери прибыл и Хенри Слан. Как и ранее на холмах близ Виксбурга, в Докери он принялся играть на вечеринках и завоевал репутацию первого блюзмена плантации. Но теперь Чарли, уже не таясь, приходил по субботам на танцы. Он завязал знакомство со Сланом, ходил за ним по пятам и учился игре на гитаре. Другими его учителями были некий мистер Тоби (Mr.Toby) и некто по имени Бондс (Bonds), на дочери которого, Милли Бондс (Millie Bonds), Чарли впоследствии женился.¹³⁸ Поначалу Чарли был на вторых ролях, но к началу двадцатых уже затмил своих учителей, включая Слана, который в 1918 году покинул Докери и перебрался в Чикаго...

Население Дельты в то время стремительно росло. В Кливленд, Гринвуд, Гринвилл, Кларксдейл в надежде найти работу устремились тысячи чернокожих со всего штата. На разрастающихся хлопковых плантациях вокруг этих городов возникли сотни мелких поселений – *quarters*, в которых жили семьи работников плантаций. К началу двадцатых годов пустырей в Дельте практически не оставалось – все плодородные земли были раскуплены белыми предпринимателями еще раньше, и теперь они были освоены и приносили большой доход хозяевам. Конечно, кормились здесь и многочисленные наемные работники, и шеаркропперы, и всякий прочий люд, включая музыкантов, которые постепенно создавали простую, но особенную индустрию развлечений... Простую – потому что единственным развлечением черного населения, дававшим выход энергии, были танцы, часто ночь напролет; особенную – потому что танцевали под гитару и пение блюзмена. Следовательно, пение и игра требовались особенные, отличные от всего того, что пели и играли раньше... Таким образом, стиль и содержание Дельта-блюзов диктовались самой жизнью, и чуткий и восприимчивый Чарли, проживавший в центре

Дельты, среди рабочих плантации, сочинял свою музыку и тексты именно для них и вместе с ними...

Где он играл? Где, вообще, играли блюзмены?

Прежде всего, в джук-джойнтах – разновидности этих заведений называли также джук-хаусами (*juke-houses*) или хонки-тонк (*honky-tonks*), – на крыльце магазинов, на частных вечеринках в домах (*house parties*) или на пикниках, которые устраивались в теплое время года на природе. Джук-джойнты обычно принадлежали афроамериканцам и представляли собой кафе, где можно было поесть за небольшую плату. В будни музыкант играл днём, и, как правило, расплачивались с ним только обедом. В выходные же дни или по праздникам здесь устраивались платные танцы – из этих денег и платили музыканту, которого приглашали заранее. Выпивка в таком заведении не продавалась, поскольку в Америке в то время существовал «сухой закон».¹³⁹ Но закон обходили: обычно выпивку (*“moonshine”*, о котором говорил Джо Райс Докери) продавали где-нибудь поблизости от джук-джойнта. Стоимость входа на танцы была разной, в зависимости от того, кто играл на вечеринке. Ханибой Эдвардс вспоминал, что билет на самого знаменитого тогда блюзмена Блайнд Лемона Джефферсона во время его приезда в Дельту стоил 75 центов.¹⁴⁰ Совсем немало. Разумеется, танцы под музыку блюзменов местного масштаба оценивались значительно дешевле.

Другим местом выступления блюзмена служили магазины, принадлежавшие в основном белым или китайцам. Играли обычно на крыльце, из-за чего к магазину поневоле тянулись потенциальные покупатели. В большинстве случаев хозяин магазина расплачивался с музыкантом провизией или напитками, но мог дать и немного денег, если в этот день покупателей было особенно много. На ферме Докери был большой двухэтажный магазин, принадлежавший хозяевам плантации, и там продавалось буквально всё: от продуктов до гробов. Это был один из центров скопления местного населения, и, согласно воспоминаниям, ступени магазина были излюбленной площадкой для местных блюзменов, включая и Чарли Пэттона...

Наконец, еще одним местом, где пели блюзы, были частные вечеринки и пикники. Нередко на дни рождения, свадьбы или другие семейные торжества приглашали музыканта, который работал за плату. Точно так же было и с пикниками, которые обычно спонсировались

хозяевами плантаций. В частности, так поступал Вилл Докери, возможно, оттого что на его ферме не было джук-джойнта. Но пикники устраивались нечасто, а по субботам не у всех хватало средств ездить в Кливленд, где имелись клубы. В этом случае прямо на дому одного из рабочих фермы устраивался импровизированный джук-джойнт, и об одном из них вспоминает Робак Степлз, прошедший на плантации Докери детство и юность:

«Они прибывали планку прямо на кухне, поперек дверного проема, где продавали рыбу и свиную требуху, и устраивали вечеринку с танцами в передней комнате и азартными играми в боковой комнате, при этом, может, две-три газовые или угольно-масляные лампы горели на каминной полке напротив зеркала – мощный свет! Это были дома разных людей, не клубы или что-то подобное. В конце концов я подрост и начал играть там».¹⁴¹

Вероятно, в таких импровизированных «домашних» джук-джойнтах начинал свою карьеру и Чарли Пэттон. Играя ежедневно, в разных местах и для разных людей, он изобретал свой особенный стиль, шлифовал его, становился всё более известным, востребованным и уважаемым сингером сначала в Докери, затем в Дрю, Кливленде и их окрестностях, а потом и во всей Дельте. Благодаря постоянным заказам на выступления, Чарли превращался в профессионала, для которого исполнение блюзов было ремеслом. Он уже только изредка помогал отцу, когда у того совсем не хватало рук, но физическая работа на плантации, лесозаготовках или где-то еще его уже не занимала. У Чарли было достаточно средств, чтобы стать независимым. К началу двадцатых у него появились коллеги и даже ученики, среди которых выделялся молодой блюзмен из Кливленда – Вилли Ли Браун.

Во время своих первых локальных туров по деревням и селам вокруг Докери Чарли встречался с такими же, как сам, музыкантами, завязывал с ними отношения, чему-то учился, а чему-то учил других. Так возникали первые блюзовые сообщества в Дельте. Исследователи жизни Пэттона сообщают, что вначале он примыкал к группе музыкантов из соседней плантации Пирман (Peerman plantation), находящейся под Кливлендом. Группа эта была активной с начала века и до середины 1910-х годов, а её лидером был малоизвестный и никогда не записывавшийся гитарист Эрл Хэррис (Earl Harris). Кроме самого Хэрриса и Пэттона, в сообщество входили совсем юный Вилли

Ли Браун и Луи Блэк (Louis Black), возможно, тот самый Люис Блэк (Lewis Black), который записался для Columbia в декабре 1927 года в Мемфисе.¹⁴² Еще одно сообщество сельских музыкантов оформилось в Дрю, находящемся к северо-востоку от Докери. Эта группа неформально существовала где-то с конца десятых — до начала двадцатых годов. Кроме Пэттона, в ее состав входили прибывшие из Кристал Спрингса Томми Джонсон и Дик Бэнкстон (Dick Bankston, 1899-?), а также Кид Бэйли, Джим Халлоуэй (Jim Halloway), Кэп Холмс (Cap Holmes) и еще один Вилли Браун (“Big” Willie Brown, 1890?-), которого никоим образом не следует путать с Вилли Ли Брауном из Кливленда...

Наличие сразу двух Вилли Браунов, каждый из которых был блюзменом, проживал в самом центре Дельты и в свое время играл с Чарли Пэттоном, вносило и продолжает вносить путаницу в среду любителей и исследователей блюза. Вилли Браун из Дрю был намного выше ростом и крупнее своего тезки и однофамильца из Кливленда, кроме того, он был лет на десять его старше, никогда не записывался и как блюзмен ничем особенным не отличился, в то время как второй Вилли Браун, называемый коллегами «Little», был и остается великим блюзовым гитаристом, которому мы посвятим главу...

Что касается Кида Бэйли, то в будущем он запишет два блюза для Brunswick;¹⁴³ а Дик Бэнкстон так никогда и не запишется, но проживет много лет, и впоследствии его воспоминания станут ценным источником по истории блюзов Дельты.¹⁴⁴ Согласно заверениям Бэнкстона и другого старого олд-таймера — Эрнеста «Виски Ред» Брауна (Ernest “Whiskey Red” Brown), а также анализируя тексты песен самого Пэттона, исследователи полагают, что свой основной репертуар Чарли Пэттон сформировал и развил в период с 1910 по 1920 годы. К этому времени он уже владел стандартной настройкой *E* и открытой *G*, а также использовал боттлнек.¹⁴⁵

Блюзмены и сонгстеры часто играли вместе на вечеринках, путешествовали от одного джук-джойнта к другому, и нередко Литтл Вилли Браун играл на второй гитаре в дуэтах с более опытным Пэттоном. Клиенты и наниматели в то время платили музыкантам исправно. Человек с гитарой, банджо или фиддлом был единственной роскошью в суровом и неприветливом мире вокруг хлопковых плантаций. Зарабатывали музыканты тоже неплохо: уже в начале

двадцатых Чарли Пэттон мог добывать блюзами от пятидесяти до ста долларов в неделю.¹⁴⁶

Молодые родственники блюзмена вспоминали, что жил он в то время хорошо, помогал сестрам и другим членам семьи, всегда ходил в дорогих костюмах, носил шикарные ботинки и надевал шляпу Stetson! Его племянник признается, что никогда не видел своего дядю без костюма. У Пэттона было несколько дорогих гитар (к его гитарам мы еще вернемся), а впоследствии появится и автомобиль, который он будет часто менять, и когда умрет, то после него останется совсем новенький «шевроле». Слава у Чарли была огромной еще до того, как он впервые записался в 1929 году: Эванс сравнивает его популярность в Дельте с популярностью Элвиса Пресли или Джеймса Брауна, а герой одной из песен Пэттона – бывший зам. шерифа Том Рашинг уподобляет Чарли Пэттона великому черному спортсмену из Алабамы Джесси Оуэнсу (Jesse Owens, 1913-1980)...¹⁴⁷ В одно время появился даже двойник, выдававший себя за Пэттона! Многие специально ездили на пикники, прослышав, что там собирается выступать Чарли, причем стремились туда попасть как черные, так и белые, и известны случаи, когда состоятельные белые господа, пользуясь безнаказанностью, силой увозили Чарли с вечеринок для черных, заставляя его играть для себя. Чартерс обращает внимание на то, что и последнее выступление Пэттона, в апреле 1934 года, тоже было для белых. Даже сессии звукозаписи превращались в своеобразные концерты: после записи мастеров для будущих пластинок работники студии просили Чарли поиграть еще и для них и даже устраивали в студии танцы!..

Любопытно проследить за маршрутом передвижений Пэттона. Кое-что известно из воспоминаний, а что-то зафиксировано в казенных документах или справочниках. Согласно этим источникам, в 1921 году Пэттон оставил Докери. Профессия музыканта требовала постоянного перемещения для очередного заработка. Он бывал у родственников в Болтоне, Эдвардсе, Висксбурге, играл в городах, расположенных вдоль шоссе 61, появлялся в восточном Арканзасе, в Хелине (Helena). Племянница Пэттона – Бесси Тёрнер утверждает, что её дядя (uncle Charley) ездил в Милуоки, Сент-Луис, Чикаго и даже в Новый Орлеан, куда его будто бы приглашали любители блюзов, оплачивая переезды, проживание, и неплохо платили за сами выступления. Дэвид Ханибой Эдвардс подтверждает факт пребывания Пэттона в Чикаго. По его

утверждению, Чарли бывал там как минимум дважды.¹⁴⁸ Есть сведения о том, что в начале тридцатых Пэттон ездил в Мемфис и обучал там белых детей игре на гитаре. Также имеются свидетельства о его пребывании в Луизиане. Добавим ко всему поездки блюзмена в Ричмонд, штат Индиана, в Грэфтон, штат Висконсин, и в Нью-Йорк-сити, где он записывался для Vocalion. А в Дельте к концу жизни не осталось места, где бы он не побывал... Словом, Чарли Пэттон, как и подобает блюзмену, нигде подолгу не задерживался, и, конечно, каждое из мест его пребывания было связано с новой женщиной.

По слухам, он был помешан на женщинах, необуздан в страстях, груб и жесток в обращении, запросто сходил с ними и легко расставался, в связи с чем постоянно влипал в скандалы и в конце концов был жестоко зарезан одной из своих последних жен, во что верили многие в Дельте, включая и Букку Уайта, его ученика и последователя... Конечно, и слухами земля полнится, и дыма без огня не бывает, но в действительности всё было иначе. Пэттон, действительно, был обожаем женщинами, иначе бы мы напрасно трудились, доказывая, что он великий блюзмен. Уже к 1910 году Чарли был женат дважды, а, согласно семейным преданиям, всего он женился восемь раз! Не просто имел серьезные отношения с восемью дамами, но прошел законные юридические процедуры. Это похоже на правду, поскольку найдены документальные подтверждения шести его браков. По нашим понятиям – многовато, но заключение брака среди черного населения Дельты было в то время максимально упрощено, и желающие вступить в таковой лишь писали заявление, платили пару долларов, и их тотчас «расписывали». Если помните, на ферме Докери это называлось *a plantation license*.¹⁴⁹ Столь же упрощенной была и процедура развода. Никакого вмешательства государства и так называемых «общественных организаций» не было.

Образ жизни Чарли Пэттона, как, впрочем, и всех настоящих блюзменов, был специфическим. Он много и часто перемещался по территории Миссисипи и бывал в сопредельных штатах, где в основном выступал на танцах, частных вечеринках, праздниках... Всё это открывало перед ним новые возможности, подвергало всё новым и новым соблазнам, а наличие денег мешало перед этими соблазнами устоять. Так что, кроме официальных, у Чарли имелось немало и внебрачных отношений: ведь он был не просто музыкантом, но являлся

самым известным и желанным блюзменом, он нёс радость, надежду, его песни доставляли наслаждение. Чарли не был слепым, подобно Лемону Джефферсону, не был неоперившимся юношей вроде Вилли Брауна или Сан Хауса, он являлся полноценным мужчиной в расцвете сил, при деньгах, с манящей гитарой и авто, без «белого босса» над собой, свободным и внешне привлекательным – словом, он многое мог дать всякой женщине; поэтому с их стороны к нему было внимание не просто повышенное, а необычайно высокое, и не зря кто-то вспоминал, что, когда Чарли шел по Кларксдейлу или Кливленду, кто-нибудь обязательно должен был идти рядом с палкой, чтобы отгонять от него легкомысленных девиц! Не подобным ли обожанием будут окружены в будущем популярные рок-музыканты?! А джазовые? Или, может, менее любвеобильным был Чарли Паркер?.. Да, мы можем говорить о том, что Пэттон был помешан на женщинах, но мы также будем правы, если скажем, что и они были помешаны на Чарли, и его восемь браков, равно как и прочие бесчисленные отношения, – не только следствие его любви к женщинам, но и их любви к нему. Это они, наслушавшись его блюзов, соблазняли и уводили бедного Чарли от одной к другой, затем от другой к третьей и так далее!.. Это все они! Он же, перемещаясь по Дельте, самозабвенно играл свои блюзы, подчиняясь велению сердца и следуя зову души, и если бы поступал иначе, руководствовался разумом и холодным расчетом, то мы бы вряд ли имели в его лице величайшего из блюзменов...

Надеюсь, детка моя поступит, как и обещала,
Рассчитываю, что сладкая моя сделает все, как и говорила...
Приготовит мне ужин и – о Боже! – уложит к себе в постель.

Когда в Мемфис поедешь, остановись у Мингэлвуда,
дорогуша...
Когда будешь в Мемфисе – тормозни у Мингэлвуда, дружище.
Вы, мемфисские бабы, считаете, что без мужика негоже
оставаться...

У неё мужик на мужике и семеро по лавкам, детка...
Ммм, мужик на мужике, а детей – мал мала меньше.
При том такие нахалки: ничего о себе не скрывают...

Аххх-ах, крошка, я не пробуду здесь долго, милая...
Уж точно, детка, не задержусь здесь надолго.
Давай, порадуй меня, ведь папочка скоро уедет...

Я уверен, дорогуша – и в правду – была ко мне добра...
Думаю, она, действительно, ко мне всем сердцем.
Даже посреди ночи вскочит словно полицейский
на дежурстве.

Я скажу тебе кое-что – никому не рассказывай, милая...
Собираюсь пару слов сказать – оставь их при себе, дорогая.
Ни слова мужу своему, о Боже, и никому другому...

Она стройна и высока, стройна, словно вишня, крошка моя...
Моя женщина стройна и высока, как вишневое дерево...
Она просыпается чуть свет и начинает меня заводить.¹⁵⁰

Не будем долго останавливаться на женах Чарли, лишь упомянем имя первой и последней. Первой была Гертруда Люис, с которой Пэттон жил в Докери; последней – Берта Ли Пейт, с нею Чарли прожил последние годы, и именно она проводила блюзмена в последний путь. Были у Пэттона и дети. В разных местах, от разных браков – девочки, мальчики... Словом, пожил он на славу и оставил нам многое (учтенное и неучтенное) потомство, хотя нас больше интересует творческое наследие Пэттона, к которому уже пора обратиться... Но прежде ответим на вопрос: почему о Чарли Пэттоне сложилось представление как о пьянице, балагуре и дебошире, жадном и алчном типе, едва ли не сексуальном маньяке, жестоком в обращении с женщинами, в особенности с собственными жёнами?

Дело в том, что блюзмен предстает в негативном свете в первом очерке о нём, написанном Клецко, и особенно – в книге Джона Фэхея, а оба эти автора воссоздавали образ Чарли Пэттона в основном со слов Эдди «Сан» Хауса. Но почему же Сан Хаус дал столь мрачную оценку своему учителю и кумиру юности? Ведь это Пэттон привез молодого и неизвестного Хауса в студию Paramount в 1930 году. И почему Фэхей, работая над биографией Пэттона, безоговорочно верил Сан Хаусу и совсем не брал в расчет воспоминания Виолы Кеннон – родной сестры

Пэттона, считая первого надежным источником, а вторую — недостойной доверия (*unreliable informant*)?¹⁵¹

Фэхей относится к великому блюзмену с предубеждением: начиная с его рождения, которое находит едва ли не порочным (от чужого отца), и заканчивая смертью, веря в слухи, будто молодая жена Берта Ли перерезала Пэттону горло, бросившись на него с ножом в порыве ревности... Конечно, Фэхей мог не знать о жестоком нападении на Пэттона, которое было совершено во время очередного концерта, когда некий псих заподозрил в словах песни, исполняемой Чарли, намеков на собственную жену, но при написании биографии незнание — не аргумент. Кстати, когда Фэхей пишет о женитьбе Пэттона на Берте Ли, то даже само слово «женат» почему-то заключает в кавычки, в то время как Чарли и Берта действительно были женаты, без кавычек, и, как свидетельствуют источники, любили и уважали друг друга. Берта Ли прекрасно пела блюзы и спиричуэлсы, и часто вместе с Чарли... Вообще, вся книга Фэхей полна двусмысленных намеков и откровенных обвинений, довольно странных, если не сказать глупых. Вот несколько перлов.

«Если мы примемся изучать лирику Пэттона, его тексты, выражающие глубокие чувства, вызванные непосредственно данной хлопковой экономикой, или тексты, выражающие жажду преодолеть такой способ существования, — и станем выискивать куплеты большого культурного значения, прослеживающие какую-либо историческую тенденцию, движение или побуждение “улучшать людей”, — то эти поиски окажутся тщетными. Подобные исследования не дали бы плодов, к какому бы блюзовому сингеру мы не обратились. Пэттон мог, конечно же, петь только о своем собственном ограниченном опыте. Его видение мира было очень узким. И вокруг Пэттона, вероятно, не было интеллектуальной среды для зарождения значительных мыслей или комментариев о положении его самого и его близких в обществе.

Пэттон был *развлекателем*, но никак не пророком общества. У него нет глубокого месседжа, и его внимание, вероятно, не очень занимали беды собственного народа. Он не был “благородным бунтарем”. Меньше всего он пытался передать “чаяния народа”. Его лирика совершенно лишена протестных переживаний, изобличающих социальный или расовый *status quo*. Кстати, по словам Сан Хауса, у Пэттона были очень хорошие отношения с белыми, многие из которых помогали и поддерживали его в обмен на его услуги. Им нравились не только его фолк-песни, но и его

блюзы. Обоих, Пэттона и Хауса, часто принимали в белых домах, они в них спали, и они там ели...

...Кроме упоминания географических названий, в поэзии Пэттона нет ничего сугубо регионального, что бы могло сделать из неё продукт определенного времени и места. Подобное мог бы создать любой другой сонгстер из любого сельскохозяйственного района Юга.

Функция, с которой Чарли Пэттон выступал в своем обществе, была в основном развлекательной, в то время как его роль музыканта оставалась второстепенной. Пэттон использовал свои музыкальные способности, также как умение танцевать и выполнять трюки со своей гитарой, чтобы *угождать аудиторию*. ...Работа Пэттона состояла в том, чтобы помочь каждому насладиться самим собою». ¹⁵²

Разбирать эту странную «критику» и поистине юношеские претензии нет смысла, и, если бы они не принадлежали одному из самых талантливых музыкантов шестидесятых, мы бы на них не останавливались вовсе. Но эти претензии замечательны сами по себе, поскольку дают представление о понимании смысла творчества и назначения искусства вообще лучшими представителями молодого поколения белых музыкантов шестидесятых. Фэhey пишет о Пэттоне, словно тот – несостоявшийся Боб Дилан (Bob Dylan), к которому, между прочим, Джон Фэhey относился с нескрываемой иронией. Но всё же почему Фэhey, любивший и ценивший Пэттона, считавший его величайшим из блюзменов, первым отправившийся на его поиски, так скверно написал о своем кумире?..

Оставим этот вопрос без ответа, потому что сам Джон Фэhey, в статье «Charley Reconsidered, Thirty-Five Years On», написанной спустя тридцать пять лет, к своей чести, кается:

«Я признаю, что, подкрепляя свой замысел, я всё немного преувеличивал время от времени... Написанное мною в некоторой степени довольно легко поддается неверному интерпретированию. Об этом, уверяю вас, я очень сожалею и надеюсь, что все вы простите мне (многочисленные) прегрешения моей молодости...

...Записи Пэттона очень много значат для меня, так как в течение очень долгого времени он для меня словно компаньон. Я уж и сам горячо надеюсь, что он был прав, и на Небесах его ожидало успокоение, так жадно воображаемое им большую часть его тяжелой жизни». ¹⁵³

Конечно же мы простим Джону Фэхею: во-первых, кто из нас в молодости не имел разного рода «прегрешений»; во-вторых, кто мы такие, чтобы судить того, кто первым из своего поколения отправился вглубь Дельты, чтобы отыскать там корни великого блюзмена, и своими пусть жесткими и несправедливыми выводами подвиг других к поиску большей правды? В конце концов, и о самом Фэхее столько написано небылиц, что впору «разгребать» и эту бессвязную кучу. Кроме того, Джон Фэхей записал и издал много замечательных альбомов и настолько проник в тайный смысл блюза, что эти его записи являются лучшей книгой о кантри-блюзе – такой, на которую оказались неспособны все прочие белые музыканты...

Но что же Сан Хаус? Он-то – не белый студент из округа Колумбия! Как мог он, будучи уже немолодым, рассказывать о своем учителе разного рода нелепицы вроде этой:

«Боже, он зажимал деньги! Он даже Берте (*жене – В.П.*) не особенно их давал... Он покупал только половину продуктов, потому что она была поваром, и только ждал, когда же она придет из кухни белых людей и принесет ему оттуда чего-нибудь поесть. Так он питался: с кухни белых. Он не очень-то тратился. Чарли, точно, был очень избирателен на этот счет».¹⁵⁴

Были у Хауса претензии и почище. Например, он упрекал Чарли в том, что тот плохо играл и лишь паясничал, развлекая толпу, вместо того чтобы серьезно исполнять блюзы. А уж что рассказывал Хаус об отношениях Пэттона с женщинами!..

Так в чем же здесь дело?

Выяснить все нюансы взаимоотношений великого блюзмена со своим более молодым протеже, несомненно тоже великим, нам не удастся. Кто видел Сан Хауса в документальном видеоролике, кто слышал его рассказы о блюзе и вникал в суть того, о чём он говорил, – тот с трудом может представить, чтобы этот блюзмен мог соврать. Если не знать, что однажды Хаус, во время исполнения блюзов, застрелил человека (конечно же вынужденно, обороняясь и защищая других!), можно было бы принять его за самую невинность, если не за святого... Что пережил в своей жизни этот необыкновенный человек – нам представить трудно, и какие бури бушевали в его душе – неведомо, но когда слушаешь, а еще лучше – когда видишь, благодаря любительской съемке, как он, уже престарелый, играет свой

бессмертный «Death Letter Blues», то ты, конечно, готов простить ему все. В это время кажется, что Сан Хаус – идеальное воплощение блюзов Дельты! И в этом затемнённом временем образе мы, приглядевшись и прислушавшись, можем узнать и самого Чарли Пэттона, можем представить, как играл и как пел он почти век назад... Мы никогда не узнаем, какие сомнения мучили Сан Хауса, когда он отвечал на вопросы белого человека, равно как никогда не сможем понять психологию черного обитателя американского Юга, отстоящего в одно поколение от рабства, прожившего всю жизнь в сегрегированном обществе да еще прошедшего через ферму Парчман (Parchman Farm).¹⁵⁵ Самюэль Чартерс, долго изучавший черных музыкантов на американском Юге, говорил на эту тему:

«Большинство из нас приблизительно в середине сороковых, с появлением Ледбелли, попытались проникнуть в мир черных. В то время наши миры были так далеки. Мы ничего не знали друг о друге... И каждая из этих попыток убеждала нас, что это мир людей таких же, как и мы. Ледбелли стал мостом между нашими мирами... Для нас, любивших блюз, он не был блюзменом... И рабочие песни он большей частью перенял из репертуара других заключенных... Но он был вполне профессиональным фолксингером! Он хотел им быть! Ломаксы (*имеются в виду Джон Эвери и его сын Алан – В.П.*) поняли, что музыка Ледбелли с самого начала была посредине: она не была ни черной ни белой. То есть она была достаточно белой, чтобы исполнять такие песни, как “Pick a Bale Of Cotton” и другие, которые не являются уж совсем черными. Скорее белыми. И “Goodnight, Irene” – вовсе не черная! Ледбелли учился разговаривать и общаться в манере, которую такие, как я и Иззи, могли бы легко понимать. В то время как другие, например Сэм Лайтнин Хопкинс (Sam Lightnin’ Hopkins), всегда были сердитыми. А кто-то, скажем Фурри Люис, не понимал вообще, что делают белые. Он только говорил всегда “*да*”. А другой великий музыкант из Мемфиса – Гас Кэннон всегда обращался ко мне “*white folk*” (*белые люди – В.П.*), чтобы я не подумал, будто он претендует хоть на какое-то сближение со мной. Между нами была такая пропасть!...»¹⁵⁶

Повторю – мы не можем знать, какими соображениями руководствовался Сан Хаус, когда нелицеприятно говорил о Пэттоне. Не исключено, что он старался угодить вопрошавшим его белым исследователям, поддерживая циркулировавшие слухи о Пэттоне, чтобы подзаработать. Возможно, он действительно злился на Чарли, например, за то, что тот был заносчивым по отношению к более молодому Сан Хаусу: известно, что Пэттон не являлся стопроцентным

афроамериканцем и иной раз относился к соплеменникам свысока, считая себя «породистее». Не исключено, что Сан Хаус попросту завидовал давнему и уже всеми забытому успеху Пэттона. А может, он вообще не имел в виду Пэттона, когда критиковал его... Ведь ругал же он Чарли за игру, которую считал невысокого качества, но когда ему поставили одну из пластинок Пэттона, то Хаус пришел в восторг: оказалось, он и не догадывался, что Чарли мог так играть. А ведь этот казус случился с участником совместной с Пэттоном сессии: Хаус записывался с ним в одно время и в одной комнате!.. За прошедшие десятилетия с памятью Сан Хауса могло произойти всё, что угодно. Как бы то ни было, несомненно одно: и Чарли Пэттон, и Сан Хаус, и – увы – Джон Фэхей уже на Небесах, и там, под строгим призрением апостола Петра, они уже давно обнялись и остались любящими братьями до скончания веков...

Скоро ты будешь тосковать по любимому своему...
На днях я уйду.
Совсем скоро ты будешь грустить по другу своему,
Знаю, тебе будет меня не хватать – ведь меня не будет рядом.

Ты никогда не поймешь, как много значит друг, пока
его не потеряешь...
Будешь мечтать о его возвращении, грусть завладеет тобой, –
я уйду...
Тебе будет меня не хватать, моя крошка.
Уверен, так будет меня не хватать...

Скоро ты сильно раскаешься...
Через несколько дней я уйду...
Скоро ты обо всем пожалеешь,
Ах, знаю я, как ты будешь тосковать по мне, дорогая, –
я уйду...

Ты осознаешь, как много значит твой друг, лишь когда
он оставит тебя...
Ожидая его возвращения, душа твоя станет приютом печали, –
я уйду...
Тебе будет меня не хватать, любимая.
Уверен, тебе будет меня не хватать...¹⁵⁷

В июне 1929 года состоялись первые звукозаписывающие сессии Чарли Пэттона для лейбла Paramount...

Нам пора переходить к этим сессиям, но мы не можем оставить без ответа еще один важный вопрос: как случилось, что такого музыканта, как Чарли Пэттон, блюзмена номер один Дельты, популярного и известного, записали только в 1929 году?! Ведь о нём не могли не знать многочисленные искатели талантов, прошерстившие к концу двадцатых все уголки на юге Америки и «вытащившие» в свои передвижные и стационарные студии всех, кого только можно. В чем дело? Может, коммерсанты из известных фирм не записывали Пэттона, потому что не рассчитывали на успех? Может, поэтому они не придавали значения его блюзам? В конце концов, это были не фольклористы, а бизнесмены. Какой с них спрос!

Большое видится на расстоянии. Расхожая фраза. Оттого что верная. Тогда верно и то, что очень большое видится на расстоянии еще большем, причем расстояние здесь не столько пространственное, сколько временное. Каким же должно быть расстояние, чтобы увидеть и понять великое? Наверное, долгим, потому что великое находится далеко впереди и не всегда дожидается нас, поскольку век человеческий короток. Счастлив тот, кто еще при своей жизни сумел разглядеть туманные контуры великого. Уже одним этим он прожил не напрасно... В этой связи мы должны отдать должное человеку, который разыскал Пэттона и убедил его войти в студию звукозаписи. Речь о белом бизнесмене из Джексона – Хенри Спире.

В середине двадцатых его магазин, торговавший пластинками, гитарами, проигрывателями Victrola и прочим сопутствующим товаром, располагался в Джексоне, на Фэриш-стрит 225.¹⁵⁸ Это было двухэтажное кирпичное здание, вплотную примыкавшее к таким же домам, в которых размещались кафе, джук-джойнты, магазины, парикмахерские, салоны, гостиницы, кинотеатры и другие подобного рода учреждения, формировавшие главный очаг индустрии развлечений Джексона и штата Миссисипи, соперничавший с мемфисской Бил-стрит. Хотя квартал находился в черной части города, сюда заходили и белые, не в последнюю очередь из-за того что в здешних кафе часто играли джазовые музыканты из Нового Орлеана и пели известные на весь Юг блюзвимен. Конечно же, в местных джук-

джойнтах или прямо на тротуаре играли блюзмены из самых разных концов Миссисипи, Луизианы и даже из Техаса, и не удивительно, что во время блюзового бума середины двадцатых Хенри Спир попытался подзаработать на модном жанре. Он приобрел звукозаписывающую технику (*a recording machine*) и стал нарезать (*to cut*) на ней так называемые *vanity recordings* (дословно – *тщеславные записи*), когда любой из уличных музыкантов за пять долларов мог записать себя на пластинку.¹⁵⁹ Поскольку Спир торговал пластинками, в основном для черных, то ему пришла мысль поспособствовать своему же бизнесу: он стал переправлять некоторые из тестовых записей (*test recordings*) в фирмы грамзаписи, рекомендуя их к изданию на Paramount, Gennett, Okeh, Brunswick, Columbia и Victor в серии *race records*, понимая, что, чем больше пластинок будет издано и затем попадет в его магазин, тем больше он заработает. Первым, кого Спир прослушал, записал и рекомендовал к записи для лейбла Gennett, был блюзмен Вильям Хэррис,¹⁶⁰ а в 1927 году Спир «нашел» и записал Ишмона Брэйси и Томми Джонсона, после чего стал называть себя «брокером талантов» (*a talent broker*). Как правило, к мнению Спира прислушивались, и если отосланные им тестовые пластинки удовлетворяли запросы фирмы грамзаписи, то «брокеру талантов» посылалась телеграмма с просьбой направить своих протеже в студии грамзаписи, где музыкантов записывали на матрицы, и уже с них прессовали тиражи пластинок. С 1930 года Спир и сам записывал музыкантов, и не только блюзовых, делал матрицы (или «мастера»), после чего пересылал их на фирму грамзаписи для последующего издания. Так в 1930 году, в отеле King Edward в Джексоне, он записывал для Okeh Бо Картера, Чарли МакКоя, Слима Дакетта и Сэма «Пег Лег» Норвуда, исполнителей *sanctified* Элдера Курри (Elder Curry) и церковный хор с певицей Джо Энн Вильямс (Jo Ann Williams), стринг-бэнд Mississippi Sheiks, вокальный квартет Campbell College Quartet, страйд-пианиста Елдера Чарльза Бека (Elder Charles Beck) и других... Кроме того, Спир отыскал и отправил в студию Paramount Скипа Джеймса, Блайнд Джо Рейнолдса, Блайнд Рузвельта Грэйвса, Уошборд Уолтера (Washboard Walter) и блюзовую певицу Гиши Уайли (Geeshie Wiley); а в студию Victor – реверенда Роберта Уилкинса... В 1936 году к Хенри Спиру, в то время уже крупному авторитету, обратился двадцатипятилетний Роберт Джонсон с просьбой записать его для какого-нибудь лейбла.

Спир прослушал молодого блюзмена, тотчас понял масштаб его таланта и связался с агентом компании ARC Эрни Оэртлом (Ernie Oertle), благодаря чему в ноябре того же года Роберт отправился в Сан-Антонио (San Antonio), штат Техас, где в отеле Gunter была проведена первая сессия великого блюзового новатора. Так что Спиру мы обязаны еще и Робертом Джонсоном!.. Много еще кого открыл этот неутомимый деятель, коль скоро ему принадлежит запись более двухсот сторон изданных пластинок! А неизданных и вовсе не счесть...

«Я записывал практически в каждом большом городе страны в течение двадцати трех лет и нашел столько артистов, что не помню имен многих из них и даже забыл об их существовании», – признавался Спир спустя десятилетия.¹⁶¹

В художественно-документальном фильме «The Soul Of A Man» Вима Вендерса (Ernst Wilhelm “Wim” Wenders, 1945) воссоздана сцена, в которой Хенри Спир проводит прослушивание (или конкурс) самодеятельных музыкантов для их последующей рекомендации блюзовым лейблам.¹⁶² Несколько утомленный, он сидит за письменным столом в своем магазине на Фэриш-стрит, перед ним пишущая машинка, на которой он готов впечатать имя счастливец в уже готовый контракт. Между тем к нему выстроилась очередь из желающих продемонстрировать своё мастерство. Но вот перед строгим «брокером талантов» предстал цивильно одетый молодой человек из Бентонии, о котором Спиру прожужжали все уши. Музыкант уверенно берет сложные аккорды и поет фальцетом: *You know, I'd rather be the devil, / Well, I'd rather be the devil / Than to be that woman' man...* (Я скорее дьяволом стану, / Что ж, я охотнее буду дьяволом, / Чем возлюбленным этой женщины...)

Больше удивленный, чем обрадованный, Спир останавливает сингера, хотя тот не допел и второй куплет: и без того ясно – это незаурядный музыкант! «Брокер талантов» делает пометку в журнале, дает расписаться в нем сингеру и объявляет, что тот выиграл конкурс и теперь едет в Грэфтон, чтобы в студии Paramount записать свои блюзы... Так в начале 1931 года Хенри Спир «открыл» еще одного великого блюзмена – Неемию «Скип» Джеймса. Уже в шестидесятые Скип поведал историю с конкурсом у Спира, таким образом, сюжет в фильме вовсе не выдумка режиссера.¹⁶³

Как у всякого деятельного человека, были у Спира и неудачи. Да какие! Именно он в 1927 году не расслышал в утонченных и странных для слуха йодлях будущего великого белого блюзмена Джимми Роджерса и после скорой прослушки отправил его домой, чтобы тот подучился. А Джимми отправился в Бристол, прямо к Ральфу Пире на Victor, и стал тем, кем его теперь знают во всем мире. Другая неудача Спира может считаться относительной: в 1930 году, в разгар Депрессии, ему неожиданно предложили выкупить Paramount. За двадцать пять тысяч долларов, причем в стоимость входила и дорогостоящая перевозка оборудования из Грэфтона, штат Висконсин, в Джексон! Спир попытался собрать эту сумму, но не смог... Впрочем, стоит ли вспоминать о неудачах, если благодаря этому «брокеру талантов» мы сегодня наслаждаемся лучшими образцами блюзов Дельты? Да что там! Без него, скорее всего, их бы вообще не услышали, поэтому справедливо, что в 2005 году Хенри Спир был увековечен в Зале славы блюза (*Blues Hall of Fame*), а в штате Миссисипи его считают «крестным отцом Дельта-блюза».¹⁶⁴

В 1937 году Хенри Спир оставил Фериш-стрит и переехал в один из «белых» районов на севере Джексона. В 1942 году случился пожар, который уничтожил его магазин, а с ним – журнал, где были отмечены все музыканты, когда-то им отысканные и записанные. После этого Спир оставил музыкальный бизнес, занялся мебелью и еще чем-то совсем другим. Он умер в 1972 году, дав незадолго до смерти интервью Гэйлу Дину Уордлоу, на которое мы часто ссылаемся. Уордлоу, помимо прочего, спросил Спира, кого он считает наиболее выдающимся блюзменом из тех, с кем ему довелось встретиться. И знаменитый «брокер талантов» ответил вполне определенно:

«Чарли был лучшим из всех, кого я видел. Но, знаете, Джеймс, Скиппи Джеймс, – тот был действительно крепким орешком! Застань Скиппи в подходящий момент (обратите внимание – в подходящий момент!) – и он был так же хорош, как Пэттон. Но в общем Пэттон все же был лучшим».¹⁶⁵

Быть может, когда-нибудь на Фэриш-стрит, на том месте, где находился его магазин, Хенри Спиру поставят памятник с надписью: «От благодарных любителей блюза». Или если не памятник, то хотя бы памятный знак наподобие того, что установлен в Бристоле, на том месте, где Ральф Пир записывал в двадцатых годах семейство Картеров

и Джимми Роджерса...¹⁶⁶ Кстати, какова Фэриш-стрит сейчас, спустя восемь десятков лет, после того как Хенри Спир делал свои знаменитые записи?

...Теплый сентябрьский вечер 2007 года. Центр Джексона, столицы штата Миссисипи. Здание отеля King Edward, где в начале тридцатых Спир записывал музыкантов, всё еще висит при въезде в даунтаун с запада, но оно уже давно пусто и безжизненно и выбитыми стеклами словно готовит нас к неизбежному сносу... Чуть западнее этого мрачного здания, буквально в квартале от него, проходит Фэриш-стрит, которая – как раз на уровне бывшего отеля King Edward – делится на Южную и Северную стороны. Нас интересует Северная... Некогда кишачая праздными людьми, эта улица сегодня пустынна. Она значительно урезана новыми кварталами делового Сити, поэтому отсчет номеров домов (и сами дома) начинаются где-то со второй сотни. Безупречно вымощенную серым и красноватым (на тротуаре) камнем, с продуманной системой водостока, с дорогими фонарями под старину и кое-где посаженными деревцами, эту улицу, кажется, готовят к услугам туристов со всех концов страны и мира, как это происходит в Мемфисе, на Бил-стрит. Но пока на Фэриш-стрит нет никого и в помине! Одно- и двухэтажные здания, расположенные по обеим сторонам улицы, находятся либо в предразрушительной стадии, либо уже уничтожены, и нет в них ни кафе, ни магазинчиков – ничего, куда можно было бы зайти и потратить деньги... Нет здесь и маркеров, рассказывающих о достопримечательностях. Видны лишь на некоторых уцелевших зданиях надписи вроде «Ferguson Furniture Co.»... Но где же дом номер 225, в котором располагался магазин Хенри Спира?.. Путеводители указывают, что он находится напротив дома номер 230, с надписью «Brown Furniture Co». Находим это строение, точнее – частично сохраненный (или чудом уцелевший) фасад, подкрепляемый металлическими подпорками. Но где же бывший магазин Спира, о котором самые свежие путеводители сообщают, будто он находится здесь... Увы, дома номер 225 – нет! На его месте лишь наспех возведенный забор, за расщелинами которого – груда из побитого красного кирпича. Надо спешить её сфотографировать, потому что скоро не будет и этого... А ведь эти битые кирпичи некогда составляли стены здания очень важного для

каждого, кто ценит блюз. Эти стены слышали, наверное, всех великих блюзменов Дельты!.. Грустно, но следуем дальше... На этой же стороне улицы находится обветшалое одноэтажное здание, в котором в пятидесятых находилась студия Ace Records. Здесь продюсер Джонни Винсент (Johnny Vincent, 1927-2000) записал в 1955 году блюзового гитариста из Нового Орлеана – Эрла Кинга (Earl King, 1934-2003)... А в доме номер 309 некогда находился знаменитый лейбл Trumpet Records, созданный Лиллиан МакМурри (Lillian Shedd McMurry, 1921-1999). По принятым здесь аналогиям, её называют «крестной матерью» миссисипского ритм-энд-блюза. Это она в январе 1951 года сделала знаменитые, возможно самые первые, записи Сонни Боя Вильямсона II, которому аккомпанировали Элмор Джеймс (Elmore James, 1918-1963), Вилли Лав (Willie Love, 1906-1953), Джо Вилли Уилкинс (Joe Willie Wilkins, 1921-1979) и ударник Джо Дисон (Joe Dyson), и именно Лиллиан записала для Trumpet бессмертный хит Элмора Джеймса «Dust My Broom». Записывала Лиллиан для своего лейбла и Биг Джо Вильямса... В здании номер 333 расположен театр «Alamo». Нынешнее здание отстроено в пятидесятых, но и в старом также находился театр, который давал представления еще в двадцатых. Здесь устраивались концерты и всевозможные конкурсы музыкантов, в том числе совсем юных, и один такой конкурс выиграл в 1938 году восьмилетний Отис Спэнн (Otis Spann, 1930-1970) – в будущем выдающийся ритм-энд-блюзовый пианист и певец. Но это уже иная эпоха...

Когда-то блюзмены, приезжающие в Джексон, останавливались в небольшом домике номер 905 на улице Энн Бэнкс (Ann Banks street), где, вплоть до своей смерти в 1968 году, жил старый местный блюзмен Джонни Темпл. Это место находится в нескольких милях к северу от Фэриш-стрит, поэтому музыкантам, прибывавшим на звукозаписывающие сессии к миссис МакМурри, было удобнее останавливаться в непосредственной близости от её студии, в отеле Big Apple In, на первом этаже которого расположен одноименный ресторанчик, популярный у местных жителей и блюзменов за особенные сэндвичи – *pig-ear sandwiches*. Сонни Бой Вильямсон II и Элмор Джеймс жили здесь месяцами, пользуясь щедростью хозяина заведения Жуана Моры, по прозвищу «Большой Джон» (Juan “Big John” Mora). И отель, и ресторан сегодня закрыты. Единственное оживленное место на Фэриш-стрит – это Soul Food Restaurant

«Peaches», открытый в начале шестидесятых, и небольшое, на несколько столиков, фиш-кафе, хозяин которого предлагает во все времена популярную здесь жареную рыбу с картофелем – *fish fries*. Кстати, хозяин этого фиш-кафе совсем не прост: он внук величайшего боксера всех времен Джо Луиса (Joseph Louis Barrow, 1914-1981) и внешне – точная копия своего деда...

Пустынный и унылый вид Фэриш-стрит печалит, и мы покидаем её с надеждой, что однажды жизнь вернется сюда. Пусть не настоящая, а только декоративная, театральная, но все же – жизнь. И пусть не блюзмены Дельты, а мы, празднующиеся туристы, будем клиентами местных кафе, парикмахерских, магазинчиков и прочих заведений, отстроенных компанией Performa Incorporated,¹⁶⁷ и, как знать, может, однажды и мы встанем в очередь, чтобы войти в магазин Хенри Спира, где его потомок запишет наш голос на старинный агрегат, сделав нам «тщеславную запись» за пять долларов...

Словно змея гремучая, говорю тебе, дорогая,
я извиваюсь каждую минуту.

Правда, точно гремучая змея, поверь, детка,
я извиваюсь минуту каждую...

Я бедствовать не собираюсь, крошка, катясь по миру этому...

Послушай, я ухожу, красавица, держу свой путь дальше.
Да, оставляя края эти, хорошая, путь свой держу дальше...
Знаешь, если там его я повстречаю, то поверну обратно
к Мексиканскому заливу...

Я с радостью пожму его руку, крошка, говорю тебе,
руку любовника твоего.
Я с улыбкой пожму его руку, да, руку любимого твоего...
А ужинать буду уже в Шелби, Иллинойс...

Виксбург стоит на холме высоком, а Луизиана,
Господи, пониже...
Виксбург – на холме высоком, детка, знаешь,
а Луизиана – ниже.
Если судьба мне туда возвратиться – я праведную
жизнь тогда начну.

Да, у той, что люблю я, сердце словно рельса кусок...

У любимой моей сердце точно рельса кусок.

Если тебя оставлю я этим утром, то не спрашивай больше:

«Папочка, как чувствуешь себя?»¹⁶⁸

...Вернемся к Чарли Пэттону. В очереди на запись к Спиру он не стоял. Он вообще не занимался собственным продвижением, и у нас нет сведений, будто Пэттон стремился где-нибудь записаться. К 1926 году он являлся знаменитым на всю Дельту блюзменом, был востребован, не испытывал нужды в деньгах и выступал только по заказу, который его устраивал. Пэттон сумел достичь определенной независимости и творческой свободы, из Миссисипи уезжать не собирался, так что не Чарли навязывался к какому-то «брокеру талантов», а Спир искал его и в конце концов нашел.

Но все-таки: почему Пэттона не записали раньше? Ведь он считался королем блюзов Дельты еще до того, как его «отыскал» Спир. К тому же он не таился где-то в непролазной глубине штата, время от времени поигрывая соседям, а постоянно перемещался, выступая в миссисипских городах и весях, и даже выезжал за их пределы...

С тех пор как был записан и издан «Папа» Чарли Джексон, кантри-блюзом занимались в основном коммерсанты. В своих намерениях записать того или иного сингера они руководствовались только финансовой выгодой и в своих действиях были последовательны. После успеха, в первую очередь коммерческого, записей Лемона Джефферсона им стали известны стандарты, которые были востребованы потребителем. Этих стандартов требовали и фирмы грамзаписи от своих агентов, занимавшихся поиском блюзменов на Юге страны. Виртуозная техника, утонченный вокал, глубина чувств, обширный репертуар и прочее, что было свойственно Джефферсону, – всё это требовалось от других исполнителей, и агентам давали задание искать именно таких блюзменов, поскольку такого рода продукция лучше всего расходилась. Не случайно после смерти Джефферсона, в 1929 году, издатели требовали от агентов, а те, в свою очередь, от блюзменов – петь и играть, как пел и играл великий Лемон, суля за это лучший заработок... Грубые, неотесанные, основанные, казалось, на примитивном бите блюзы Дельты, ассоциировавшиеся с Пэттоном, в то время считались безнадежными с точки зрения коммерции.

Что касается фольклористов, «прозевавших» Пэттона и Дельта-блюз, то их эстетические взгляды не были связаны с коммерцией. Ученые искали прежде всего самобытных музыкантов и высокие образцы народного творчества, но почему-то никак не принимали за таковое кондовые песни Чарли Пэттона, находя их недостойными внимания; и вовсе не случайно, что впервые блюзы Дельты были записаны фольклористами только в сентябре 1941 года, когда Алан и Элизабет Ломаксы, а также Люис Джонс записали в Лейк Корморане блюзовый бэнд в составе Эдди «Сан» Хауса, Вилли Ли Брауна, Лироя Вильямса (Leroy Williams) и Фиддлина Джо Мартина (Fiddlin' Joe Martin).¹⁶⁹ Чарли Пэттона к этому времени уже семь лет как не было в живых... Впрочем, и фольклористы зависели от денег, поскольку их дорогостоящие экспедиции и полевые записи организовывались за счет спонсорской поддержки, а она была довольно скромной, не шла ни в какое сравнение с вложениями в свой бизнес фирмами грамзаписи и во время Великой депрессии вовсе сошла на нет.¹⁷⁰

Хенри Спир, по-видимому, знал о существовании Пэттона, но разыскать его смог только с помощью его старого приятеля Эментера Четмона (Бо Картера). Спир помчался в Дельту, нашел Чарли, привез его в Джексон, объяснил условия договора (по сорок долларов за каждую сторону матрицы),¹⁷¹ затем отправил его на поезде в Чикаго, откуда Пэттон уже сам добрался до Ричмонда, штат Индиана, где находилась студия Gennett и где была произведена первая в его жизни запись. Уточним, что в 1929 году руководство New York Recording Laboratories решило перевести студию Paramount из Чикаго в Грэфтон, штат Висконсин. Пока устанавливали оборудование и приводили помещение в надлежащий вид, в течение пяти месяцев матрицы (мастера) для Paramount записывались на студии Gennett в Ричмонде.

В знаменитой студии о Чарли Пэттоне ничего не знали и блюзы его никогда не слышали. Демонстрационную запись Хенри Спир на Paramount не присылал, а если бы и прислал, то всё равно в Ричмонде, отстоящем от Грэфтона в сотнях миль, его записывали совсем другие люди. От Спира, видимо, было только рекомендательное письмо, о содержании которого можно догадываться, поскольку Пэттона сразу же пригласили на сессию, а при выборе песен для записи полагались на самого блюзмена. К записи пластинок Пэттон был готов уже давно: его репертуар сформирован и обкатан в течение полутора десятилетий, и

необходимости записывать несколько дублей, которые в то время дорого обходились заказчику, не было. Тем не менее можно предположить, что некоторые сложности при записи у него возникли. Дело в том, что Чарли впервые в жизни был вынужден петь не для аудитории, а в микрофон! Для музыканта, до этого в течение двадцати лет выступавшего исключительно перед публикой, заряжавшего эту публику и, в свою очередь, получавшего от неё отдачу в виде восторга и восхищения, это было испытанием. В Ричмонде Чарли Пэттон должен был петь блюзы точно так же, как пел их всегда, и даже лучше (раз уж идет речь об истории!), но как это сделать, видя перед собой не трепещущие тела и выразительные лица, прежде всего женские, а бесчувственный микрофон, мигающую время от времени лампочку да еще какого-то типа (звукооператора), подающего команды руками... Это было непросто.

Можно также предположить, что другой сложностью стало непереносимое требование звукооператоров сокращать каждую песню до трех минут: по сугубо техническим причинам, поскольку большой объем попросту не помещался на одну сторону пластинки. Между тем блюзы, исполняемые Пэттоном и другими блюзменами в джук-джойнтах или на частных вечеринках, обычно продолжались десять, пятнадцать и более минут, причем никто никогда не пытался остановить музыканта... Музыкальная выносливость старых блюзменов была фантастической: они могли играть и петь ночи напролет.¹⁷² Однако при записи на пластинку петь более трех минут категорически воспрещалось. Звукооператор в этом случае истерично махал руками, после чего отключал машину. Для Пэттона было настоящим испытанием заставить себя замолчать, и при прослушивании его песен можно обратить внимание на то, что все они не имеют окончания, словно обрываются. Пэттон и впрямь не знал, как по команде закончить ту или иную вещь... Еще одной неудобной «мелочью» для музыканта оказалось то, что студия в Ричмонде находилась вблизи от железной дороги, и иной раз приходилось останавливать Пэттона, дожидаясь, пока пройдет очередной состав, а это, надо полагать, тоже нервировало блюзмена...¹⁷³

Что ж, Чарли был не первым, кому студия Gennett доставляла неудобства. Именно в её стенах в апреле 1923 года были сделаны знаменитые записи оркестра Кинга Оливера – King Oliver's Creole Jazz

Band – с молодым Луи Армстронгом, биограф которого также отмечает, что условия в студии были страшно примитивными, а размещалась она в старом складском помещении, расположенном вдоль железнодорожной ветки, поэтому каждый раз, когда проезжали поезда, запись приходилось останавливать...¹⁷⁴

...Сегодня от бывшей фабрики по производству пианино – Starr Piano Company – осталась лишь пустая кирпичная коробка главного корпуса, усеченная до двух этажей, да шестиэтажный лестничный проем. Уцелевшие эти останки кому-то пришло в голову сохранить, укрепив изнутри металлическими конструкциями и залив бетоном пол. В результате образовалось довольно просторное помещение, в котором проводятся мероприятия, связанные с историей некогда знаменитой фабрики и студии звукозаписи. Сохранилась и труба от котельной, и совсем небольшая часть здания, где прессовались пластинки. Фабрика располагалась между рекой Уайтуотер (Whitewater) и холмом, за которым находится центр Ричмонда. Железная дорога, в свое время мешавшая проведению звукозаписи, проходила по эстакаде вдоль этого холма, примерно на уровне шестого этажа фабрики, и шум от проходящего буквально над головой поезда заполнял собой все пространство этого небольшого и своеобразного ущелья...¹⁷⁵ Железная дорога эта уже давно не функционирует, рельсы убраны, шум исчез, и только шпалы все еще кое-где сохранились, чтобы напоминать о былом. А вспомнить здесь есть о чем! Фредди Кеппард, Бикс Бейдербек, Хоги Кармайл, Джелли Ролл Мортон, Кинг Оливер, Луи Армстронг... Сохранившиеся части бывшей фабрики, как и весь исторический ландшафт вокруг, превращены сегодня в главную достопримечательность Ричмонда, куда приезжают туристы со всей Америки, и даже со всего мира, поскольку именно здесь когда-то были записаны бессмертные образцы джаза, блюза и госпел. Ну а нас сюда привел Чарли Пэттон, однажды оказавшийся в Ричмонде, чтобы записать свои великие блюзы для Paramount...

Согласно правилам, каждую из песен записали дважды, чтобы в распоряжении издателей оказалось по две матрицы. Источники сообщают, что первая звукозаписывающая сессия Чарли Пэттона состоялась в пятницу 14 июня 1929 года, а самой первой песней,

которую предпочел записать Чарли, оказалась блюзовая баллада «Mississippi Boweavil Blues» (Paramount, 12805).¹⁷⁶

Уточним, что под «блюзовой балладой» здесь понимается традиционный по форме блюз, но с повествовательным содержанием, рассказывающий о каких-то реальных событиях. В данном случае Пэттон поёт о прожорливом насекомом (правильно *boll weevil*), проникшем в Дельту из Мексики в конце XIX века и ставшем настоящим бедствием для хлопковых плантаций.¹⁷⁷ В борьбе с этим жучком объединились и белые и чёрные жители Миссисипи, но насекомое проявило удивительную живучесть, перемещаясь от одной фермы к другой, приспосабливаясь ко всякого рода отравам и ядам. Как и прочие серьезные напасти, нашествие жучка дало пищу фольклору, а выживаемость и неуязвимость навеяли аллегории, которыми и воспользовался Пэттон, сочинив балладу. Вероятно, он и впрямь ощущал себя подобием гонимого со всех сторон насекомого, пусть и не столь вредоносного, не такого опасного и ненавидимого, но все же перемещающегося от плантации к плантации, от города к городу, в поисках средств для своей беспечной кочевой жизни...

Это маленький boll weevil, смотри,
он поселился в пустом бутоне, о Боже!
Ты можешь выращивать свой хлопок, но
не заработаешь и полцента, о Боже!
«Boll weevil, boll weevil, где твой дом родимый, о Боже?!»
«Луизиана да Техас – вот где я родился и вырос»...

It's a little boll weevil, see it movin' in a empty (square), Lordy!
You can plant yo' cotton and you won't get a half a cent, Lordy!
«Boll weevil, boll weevil, where's your native home, Lordy?»
«A-Lou'siana-ran' Texas is a-where I's bred an' born, Lordy»...

Каждую строчку Пэттон поёт как только можно быстро, протягивая лишь последнее слово, после чего продолжает игру слайдом на высоких струнах, так что и без того длинная строка кажется бесконечной, а по ходу песни еще и ускоряет темп и уже через куплет поет почти речитативом, как это делают реверенды во время церковной службы. Гитара, в «открытой» настройке **G**, торопится поспеть за ускользающим голосом, слайд при этом порхает, задевая лишь первую

струну, и вот уже окончание каждой спетой строки кажется предварением новой, столь же длинной, а вся притча о странствующем и гонимом насекомом превращается в единую ритмическую композицию, которой не может быть конца, как не может быть остановки на пути прожорливого мексиканского жучка, и, если бы не временные ограничения звукозаписи конца двадцатых, Чарли, всё нарастающим темпом, довел бы нас до полного изнеможения...

Еще одна блюзовая баллада, записанная в первую сессию, – «Tom Rushen Blues». Если верить Эвансу, в ней впервые (из всех известных записей) черный блюзовый сингер критически отзывается о конкретном белом чиновнике: в данном случае это Том Дэй (Tom Day), судебный исполнитель из Мэриголда.¹⁷⁸ Обычно черные музыканты, критикуя общественные устои и порядки, не затрагивали местных начальников, понимая, сколь это чревато. В «Tom Rushen Blues» Пэттон выступает от имени своего приятеля, некоего Холлоуэя, приторговывавшего спиртным, что являлось злостным преступлением во времена «сухого закона». Ну а сам блюз посвящен заместителю шерифа Боливар-каунти (Bolivar county) – Тому Рашингу, который до конца дней этим гордился и хранил, словно реликвию, пластинку, подаренную ему Пэттоном. Мелодия и некоторые слова заимствованы из «Booze and Blues» Гертруды «Ма» Рэйни, на что обращает внимание Дик Споттсвуд в примечаниях к «Tom Rushen Blues». Он также пишет, что подобная тема встречается у Джелли Ролл Мортонa в «Tom Cat Blues» (1924), и указывает, что к этой песне Пэттона обращается Роберт Джонсон в блюзе «From Four Until Late», записанном в 1937 году...¹⁷⁹ Стоит ли добавлять, что всё однажды спетое или сыгранное этими великими музыкантами столь самобытно и неповторимо, что, даже если бы они исполняли один и тот же блюз, с одинаковыми мелодией и текстом, это все равно оказалось бы чем-то совершенно отличным и неповторимым.

Кроме двух блюзовых баллад, в свою первую сессию Чарли Пэттон записал шесть «чистых», или классических, блюзов – «Screamin' And Hollerin' The Blues», «Down The Dirt Road Blues», «Pony Blues», «Banty Rooster Blues», «It Won't Be Long», «Pea Vine Blues»; два рэгтайма – «A Spoonful Blues» и «Shake It And Break It (But Don't Let It Fall Mama)»; а также четыре церковные песни – «Prayer Of Death» в двух частях, «Lord I'm Discouraged» и «I'm Going Home».

Сам по себе этот репертуар говорит о творческом диапазоне Пэттона, о его художественном потенциале и даже о самой его жизни, и, когда слушаешь эти песни, становится ясно, почему Чарли был желанным гостем и на частных вечеринках, и на танцах в джук-джойнте, и на религиозных праздниках в церкви. Здесь же ответ и на другой вопрос: почему Пэттон в равной степени пользовался спросом как у черных, так и у белых? Да потому что и у нас, живи мы в то время в Дельте, он пользовался бы почетом, и мы бы искали встречи с ним! Чарли Пэттон своим отчаянно хриплым голосом и немыслимым драйвом приносил с собой праздник, – и одно это уже было ответом на многие непростые вопросы, уже это было решением, казалось, неразрешимых проблем... Конечно, в естественной – а не студийной – среде песни Пэттона звучали по-иному. Они были намного длиннее и живее, темы «раскручивались» подолгу, танцующая публика вникала в них не торопясь и расставалась с ними неохотно... Чарли устраивал из своих выступлений настоящие шоу: приседал, пританцовывал, вставал на стул, заносил гитару за голову, зажимал её между коленами, играл зубами, ложился на пол и продолжал выщелкивать из струн заданный ритм, а уж что и как он говорил, предваряя очередную свою песню, даже и представить трудно. Он неистовствовал вместе с танцующими, доводя их до изнеможения, до экстаза, и, подобно тому как громогласный реверенд достигал во время службы полного торжества духа над плотью, низводя последнюю до ничтожества, Пэттон во время ночных концертов добивался обратного – полного торжества плоти над духом.¹⁸⁰ Вот отчего священники и их благочестивые прихожане видели в блюзмене едва ли не самого дьявола...

Во время одного из ночных выступлений на частной вечеринке в Монд Баю, в начале 1929 года, на Пэттона напал один неуравновешенный ревнивец: ему почудились в невинных словах из его песни – *«У меня есть маленькая старушка, с двумя золотыми зубками...»* – намеки на собственную жену, которую Пэттон якобы пытался у него увести. Он дождался, пока блюзмен закончил выступление, подкараулил его и... полоснул бритвой по горлу! И нашего бедного Чарли, величайшего из блюзменов Дельты, с почти отрезанной головой повезли спасать в соседний Кливленд, и когда его привезли в госпиталь, то из ботинок выливали кровь, которая туда натекла...¹⁸¹ Пэттона вылечили, выходили, но отныне его шею, как и

шею другого нашего героя – Хьюди Ледбеттера, – украшал огромный шрам, поэтому Чарли был вынужден либо носить повязку, либо поднимать воротник.¹⁸² Но самым важным оказалось то, что рана не повлияла на его необыкновенный голос, и к началу своей первой сессии Пэттон был в привычной форме...

Вот какие драмы разыгрывались вокруг блюзов и блюзменов! Конечно, трехминутные студийные записи дают обо всех этих страстях самое малое впечатление, да и вообще дают ли? В любом случае нам ничего другого от Чарли Пэттона, равно как и от других великих блюзменов (и джазменов!) прошлого, не осталось, поэтому при прослушивании их записей приходится включать воображение...¹⁸³

«Screamin' And Hollerin' The Blues» – традиционный блюз, унылый, неторопливый, тоскливый... Легким пикинггом, ритмичными ударами по корпусу гитары, а главное – своим могучим хрипловатым и слегка протяжным голосом Чарли превращает его в мощный драйвовый заряд, который он вполне разовьет спустя несколько месяцев, когда запишет одну из своих самых потрясающих вещей – «High Water Everywhere»... Но пока Пэттон с тоской и печалью поет о наболевшем, вспоминает седеющую мать, отчий дом...

Джексон – на высоком холме, мама, Нашез – пониже.
Джексон – на высоком холме, мама, а Нашез – пониже.
Дети, даже вы это знаете!..
Я никогда не вернусь домой.
Я никогда больше не вернусь...

Мама моя стареет, седеет её голова.
Моя мама стареет, и голова её седеет.
Разве ты не знаешь: я разобью её сердце тем, как живу...

Jackson on a high hill, mama, mm, Natchez just below.
Mm, Jackson on a high hill, mama, mm, Natchez just below.
Children, says, you know they are!
I ever get back home, I won' be back no mo'.

Oh, my mother getting old, her head is turnin' gray.
My mother's getting old, head is turnin' gray.
Don't you know it'll break her heart, know, my livin' thisaway...

Надо обязательно слышать, как Чарли произносит названия городов – Джексон и Нашез, ненавистных ему с детства: этих названий даже не слышно, и их надо еще распознать среди прочих слов. Джексон – столица штата Миссисипи, место произвола, царство расового неравенства, цитадель такого миропорядка, в котором нет места справедливости; а Нашез, расположенный ниже по течению великой реки, и вовсе проклят: еще недавно там находилась столица хлопковых, табачных и прочих некоронованных королей южных штатов, роскошная вотчина рабовладельцев, и там же, в Нашезе, был самый большой рынок рабов на всем Юге... Стоило ли вообще произносить эти названия? Очевидно, стоило, но лишь намеками, сокращая слова, не тратя попусту звуки: кто знает – догадается и всё поймёт...

«Mississippi Boweavil Blues» и «Screamin' And Hollerin' The Blues» – первые песни, записанные Пэттоном в студии, и обе размещены на одной пластинке. Имя Пэттона еще не было известно за пределами Дельты, поэтому промоутеры из New York Recording Laboratories, желая продвинуть товар, прибегли к невинным хитростям: придумали блюзмену псевдоним – *The Masked Marvel* – и поставили под названиями песен. Такой ход должен был заинтриговать покупателей. На рекламном проспекте, вложенном в конверт с пластинкой, схематично изображен некий блюзмен, при бабочке и в маскарадных очках, а сопроводительный текст предлагает отгадать, кто прячется под именем «Замаскированное Чудо», и отправить отрывной талон с ответом в Порт-Вашингтон, штат Висконсин, на адрес компании. Если покупатель распознавал Пэттона, то ему бесплатно высылалась пластинка.¹⁸⁴ Так устанавливалась обратная связь с покупателем, определялась рыночная конъюнктура, и затем формировалась издательская политика лейбла...

Следующая песня, записанная Пэттоном, – «Down The Dirt Road Blues» (другое название – *Over The Sea Blues*). Здесь блюзмен вновь применяет сочетание ритмичных аккордов (на этот раз на стандартной настройке) со своей коронной перкуссией: ударами по корпусу гитары... *«Я словно лес рублю, щепки летят. / Я словно рублю, щепки разлетаются во все стороны. / Боже, я съездил в Народ, но не смог там остаться...»* Комментируя песню, Эванс пишет: «“Народ” (*the Nation*) означает только одно: это индейская нация,

ставшая частью штата Оклахома в 1907 году. Осуществлял ли Чарли паломничество туда ранее в своей жизни, а может, чернокожая бабушка-индианка (*black Indian*) возила его в те места? Ездил он туда на самом деле или только в своем воображении – в любом случае Пэттон утверждает, что не считает себя индейцем»...¹⁸⁵

А самым знаменитым блюзом Чарли, из записанных в первую сессию, оказался «Pony Blues». Пэттон начинает его очень медленно, словно нехотя запрягает своего небольшого, но верного и выносливого коня... Он растягивает окончания строк, отчего песня кажется унылой, а настроение блюзмена – безнадежным. Может, оттого что сорокалетний Чарли рассказывает о своих взаимоотношениях с женщинами, от которых, похоже, устал, а может, потому что ко времени записи он поет этот блюз уже лет десять или даже больше... Следует обратить внимание на то, сколь отточена техника Пэттона. Это, впрочем, касается каждой вещи, которая к моменту записи была им досконально выучена и не один год «обкатывалась».

Запрягу-ка я мою пони, оседлаю свою темную кобылку!
Запрягу мою пони, оседлаю свою черную кобылку!
Поеду, поищу себе женщину, где-нибудь подальше отсюда...

«Алло, Центральная, что случилось с вашей линией?!
Алло, Центральная, что, Господи, такое с вашей линией?»
«Буря была прошлой ночью, и провода сорвало...»

У меня молоденький шетландский, Боже, но уже объезжен...
Резвый шетландский, крошка, но уже все умеет...
Лучше держись в седле, крепче хватайся за узду!

Коричневокожая женщина – не подходящее ли... ммм...
лакомство?

Шоколадная женщина – ею стоит полакомиться...
Но черная, словно смоль, – не смей меня касаться!

Взял свою детку встречать утренний поезд.
Взял ее встречать утренний поезд...
Блюз, моя милая, приходит внезапно, точно ливень...

Я сказать кое-что тебе собираюсь, когда придет время...
Кое-что скажу тебе, когда представится случай:
Я на тебе не женюсь – просто хочу побыть
любовником твоим...¹⁸⁶

На оборотной стороне пластинки с «Pony Blues» размещена другая знаменитая песня – «Banty Rooster Blues». Джон Фэхей отмечает, что Чарли, возможно, услышал этот блюз в исполнении Уолтера Родеса (Walter Rhodes), который записал его в декабре 1927 года для Columbia под названием «The Crowing Rooster». Он также уточняет, что слова и мелодия одинаковы, за исключением одного (пятого) куплета, но аккомпанемент Пэттона несколько иной...

Я куплю петуха, посажу себе на плечо,
Куплю себе петуха и посажу на плечо.
Завидев незнакомца, он будет кукарекать и
хлопать крыльями.

«Что ты хочешь от петуха? Он ведь не закричит до рассвета».
«Что ты ждешь от петуха, ведь он не закричит до рассвета».
«Что ты хочешь от человека, когда он не
делает ничего, что обещает?...»

I'm gonna buy me a banty, put him at my back do'.
I'm gonna buy me a banty, put him at my back do'.
If he see a stranger comin', he'll flop his wings and crow.

What you want with a rooster, he won't crow 'fore day?
What you want with a rooster, he won't crow 'fore day?
What you want with a man when he won' do nothin' he say?..

Последним в первую сессию был записан «Pea Vine Blues», как мы уже отмечали, посвященный железнодорожной ветке, связывающей плантацию Докери с Кливлендом и другими населенными пунктами Дельты. Пэттон поет этот блюз предельно низким хриплым баритоном, растягивая гласные и намеренно небрежно теряя согласные, подкрепляя каждую строчку проигрышем на басовой струне...

Интересны записанные Пэттоном спиричуэлсы (прежде всего «Prayer Of Death» в двух частях), вышедшие под псевдонимом *Elder*

J.J.Hadley. Они лучше всего доказывают религиозность Чарли и подтверждают сведения о его участии в церковных праздниках и воскресных богослужениях, к чему его с детства готовил отец, и, кстати, за четыре сессии Пэттон записал десять церковных песен. Особенно впечатляет при этом, как его голос взаимодействует с гитарой... Бесси Тёрнер утверждала, что её дядя, обучая детей азбуке, играл для них на гитаре алфавит, более того, *«дядя Чарли мог взять гитару и заставить ее говорить»*.¹⁸⁷ И в обеих частях «Prayer Of Death» можно услышать, как Пэттон это делает, используя слайд и пикинг... Его речитатив в обеих частях религиозного гимна сопровождается вздохами «согласия» высоких и низких струн, вступающих с блюзменом в диалог, подобно тому как во время службы прихожане поддерживают реверенда короткими возгласами «Yes, Sir!». А когда Чарли поёт, можно услышать, как он иногда «обрезает» окончания фраз, оставляя гитару в одиночестве: струны поют вместо него... Басовые он прижимает слайдом крепко, отчего их звучание плотное, густое, глуховатое и короткое, в то время как высокие едва задевает слайдом, чтобы было легче им варьировать, при этом слайд стучит о гриф, напоминая пружинистый стук дятла...

О, мольба о смерти...

О, Боже, о... Господи, Боже мой!

Я знаю, Ты звал Его...

Да, расплатой за грех смерть станет...

Дар Господа, жизнь вечная...

Мммм, Боже. Сказал Он: «Ты –

 скала посреди усталой земли»,

Убежище от бури...

Мммм, да, аминь, так все мы взмолимся должны:

 «Боже, будь к нам милостив!»

О, буду ли спасен Тобою, Господи?

С того дня, когда моя мать умерла,

С того самого дня, когда матери не стало,

С того дня, когда мать моя покинула меня,

Бедка витает над моей головой...

Меня упрекали и презирали,
Упрекали и презирали,
Упреки и презрение, милостивый Боже!
Обо мне молва шла, словно тогда, о рождении Твоем...

Держись за Господа длань неизменную,
Держись за Господа неизменную...
Строй надежды свои на вечном,
Держись за Господа вечного...¹⁸⁸

Поскольку речь зашла о звуках, извлекаемых Пэттоном из своего инструмента, уместно задаться вопросом: на какой гитаре он играл?

Вопрос этот занимает исследователей творчества Пэттона именно потому, что на него нет определенного ответа. Дэвид Ханибой Эдвардс в своих воспоминаниях пишет: **«Я ездил в Докери несколько раз и видел его (Пэттона – В.П.) там. Хотел посмотреть на него и научиться тому, что он делает. Чарли Пэттон играл на гитаре *Silvertone*, и у него было несколько классных аккордов, которые он брал в испанской и в *D*».**¹⁸⁹

Ханибой, конечно, искренен, но можно ли доверять его памяти? Известно, что Пэттон покинул ферму Докери в 1921 году, когда Дэвиду было не больше шести. Много ли он тогда понимал в гитарах и настройках? Впрочем, уже повзрослев, он встречал Пэттона в Рулвилле, о чем Ханибой тоже пишет в своих воспоминаниях, и, быть может, в руках у Пэттона действительно был *Silvertone*, но это еще не значит, что блюзмен использовал его в студии Paramount. Том Кеннон, племянник Пэттона, вспоминает о своем дяде:

«У него всегда были две или три гитары. Он всегда держал их наготове. На одну из них было наклеено много золотых штучек... У него были разные особенные приспособления для игры...»¹⁹⁰ Вот здесь перед нами, действительно, воспоминания ребенка, которому мало дела до того, какой фирмы гитара, зато привлекают разного рода «штучки», коими дядя пользовался.

В книге Рика Бэти (Rick Batey) «*The American Blues Guitar*» утверждается, что Чарли играл на гитаре *Stella*.¹⁹¹ Правда, в самой этой книге я не обнаружил источник, на который ссылается автор. Может, таким источником является единственная фотография блюзмена, на которой он позирует с гитарой для рекламного проспекта Paramount?..

На центральной улице в центре Грэфтона до сих пор благополучно функционирует фотоателье, где прибывавших на сессии блюзменов с Юга фотографировали для рекламы продукции Paramount. Именно там были сфотографированы Блайнд Блэйк, Лемон Джефферсон и Чарли Пэттон, благодаря чему мы хоть имеем представление об их внешности. Так вот каждый, кто увидит эти снимки, тотчас обнаружит сходство, будто их фотографировал один и тот же мастер. Возможно, так и обстояло дело. И там же, в грэфтонском фотоателье, имелась гитара – специально для фотосессии, чтобы музыканты не тащили свои инструменты через весь город: со студии – в ателье. Но даже если предположить, что на снимке Пэттона действительно одна из его гитар, то данный фотоснимок, пусть даже самый оригинальный, не отвечает на вопрос, на каких гитарах играл Чарли Пэттон в студиях Gennett и Paramount, а значит, не выявляет, какую именно гитару мы слышим на его пластинках.

Известный гитарист-виртуоз и музыковед Боб Брозман (Bob Brozman, 1954) в одном из интервью вполне определенно заявил, что Чарли Пэттон играл на *National Resonator Guitar*, а поскольку Брозман много лет сам играет на гитарах подобного рода, то его слуху и интуиции можно довериться. У этого гитариста целый арсенал самых разнообразных гитар – есть с чем сопоставлять и сравнивать.

«До сего дня я считаю его величайшим блюзменом – на голову выше всех из его поколения. Его музыка глубже, объемнее, убедительнее и сложнее по ритмической структуре, чем музыка любого из его ровесников. Ритм Пэттона всегда совершенен, он всегда в мелодии, и, что самое важное, его вокал и гитара всегда тесно переплетаются. Он в одиночку звучит как африканская деревня. И конечно, он главным образом играл на гитаре *National*. Динамический диапазон *National* – гигантский, гораздо больший, чем у любой другой акустической или электрической гитары. На электрической или на *Martin* между самым легким прикосновением и самым жестким ударом нет громадной звуковой разницы. С *National* у вас всё – от шепота до рева, и обратно через секунду. Могу признаться, что мой слух сформирован этими инструментами».¹⁹²

Можно доверять выводам Брозмана, можно нет, и вопрос о том, на какой гитаре играл Чарли Пэттон во время своих сессий для Paramount, по-прежнему открыт. Что же остается? Гадать?

Возможно. Хотя... у нас имеется источник более ценный, чем старая фотография или самые авторитетные свидетельства, а именно – пластинки Чарли Пэттона, то есть само звучание пэттоновской гитары, записанное и оставленное нам. И по этому звуку (и только по звуку!) мы могли бы определить инструмент, на котором играл в 1929 году величайший из блюзменов Дельты...

...Признаюсь, я был озадачен этим всё то время, пока собирал материал о блюзменах, и специально посещал магазины старых гитар в городах США и Европы, где выискивал редкие инструменты и бренчал на них с одной только целью: отыскать тот самый кондовый звук, который я слышал на пластинках Чарли Пэттона. И что же?

Только на одной из множества самых разнообразных гитар я уловил искомое звучание, только одна наградила меня тем непередаваемым звуком, который исходил от гитары Пэттона (например, во второй части «Prayer Of Death»), – это полихромный, песочного цвета (*sandy colour*) с гавайским пейзажем на оборотной стороне, *National Triolian* образца 1929-1930 годов с грифом (*neck*) из синтетического материала *бэклайт* (*bakelite*), который лучше всего подходит для игры слайдом. Стальное тело гитары покрыто особой краской производства фирмы Dupont, имеющей целлюлозную основу. Этот редкий инструмент, некогда сконструированный братьями Джоном и Рудольфом Допера (John and Rudolph Dopyera), не просто сохраняет и передает каждый звук – «от шепота до рева», как пишет Брозман, – он к тому же подстроен на средние частоты, на которых мы разговариваем, чем отличается еще только виолончель. Вот откуда особенная, ни с чем не сравнимая густота звучания *National* и впечатление о тесном переплетении извлеченных из нее звуков с вокалом, особенно когда музыкант играет стилем *fingerpicking* и использует слайд... Удивительно, но почти такая же гитара, тоже *National*, только с серебристым стальным или медным корпусом – Стиль “О”, – издает уже иной звук, более звонкий и красивый... Боб Брозман, похоже, прав, и на сессиях для Paramount мы, действительно, слышим *National*. Кстати, косвенным доказательством служит еще и то, что на подобном инструменте предпочитали играть последователи

Пэттона – Вилли Браун, Сан Хаус и Букка Уайт, – а также его старый приятель Бо Картер, который под влиянием Пэттона перешел к блюзам в начале тридцатых и тотчас приобрел гитару *National*. И еще один аргумент: гитара из металлического корпуса более всего подходит для перкуссии, которую часто использовали Чарли Пэттон и его ученики... Один только «недостаток» у такой гитары: её так просто не подбросишь к потолку и не всегда удержишь за головой, чем забавлялся Пэттон. Наверное, для этих целей он использовал деревянную гитару, более дешевую и легкую...

...При всей важности вопроса о гитарах Пэттона, о гитарах других великих блюзменов и музыкальных инструментах вообще, надо иметь в виду, что значимость того или иного блюзового музыканта определяется прежде всего его голосом. Не столько красотой, тембром, силой, мощностью, диапазоном и формой вообще, сколько тем, что этот голос с собой несет. Тут не обманешься: если отражается в голосе душа (*soul!*) и присутствует дух – есть значительный блюзовый музыкант и есть великий блюз! Нет этого – никакая гитара и при ней техника не спасут... И среди черных было немало виртуозов, и их гитары звучали впечатляюще, но лишь только звучал голос – обнаруживалась пропасть: дальше можно было и не слушать. О белых и говорить нечего. Тот же Брозман владеет гитарой как не снилось старым блюзменам: он вообще, кажется, может всё. Но какой в том прок, если за техникой нет главного – духа, порожденного восприимчивой и страдающей душой, впитавшей соки своего места и своего времени? И кто бы что ни говорил, дух этот передается только одним способом – человеческим голосом, потому что только человек может произнести Слово! Оттого благоразумный Джон Фэхей, записав множество пластинок и нарисовав в них впечатляющую картину блюзовой истории, не проронил в их ни слова...

...Известно, что у всякого времени – свой голос (не глас!) и в этом голосе – воплощенный дух времени. С некоторых пор стало возможным запечатлеть его на звуковом носителе и перенести в новое время, в другую эпоху, но голос прошлого нельзя унаследовать, им нельзя завладеть, поскольку у нового времени – свой голос, и он всегда другой. Мы не в силах повторить голос прошлого, как не в

состоянии вернуть и само прошлое, – мы можем этому голосу лишь почтительно внимать, тем самым беречь и сохранять его... Но не только у каждого времени – у каждого места есть свой голос. Выхваченный и перенесенный, он может быть услышан и понят в новом месте, может даже обрести там власть, но он не найдет своего Продолжения, так как у другого места, если только его не оставил Бог, есть собственный дух, а значит – есть и свой голос... Когда, в нестерпимый зной, вы однажды увидите Дельту, с её бесконечными хлопковыми полями, тракторами и коттон-джинами, с проселочными и железными дорогами, со старыми деревянными церквями, с пересыхающими от жары речками, с грифами, кружащими над головой, наконец, с лицами её черных обитателей, – вы обязательно почувствуете, что у всего этого есть свой голос, и в вашем воображении тотчас всплывет неторопливый и тоскливый «Pony Blues» Чарли Пэттона. Не то что каждая строка или слово, но и каждая интонация, рожденная Пэттоном, – часть прожитого и пережитого, и не только им, но всеми, кто жил с ним рядом, вокруг него и вместе с ним. Это и есть настоящий и неповторимый Голос Дельты!..

...В июле 1929 года, спустя месяц после сессии в Ричмонде, на заводе по производству пластинок (*pressing plant*) в Грэфтоне в серии **race records** лейбла Paramount была издана первая пластинка Чарли Пэттона. На сторону **A** помещена «Pony Blues», на сторону **B** – «Banty Rooster Blues». Ещё через месяц была издана «Prayer Of Death» в двух частях, и Пэттон предстал здесь под псевдонимом **Elder J.J.Hadley**. Третья пластинка, включившая «Screamin' and Hollerin' the Blues» и «Mississippi Boweavil Blues», вышла в сентябре под псевдонимом **Masked Marvel**. Остальные восемь песен, записанные в первую сессию, выходили на четырех пластинках в продолжение полугода, вплоть до марта 1930 года, когда была издана пластинка с «Lord I'm Discouraged» и «I'm Goin' Home».¹⁹³ Я не нашел сведений о тиражах пэттоновских пластинок, но известно, что на Paramount первый прессинг обычно был 1200 копий. Такое количество мог производить **pressing stamper** до своего полного износа, а до начала Депрессии в первый прессинг штамповали максимальное количество копий. Выпуск каждой пластинки обходился Paramount в 27 центов. Оптовая продажа составляла 45 центов, а розничная – 75 центов.¹⁹⁴ Можно

предположить, что тираж каждой последующей увеличивался, причем намного, потому что первые же пластинки Пэттона вызвали огромный интерес у черного населения, хорошо продавались, и уже в октябре блюзмену пришлось ехать на свою вторую сессию: на этот раз в сам Грэфтон, где располагалась новая студия Paramount и находился прессовочный завод.

По договоренности с менеджерами Paramount, доверявшим опытному блюзмену, Пэттон привез с собой фидлера Хенри Симса, с которым выступал дуэтом на вечеринках близ Кларксдейла. Идея совместной с фидлером записи, возможно, навеяна воспоминаниями Чарли о детстве в коммуне близ Болтона и о семействе Четмонов, глава которого – старик Хендерсон – был известным в округе скрипачом. Во время сессий, продолжавшихся два дня, Пэттоном было записано несколько десятков мастеров (тейков), двадцать четыре из которых затем отобрали к изданию. Первое, что обращает на себя внимание, это диапазон песен, который простирается гораздо шире исполнения лишь блюзов. Так, Чарли записал старинные негритянские фолк-баллады – «Jim Lee» (в двух частях), «Elder Greene Blues» и «Frankie And Albert», – которые заимствовал у старых музыкантов, вероятно, у своего первого учителя, Хенри Слана. В этом уверена племянница Пэттона, которая слушала Слана в детстве.¹⁹⁵ Убеждает в этом и исполнение песен – в духе сонгстеров доблюзовской поры. Добавим, что в «Elder Greene Blues», мелодия которой схожа с популярной «Alabama Bound», Пэттона активно и замысловато (в отличие от блюзов) поддерживает фидлом Хенри Симс. Он же подыгрывает Чарли и в другой старой песне – «Going To Move To Alabama», – также обращенной мечтами к Алабаме. К этой же категории песен относятся «Some These Days I'll Be Gone» и «Runnin' Wild Blues». Последняя, несмотря на название, блюзом не является. Эта песня в стиле кэджун была популярной в двадцатые у белой публики. Исполняя её, Пэттон сопровождает пение примитивными аккордами, и ему вдохновенно подыгрывает Симс, из-за чего песня чем-то напоминает русскую плясовую – «Семёновна! Семёновна! А-ну, давай, пляши, пляши!..». Вообще, кэджун, обосновавшийся на юго-западе Луизианы, очень схож с русским песенным фольклором.

Исполнение вышеперечисленных песен, составлявших обычный репертуар Чарли Пэттона во время его странствий в течение полутора

десятилетий, доказывает, что великий блюзмен был еще и выдающимся сонгстером, то есть обладал обширным репертуаром народных песен – как черных, так и белых – доблюзовой эпохи. Это также доказывает, что аудитория Пэттона, еще до появления его пластинок, простиралась гораздо шире черных коммун, хлопковых плантаций и джук-джойнтов штата Миссисипи. К сожалению, о количестве этих песен мы можем только догадываться. Если Ледбелли знал их более четырехсот (и не шутил, утверждая это!), то почему Чарли Пэттон не мог знать их столько же?..

Благодаря второй сессии для Paramount, нам еще больше приоткрылась и другая грань таланта Пэттона – его необыкновенный дар исполнителя спиричуэлсов. Он записал четыре такие песни – «Some Happy Day», «Jesus Is A Dying-Bed Maker», «I Shall Not Be Moved» и «You're Gonna Need Somebody When You Die» – с речитативом реверенда между куплетами. Эти и подобные песни, с более или менее измененными вариантами текстов, распевались на всем Юге во время богослужения или на праздниках, записывались на *race records* и хорошо раскупались. Похожие вещи исполнял в Далласе Блайнд Вилли Джонсон: в декабре 1927 года для Columbia им записана «Jesus Make Up My Dying Bed», а в декабре 1929-го – «You'll Need Somebody on Your Bond», которую он пел вместе с женой Вилли Ричардсон (Willie B. Richardson). Известная *sanctified-песня* «I Shall Not Be Moved» записана в январе 1928 года еще одним гитарным евангелистом (*guitar evangelist*) – реверендом Эдвардом Клейборном (Rev. Edward W. Clayborn) для Vocalion, и она же записана для Paramount Блайнд Рузвельтом Грэйвсом 20 сентября 1929 года в Ричмонде, незадолго до появления в студии Пэттона.¹⁹⁶ Конечно же, Чарли разучивал все эти песни не с пластинок, а знал их с детства...

И все же каким бы замечательным ни был Чарли Пэттон сонгстером или гитарным евангелистом, прежде всего и более всего он остаётся блюзменом, поэтому наибольшую ценность представляют его блюзы: «Mean Black Cat Blues», «Green River Blues», «Hammer Blues», «Magnolia Blues», «When Your Way Gets Dark», «Heart Like Railroad Steel», «Rattlesnake Blues», «Circle Round The Moon», «Joe Kirby», «Devil Sent The Rain Blues», а также блюзовая баллада о наводнении «High Water Everywhere», изданная двумя частями, и единственная в репертуаре Пэттона topical-баллада – «Mean Black Moan»,

рассказывающая о забастовке железнодорожных работников в Чикаго в 1922 году. Содержание блюзов – странствия, новые встречи, отношения с женщинами, страсти... Пэттон часто поет в первом лице, что вовсе не значит, будто герой песни он сам, и, поскольку о блюзмене сохранилось мало биографических сведений, исследователи «находят» в его блюзах сюжеты из жизни. Но ведь воображение – едва ли не главное достоинство творческой личности, а Пэттон был еще и свободен духом и восприимчив душой и мог сочинять от имени кого угодно. Так он это делает, например, в балладе «Mean Black Moan», где жалуется на тяготы жизни от лица жены бастующего рабочего.

Зажатый в авторитетных тисках Пэттона, Хенри Симс, как мог, подыгрывал ему в пяти блюзах и почти во всех, быть может за исключением «Devil Sent The Rain Blues», использовал предельно простой и почти одинаковый проигрыш между куплетами. Скрипке, даже если это кондовый сельский фиддл, блюзы даются с трудом: для слишком высокого полета и большой скорости предназначен этот инструмент. А в паре с жестким, даже грубоватым Пэттоном звучание фиддла вообще кажется неуместным. Когда же Симс поёт сам, а во время сессии записаны четыре песни в его сольном исполнении – «Be True Be True Blues», «Farrell Blues», «Tell Me Man Blues» и «Come Back Corrina», – то с его мягким голосом фиддл уживается лучше. Во всех этих песнях Симсу подыгрывает Пэттон, и можно убедиться, какой он отличный аккомпаниатор. В том случае, когда первая скрипка (в прямом и переносном смысле) принадлежит Симсу, у них с Чарли действительно получается дуэт, причем хорошо сыгранный, при этом игра фиддлера насыщена идеями и довольно интересна...

Что до аккомпанемента, раз уж зашла о нем речь, то есть предположение, будто во время своей второй сессии Чарли аккомпанировал блюзовой певице из Сент-Луиса Эдит Норд Джонсон. Эти доводы основаны на том, что номера записанных ею матриц перемежаются с номерами пэттоновских, к тому же имя аккомпаниатора не сохранено.¹⁹⁷ Споттсвуд в примечаниях к блюзам Эдит Джонсон (все они вошли в CD-3 издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*) пишет, что Чарли Пэттон, находящийся в те дни в студии Paramount, вполне мог подыграть Эдит, дополнив гитарой её фортепианный аккомпанемент. Также Споттсвуд ссылается на блюзмена Хенри Тауншенда, который хорошо знал Эдит, но никогда

не видел, чтобы та подыгрывала себе на фортепиано.¹⁹⁸ Словом, с аккомпанементом этой блюзовой певицы во время её сессии для Paramount полная неясность.¹⁹⁹ Полагаю, что Эдит Норд Джонсон, с её тоненьким голоском а-ля Виктория Спиви (Victoria Spivey, 1906-1976), была не по вкусу Пэттону: свое видение блюзвумен он представит через несколько месяцев, когда в мае 30-го привезет с собой на очередную сессию Луиз Джонсон. Поэтому Пэттон наверняка Эдит не аккомпанировал, иначе мы тотчас узнали бы его жесткий драйв, как узнаем его, когда Чарли Пэттон аккомпанирует Хенри Симсу, делая каждую из его песен шедевром...

Сохранилась фотография Симса, относящаяся к двадцатым годам. Это одна из самых замечательных фотографий черного человека вообще... Он стоит безмолвный, безропотный и бездвижный, покорный, смиренный, одинокий, готовый принять любое наказание, включая даже и саму смерть. Его руки опущены «по швам» и немного поданы вперед – это от непривычного и потому неудобного костюма, возможно впервые надетого. Но самое главное – лицо этого странного человека, по которому трудно судить о его возрасте: неподвижное и печальное, оно повествует о каком-то личном горе, о какой-то страшной трагедии, случившейся с ним самим или с его родными, а быть может, даже с его предками... И видно, что в этом горе, в этой своей беде ему не на кого рассчитывать, оттого его взгляд не несёт апелляцию, мольбу о помощи, он не требует даже сочувствия, но содержит один только вопрос: «Долго ли мне еще стоять вот так перед вами, безмолвно и беззвучно, с руками “по швам”?!»...

Расскажи мне: где восходит солнце?

Расскажи, откуда солнце восходит...

«Оно появляется с востока, а садится на западе»...

Я провожу тебя с восходом солнца.

Хочу тебя проводить на восходе...

Я всегда сказать могу, когда солнцу время садиться...

Когда я уйду, пожалуйста, не говори обо мне.

Когда уйду, пожалуйста, обо мне ни слова,

Ведь я отправляюсь туда, где душа моя отдохнет
хоть немного...

Расскажи мне, что у тебя на сердце.
Расскажи, что на сердце твоём...
От тебя – только волнение да беспокойство...

Ты, наверное, хотела во мне больше стройности и
красоты...
Похоже, ты хочешь, чтоб я был стройней и красивей...
Пожалуй, достану себе костюм цвета хаки...²⁰⁰

Многое ли известно о Хенри «Сан» Симсе, кроме того что он родом из коммуны Фаррелл (Farrell community), расположенной к западу от Кларксдейла? Родился он еще в 1890 году, то есть был почти ровесником Пэттона. Сестра Симса – Роберта Джеймсон (Roberta Jameson) вспоминает, что брат не особенно любил петь блюзы, но с удовольствием играл на фиддле и в двадцатых даже организовал стринг-бэнд, который выступал на танцах и вечеринках вокруг Кларксдейла. Там-то его и заметил Чарли Пэттон и после нескольких совместных выступлений взял с собой на сессию в Грэфтон. Еще раз имя Симса всплывёт спустя двенадцать лет, в связи другим великим блюзменом, правда, принадлежащим уже к иной эпохе, во многом им и созданной. В июле 1942 года, на плантации Стовалл, Алан Ломакс запишет для Библиотеки Конгресса местный стринг-бэнд Son Sims Four, лидером которого будет пятидесятилетний фиддлер Хенри «Сан» Симс, а вокалистом и гитаристом – МакКинли Моргенфилд (McKinley Morganfield), он же Мадди Уотерс (Muddy Waters, 1915-1983).²⁰¹ В группу Симса входили гитарист Перси Томас (Percy Thomas) и мандолинист Луи Форд (Louis Ford), который также пел. Любопытно, что в паре вещей Симс аккомпанировал Уотерсу на гитаре.²⁰² Есть и фотография, относящаяся к 1943 году, на которой Хенри Симс и Мадди Уотерс сидят рядом на крыльце дома, позируя фотографу: Мадди с гитарой, Хенри с фиддлом... Ломакс оставил скупые, но интересные свидетельства о Симсе:

«Олд-таймер Сан Симс вспоминал, что самыми ранними блюзами были “Joe Turner” (об охраннике, сопровождавшем заключенных в рабочие лагеря) и “Make Me A Pallet On The Floor”.²⁰³ **“Так эти женщины наставляют вам рога, когда вы в отъезде, – пояснил Симс. – Они не хотят осквернять постель со**

своим любовником, поэтому расстилают на полу какое-нибудь старое одеяло и занимаются своими делишками”.

Подстели-ка мне что-нибудь у себя на полу.
Подстели, детка, что-нибудь на полу у себя...
Ну брось мне хоть что-нибудь на пол.
Сделай это – и твой муж никогда ни о чем не узнает...

Make me down a pallet on yo flo', (3 times)
Now make it so yo man won't never know...»²⁰⁴

Вот, пожалуй, и все сведения о фиддлере из Дельты Хенри «Сан» Симсе, партнере Пэттона по сессии для Paramount, которого еще в молодости запечатлел безвестный фотограф. К этому добавим, что умер он 23 декабря 1958 года и похоронен рядом с церковью Bell Grove Baptist Church, неподалеку от всё того же Кларксдейла...

Вернемся к блюзам Пэттона, записанным во время второй сессии. Каждый из них достоин отдельного рассказа, и всё же среди этих шедевров выделяется «High Water Everywhere» – блюзовая баллада, повествующая о страшном наводнении, когда, вышедшая из берегов, Миссисипи, прежде несшая жизнь, кормившая и утолявшая жажду, внезапно превратилась в смерть и погибель для всего живого...

Речь о катастрофическом наводнении 1927 года, вызванном, как сейчас установлено, сильнейшим землетрясением. Известно, что величайшая североамериканская река делит Соединенные Штаты пополам и эта же река находится между двумя гигантскими плитами, некогда разделенными между собой огромным расстоянием, заполненным водной стихией. Но однажды эти пласты соединились, оставив всё же длинную узкую щель, которую заполнила пресная вода из множества ручейков. Так появилась Миссисипи, миллионы лет несшая жизнь всему живому, в том числе и человеку, заселившему её берега. Между тем тектонические процессы в преисподней продолжают, и берега эти время от времени трясет, да так, что случаются страшные катастрофы, которые запоминаются надолго еще и потому, что в процесс включены миллионы тонн воды, которые, «подброшенные» страшными толчками, следуя закону тяготения и прочим законам физики, устремляются в низины, заполняя собою

свободное пространство. Таких катастроф за историю североамериканского человечества было множество, и каждая из них порождала свои легенды и мифы, включая и легенду о всемирном потопе, схожую с ветхозаветным потопом... Проходили века, случались новые катастрофы, которые рождали новые страхи и вдохновляли людей на новые легенды и мифы, во все времена давая пищу североамериканскому фольклору... А ученые предупреждают, что эти катастрофы продолжатся, и в непосредственной опасности находится как раз район Дельты, включая и великий город Мемфис, который, не приведи Бог, однажды может уйти под землю вместе со своими жителями, с кварталами, с Бил-стрит и студиями Stax и Sun Records, что тотчас осиротит миллионы любителей музыки во всем мире... Представьте, только с 1970 года ученые зарегистрировали в этом месте более четырех тысяч толчков разной мощности! И они периодически предупреждают о грозящих Мемфису и окрестностям землетрясениях, предлагают срочно принять меры, а то и просто бежать куда-нибудь в сторону. Но кто же побежит из Мемфиса?! Ведь это одна из мировых музыкальных столиц мира! Кто знает, рождение в этих местах блюза, ритм-энд-блюза и рок-н-ролла, быть может, и состоялось только потому, что под всем этим фантастически творческим анклавом – от Нового Орлеана до Сент-Луиса и выше – находится гигантское скопление подземной энергии, порождающее то, что поэт Александр Блок называл **«волевыми напорами»**.²⁰⁵ Они высвобождаются и вырываются наружу не только природными катаклизмами вроде землетрясения и наводнения, но и творческим гением в лице Бадди Болдена, Джо Кинга Оливера, Луи Армстронга и Сиднея Беше; Чарли Пэттона, Томми Джонсона и всего Дельта-блюза; Мадди Уотерса, Хаулин Вулфа и Джона Ли Хукера; Элвиса Пресли, Джерри Ли Люиса, Руфуса Томаса (Rufus Thomas, 1917-2001), Би Би Кинга и всей компании Сэма Филлипса (Samuel Phillips, 1923-2003); Айка и Тины Тёрнер (Ike & Tina Turner), Отиса Реддинга, Ареты Фрэнклин и прочих, прочих, прочих, одно лишь перечисление которых заняло бы всю нашу книгу...

Нет, вовсе не случайно в месте соединения природных континентальных пластов соединяются еще и культуры разных народов, порождая уникальный синтез, столь обогативший в XX веке мировую музыкальную культуру. И не будь весной 1927 года

страшного землетрясения, буквально приподнявшего воды Миссисипи и бросившего их на хлопковые долины Дельты, не родился бы в душе и сердце Чарли Пэттона величайший из блюзов – «High Water Everywhere», сочинить который способен только великий художник, оказавшийся в центре необъяснимой и необоримой стихии... Не даром исследователи обращают внимание на то, что из всех известных блюзменов, написавших об этом наводнении песни, – а среди них Бесси Смит с «Back Water Blues», Лемон Джефферсон с «Rising High Water Blues», Барбекю Боб с «Mississippi Heavy Water Blues» – только Чарли Пэттон находился в очаге наводнения и пережил трагедию. Оттого и слышится в его страшном голосе что-то безнадежное, почти истеричное, а в ритме чувствуется дыхание оказавшегося в западне человека, испытывающего первородный, животный страх, бегущего от стихии куда глаза глядят... Вслушайтесь в этот блюз! Тут и рубка леса в Арканзасе (Rock Island Line); и луч паровозного прожектора, дающий надежду осужденным (Midnight Special); и чикагский электрический блюз с Maxwell street; и вечно юный мерсибит (Merseybeat) со своим калифорнийским собратом – West Coast Sound; и тяжкий Led Zeppelin с «When The Levee Breaks», и многое другое – таковы плоды стихии, посеявшей смерть и разрушения, но вместе с тем наградившей нас бессмертной балладой Чарли Пэттона.²⁰⁶

Воды потоки рычат и катятся,
Преследуют меня повсюду...
Водные потоки режут и грохочут, преследуют беднягу Чарли.
Да, я поведаю миру, как вода ударила по Дрю...

Боже, всю землю вокруг, Боже, вода речная заливают...
Всю землю, дружище, вокруг затопило.
*Знаешь, я не могу здесь больше оставаться, парень,
я поищу местечко повыше!*
Я бы отправился на холмы, но оказался здесь в западне...

Вот, возьми Леланд, Боже, река там все выше и выше.
Послушай, *люди из Леланда сказали*, что река поднимается.
Да, дружище, там вода все выше.
Я, пожалуй, подамся на Гринвилл, прощайте...

Гляди туда, вода брызжет, Боже, вал разрушен,
вода всюду почти...
Вода и в Гринвилле, и в Леланде, Господи,
она поднялась везде...
Парень, здесь больше никак оставаться нельзя!
Я пошел бы в Роуздейл, но мне сказали, что и там вода...

Вода, она уже, детка, разрушила Шоу...
Да, мне сказали, что вода разнесла Шоу...
Эй, я направляюсь в Висксбург!
Решено – я пойду на Висксбург (там повыше).

Я уйду туда, где земля никогда не потонет
под глубокими водами...
Да, я заберусь на холм, туда воде никогда не добраться...
*Парень, район Шарки [и Иссаквена потонули,
ушли под воду]...*
Под Болив(аром) текут потоки, через берега Таллахатчи...
Слушай, был я в Таллахатчи – и там вода!

Господи, вода устремилась вверх по старой дороге на Джексон.
Боже, вода покрыла и старую дорогу на Джексон...
Смотри, я весь уже вымок!
Я отступаю к холмам, хочу подальше от этого кошмара...²⁰⁷

Почти в то самое время, когда Чарли Пэттон записывал блюзовую балладу о страшном наводнении 1927 года, в Америке случилась катастрофа, последствия которой были куда более ощутимые, потому что затронули каждого американца и весь Западный мир вообще. К сожалению, справочник *Blues & Gospel Records* не уточняет, в какой именно октябрьский день Чарли записал для Paramount «High Water Everywhere», но все энциклопедии мира сообщают о том, что злосчастный «Черный четверг» случился 24 октября 1929 года. В тот день началось обвальное падение акций, которое продолжилось в последующие дни, ставшие еще более «черными». Мировой финансовый кризис был назван в США Великой депрессией (*Great Depression*). В считанные дни Америка погрузилась в пучину мрака и безысходности, и особенно финансовая катастрофа затронула бедные слои. Достаточно сказать, что в начале тридцатых

безработица в США составляла более двенадцати миллионов человек! Депрессия отразилась на образе жизни американцев, затронула все сферы, изменила психику и воздействовала на национальный характер, поскольку коснулась каждого, независимо от цвета кожи и социального происхождения. Последствия могли быть всякими, но Америке, с её культом свободного предпринимательства, повезло: национальная трагедия выдвинула из её рядов Франклина Делано Рузвельта (Franklin Delano Roosevelt, 1882-1945), в то время как просвещенная, но униженная поражением в Первой мировой войне Германия вынуждена была делать выбор между коммунистами и национал-социалистами...

Конечно же, такое масштабное социальное потрясение нашло отражение в культуре, в том числе музыкальной. И хотя производство пластинок, особенно *race-records*, значительно сократилось или даже прекратилось, а многие фирмы грамзаписи обанкротились, сам фольклор во времена Депрессии не только пополнился, он видоизменился, породил новых героев, а песни и баллады времен Депрессии и поныне составляют золотой фонд англо-американской народной музыки. Это было время, когда у простых американцев – от Миннесоты до Техаса и от Калифорнии до Северной Каролины – не было денег, чтобы покупать пластинки и граммофоны, но у них была настоящая потребность искать утешения в добром слове и сочувственной песне. Неудивительно, что на всеобщем крахе музыкальных изданий пластинки белого блюзового сингера Джимми Роджерса, которым однажды пренебрег Хенри Спир, были востребованы как никогда прежде, а сам певец, скончавшийся в 1933 году, обрел общенациональную известность... Состояние американского общества и американской культуры во времена Великой депрессии – тема отдельная. Мы можем лишь заключить, что начало экономического кризиса стало началом конца эпохи кантри-блюза в звукозаписи: когда Америка вышла из кризиса, восстановилась её экономика и возросла покупательская способность граждан, – американцев, особенно черных, интересовала уже другая музыка...

Но вернемся в конец двадцатых, к Чарли Пэттону, только что записавшему для Paramount двадцать восемь песен.²⁰⁸

О его постоянном местожительстве в то время ничего не известно. Впрочем, было ли оно вообще? Предполагают, что после

первой сессии, то есть со второй половины лета 1929 года, Пэттон какое-то время жил в Кларксдейле, поскольку оттуда направился в Висконсин на вторую сессию, прихватив Хенри Симса, проживавшего неподалеку. Вернулся ли затем Пэттон в Кларксдейл – неизвестно, потому что на свою третью, самую короткую и последнюю для Paramount сессию, состоявшуюся в конце мая – начале июня 1930 года, он отправился из Лулы.

В мае 1930 года в этот городок, находящийся на шоссе 61, заехал, проездом в Техас, один из менеджеров Paramount Арт Лейбли, фигура в блюзовом мире важная, но, к сожалению, совсем не изученная. О нем известно лишь, что родом он из Луизианы, в New York Recording Laboratories сначала работал менеджером по продаже продукции, а затем стал директором звукозаписи (*recording director*), то есть определял издательскую политику лейбла. В этой должности он проработал до середины 1931 года, в конце которого, в разгар кризиса, и вовсе был уволен. Лейбли переехал в Чикаго, где пережил Великую депрессию, работая в страховой фирме. Долгие годы он обитал в Парк Ридж (Park Ridge), северном пригороде мегаполиса, и умер в начале семидесятых в доме для престарелых...²⁰⁹

С 1929 года Арт Лейбли успешно работал в тандеме с Хенри Спиром, получая от последнего тестовые записи и рекомендации к изданию. Сам он также выискивал музыкантов для своего лейбла, но в основном занимался их записью в студии Paramount в Грэфтоне. Самостоятельно выйдя на Пэттона, Лейбли предложил блюзмену готовиться к новой сессии, намеченной на конец мая, и попросил взять с собой кого-нибудь из молодых музыкантов. Он также дал Чарли сто долларов и организовал машину с водителем – Уилером Фордом (Wheeler Ford), сингером из госпел-квартета Delta Big Four.²¹⁰

Согласно договоренности, Пэттон взял с собой трех молодых коллег: своего многолетнего друга и партнера Вилли Ли Брауна; талантливого блюзового сингера Эдди Джеймса «Сан» Хауса, только что отсидевшего срок, и блюзовую певицу и пианистку Луиз Джонсон, за которой Чарли в те дни ухаживал. В двадцатых числах мая 1930 года эта компания, включая водителя Уилера Форда, отправилась в Висконсин, и, пока они туда следуют, минуя Теннесси, Кентукки, Индиану и Иллинойс, самое время рассказать о Грэфтоне и знаменитой

студии звукозаписи, что там находилась, потому что судьбы всех главных героев нашей книги так или иначе связаны с Paramount...

...Сегодня Грэфтон – это уютный, чистый, ухоженный городок с десятью тысячами жителей, центральные улицы которого блистают безупречно вымощенными тротуарами, отремонтированными или отстроенными заново зданиями, несколькими кафе и ресторанами, парикмахерскими и сувенирными магазинами, так что глаз радуется: настоящий туристический центр! Так оно и есть. Туристов здесь бывает множество. Особенно в дни блюзовых фестивалей, когда сюда прибывают любители и музыканты и на какое-то время город превращается в блюзовый центр штата Висконсин или даже всего севера Америки. Прибывшие прогуливаются по городу, посещают бары, кафе и рестораны, раскупают памятные сувениры и обязательно спешат к тому месту, где когда-то находилась студия Paramount. Замерев на мосту через быструю в этом месте реку Милуоки (Falls Road Bridge), они вглядываются в то место, где еще не так давно стояли кирпичные корпуса мебельной фабрики (Chair Factory), в одном из которых располагалась легендарная студия...

В самом центре города, рядом с пока еще не отреставрированным отелем «Grafton», горожане, при активной поддержке общественности, недавно возвели Аллею блюзовой славы – the Walk of Fame. Тротуар в этом месте инкрустирован в форме фортепианного регистра, и на черных клавишах выгравированы имена великих блюзовых и джазовых музыкантов, в свое время издававшихся на Paramount Records и потому вошедших в историю города. Пока на Аллее отмечены Блайнд Блэйк, Чарли Пэттон, Джо «Кинг» Оливер, Эдди «Сан» Хаус, Луи Армстронг, Джорджия Том Дорси, Слип Джеймс, Лемон Джефферсон, Хенри Тауншенд и Гертруда «Ма» Рэйни, и, надо полагать, вскоре здесь появятся имена Айды Кокс, Вилли Брауна, Томми Джонсона, Ишмона Брэйси и других великих блюзовых и джазовых музыкантов прошлого, тесно связанных с Paramount... Венчает Аллею фонтан, в центре которого возведена скульптурная композиция, состоящая из трех музыкантов: корнетиста, гитариста и певицы. Художественные достоинства памятника обсуждать не станем, лишь уточним, что авторы хотели изобразить Ма Рэйни, Луи Армстронга и кого-то еще, возможно, Чарли Пэттона, а поскольку глаза у персонажей получились

раскосыми, трудно отделаться от предположений, что и памятники в Америке сегодня тоже делают китайцы... Пройдет еще немного времени, и Грэфтон станет одной из блюзовых столиц, местный фестиваль будет привлекать всё большее число фанатов, количество кафе, баров, ресторанов и сувенирных магазинов будет неуклонно расти, восстановится главный городской отель, и построятся новый, а имя каждого великого блюзмена будет запечатлено в истории города...

Но нас интересует не декоративное настоящее Грэфтона, а его прошлое, то самое, о котором мы пишем книгу. Восстановить его – задача непростая, тем более что это прошлое торопливо и надежно заслоняется современным лубком.

Каково же здесь было в те времена, когда на полную мощь работал завод по производству пластинок, с сотней работников, а в одном из его помещений на втором этаже периодически записывались музыканты? При этом мы ведем речь не просто о музыкантах, а о тех, кого записывали для *race records*: о черных блюзменах далекого Юга. Каково было им оказаться в Грэфтоне? Каким виделся им этот город и какими видели их, музыкантов, предки нынешних жителей, возведших Аллею славы в центре города? Вот что интересно и вот что важно!

Сначала немного истории.

Когда-то в этих местах, как, впрочем, и во всех иных, жили индейцы. Первые европейцы здесь оказались в 1670 – 1680 годах. Под водительством миссионеров, в основном французских, они жили тихо, мирно, богобоязненно, как умели, распространяли христианство и европейский быт, так что индейским здесь вскоре осталось только название местности – Озоки (Ozaukee county), что значит Желтая Земля. Так эта местность зовется и поныне... Центром средоточия прибывавших в эти земли переселенцев был Порт-Вашингтон, стоящий на великом озере Мичиган. Сюда-то на кораблях и прибывали всё новые и новые переселенцы, и самый многочисленный их поток хлынул ближе к середине XIX века – англичане, немцы, померанцы, саксонцы, ирландцы, норвежцы и даже люксембургцы... Всякие петерсоны, грюнвальды, арендты, шульцы, хоффманы, бухольцы, раппольды, мюллеры и прочие, имен которых ни за что не выразишь, тем более не напишешь. Это в Европе они друг с другом воевали, а здесь жили бок о бок, обустривая новую землю, которая, как они искренне считали, никому, кроме них, не принадлежала. Все это были

люди не только набожные, но и предприимчивые, находчивые, целеустремленные, и вскоре они расселились вдоль всего побережья Великих озер и пробрались внутрь материка, в том числе и к тому месту, где порожистая река Милуоки особенно быстра и где нынче расположен Грэфтон.

Быстро сообразив, что неширокая Милуоки это не только естественная дорога, но и необузданная энергия, которую хорошо бы использовать для бизнеса, эти предприимчивые граждане поставили на реке колеса, одно-другое-третье, и вот уже завертелись фабрички и заводишки, выдавая всё, что только душе угодно, и один из таких заводиков – по производству стульев, табуреток и кроватей – преуспел, да так, что на его основе вскоре возникла крупная фабрика... Законы рынка в этих местах работали, как и всюду, по классической формуле, но только в несколько раз быстрее, потому что прибывшие сюда европейцы проходили эту школу несколькими столетиями раньше. Так что вскоре большой бизнес вытеснил малый, большие деньги съели меньшие, сильный оттеснил слабого, и вот уже в Грэфтоне, у самого берега реки, возник огромный производственный комплекс, переходивший от одного владельца к другому. Производили здесь и мебель, и ткани, и ведра с горшками, и многое прочее... Между тем неподалеку, в Порт-Вашингтоне, процветала еще одна мебельная компания – The Wisconsin Chair Company, – основателю и владельцу которой – господину Фредерику Деннетту (Frederick Dennett) – пришло в голову простое решение: выпускать, кроме тумбочек и шкафов, еще и красивые ящики для фонографов Эдисона. Ведь, в сущности, та же тумбочка! Поэтому мебельщики всегда находили общий язык с изготовителями проигрывателей, а те всегда были близки к фирмам грамзаписи, так что ценитель музыки должен помнить об этом и быть обходительным со всяким мебельщиком. Как, впрочем, и с гробовщиком, потому что мебельщики, в свою очередь, во все времена были тесно с ними связаны: что поделаешь, если мы живем и умираем посреди тумбочек, коробок и ящиков...

Итак, какое-то время компания выпускала корпуса для фонографов, но в 1915 году, следуя законам развития бизнеса, менеджеры взялись за производство собственных фонографов Vista, основав для этого дочернее предприятие The Northern Couch Company. Еще через два года, в 1917 году, была запущена The New York

Recording Laboratories – компания, занимавшаяся записью и прессовкой дисков. Студия, в которой записывали музыкантов, находилась, как и положено, в Нью-Йорке, а диски, под торговыми марками (лейблами) Broadway, Puritan и Paramount, штамповались в Грэфтоне, на тех самых производственных площадях у реки Милуоки. Почему запись и производство были так территориально разделены? Не знаю, но, видимо, на то были веские причины... Может, таким образом обходили налоги? Попробуй найди производство, если оно находится где-то в Висконсине. А там еще надо добраться до какого-то Грэфтона, а в самом Грэфтоне, где-то на окраине, попробуй-ка отыщи еще и штамповочный цех... Музыку выпускали самую ненавязчивую, в основном этническую и танцевальную – рилы, джиги, йодли, польки, фокстроты, – а качество записи было таким, что о нём лучше и не вспоминать. Paramount был «лидером» среди наихудших лейблов, так что еще в 1921 году покупатели жаловались на отвратительный звук и грозили отказаться от продукции. Звукозаписывающее оборудование было самым примитивным, дешевым и уже тогда устаревшим. Прессинг в Грэфтоне был также хуже некуда, из наихудшего шеллака. Музыкантам практически ничего не платили и в расширение производства ничего не вкладывали. Уже вовсю был внедрен электрический способ звукозаписи, но на Paramount по-прежнему использовали акустико-механический, не забывая при этом указывать на этикетке, будто запись «электрическая», что, конечно, являлось тривиальным жульничеством. Вообще, создается впечатление, что при крупной мебельной фирме открылось некое малое предприятие, владельцы которого использовали конъюнктуру рынка, чтобы наскоро подзаработать и разбежаться...²¹¹ Подзаработать, однако, не удавалось, и предприятию под названием The New York Recording Laboratories грозил неизбежный крах, как вдруг до чуткого слуха наших бизнесменов донеслось, что на лейбле OKeh записывают черных исполнителей с какими-то там блюзами, штампуют тысячами и уже сотнями тысяч и с успехом им же, черным, продают – то есть обитателям больших городов Севера, коих насчитывается миллионы. Вот это бизнес! Это то, что как раз и нужно! Зачем черным качество? Тут нужно количество и чтобы артист был тоже черным... Так, в 1922 году в нью-йоркской студии была записана замечательная исполнительница блюзов Альберта Хантер. Расовую серию решили

издавать на лейбле Paramount, начиная с номера 12000. И дело пошло-поехало, и неплохо. Главным становилось привлечь необходимых артистов, а с этим было непросто. Оkeh и Columbia оставались в лидерах, а нужных связей у дельцов из Paramount не хватало...

И тут, чтобы не отстать от конкурентов, владельцы The New York Recording Laboratories идут на беспрецедентный для своего времени шаг: привлекают к работе главным менеджером расовой серии афроамериканца Джея Мэйо Вильямса. Решение верное, смелое и своевременное. Этот искатель талантов из Чикаго лучше других знал, чего жаждет истосковавшаяся душа темнокожего рабочего, оказавшегося на далеком Севере, вдали от ненавистного, но все же родного Юга. Она ждет блюза! Но не городского, раздающегося из ресторанов и публичных домов, а живого, настоящего, сельского, такого блюза, который он слышал в детстве и юности, который пели его мать и отец, бабушка и дедушка... Так в студии Paramount оказался Блайнд Лемон Джефферсон. Его записывали в Чикаго, в специально арендованной для этого студии, которая с 1925 по 1929 годы была главной студией Paramount. Ну а диски по-прежнему прессовали в Грэфтоне, у порогов реки Милуоки... Лемон Джефферсон и еще один фаворит лейбла, Блайнд Блэйк, принесли огромные деньги владельцам компании и обеспечили лейблу Paramount громкое имя, что еще дороже денег... Сами они также относительно неплохо заработали, и Лемон даже купил автомобиль и нанял водителя, но все это благодаря заботе Вильямса: если бы не он, блюзменам платили бы копейки. В конце концов и самого Вильямса уволили, из-за того что, как показалось владельцам компании, слишком многого требовал для своих клиентов, вместо того чтобы отстаивать интересы компании... Замену ему отыскать было непросто, но оказалось, что у кого-то из руководства компании были старые связи с Хенри Спиром, владельцем мебельного магазина из Джексона. Ходили слухи, будто этот Спир записывает местных артистов на свое оборудование. Связались со Спиром, изложили суть дела, объяснили проблему, сказали, что ушел Вильямс, а Лемон Джефферсон умер и надо бы срочно найти такого, который бы играл и пел в этом же духе... Спир ответил, что у него под магазином таких блюзменов – пруд пруди!.. Это то, что надо! В середине 1929 года на втором этаже корпуса, где уже много лет прессовали пластинки, соорудили звукозаписывающую студию и установили

аппаратуру. Отныне и до 1932 года центр звукозаписи New York Recording Laboratories перемещается из Чикаго в Грэфтон. На Paramount не прибегали к трудоемким и хлопотным «полевым выездам» и предпочитали приглашать музыкантов к себе в студию. Так черные блюзмены с далекого Юга оказывались в небольшом провинциальном городе штата Висконсин...²¹²

Я внимательно рассматриваю небольшой фотоальбом «Ozaukee County, Wisconsin», подготовленный местным историческим обществом и изданный в 2004 году. В альбоме десятки фотографий старого Грэфтона и соседних городов. Сотни лиц... Рабочие, строители, коммерсанты, пожарники, учителя, церковные служащие, крестьяне, военные, матросы, механизаторы, продавцы, банкиры, бухгалтера, железнодорожники, деятели науки и культуры... Мужчины и женщины, старики и дети... На снимках запечатлены и отдельные граждане, и целые группы; богатые и те, кто беднее; в будни и в праздники; во время каких-то бедствий – пожаров или наводнений... Есть на фотографиях и животные: коровы, свиньи, лошади, мелькают попавшие в историю собаки, куры, лисы... Запечатлены сотни участников спортивных состязаний, бесчисленные физкультурники и не меньшее число музыкантов – тут и брасс-бэнды, и стринг-бэнды, и просто бэнды, и мужские хоры, и прочее, прочее, прочее... Всё это составляло богатую событиями и приключениями жизнь обширной области Озоки, в которую входил и Грэфтон... Одного только нет в фотоальбоме – ни одного афроамериканца! Ни на одной из фотографий! Ни одного черного лица! Их в истории Грэфтона, равно как и всей области Озоки, будто и не было!²¹³

И их действительно не было, даже несмотря на то что с 1929 по 1932 годы сюда много раз приезжали черные блюзмены, прославившие Грэфтон на весь мир!

Они прибывали на электричке (Interurban Railway) из Милуоки или Чикаго, сходили на местной станции, затем в сопровождении работников студии проходили несколько сот метров до корпусов мебельной фабрики и всё время находились уже там. Ночевали они в основном в Милуоки, в общежитии для черных, но, если верить Сан Хаусу, иногда их поселяли в небольшой местный отель. Видимо, в Bienlein Central Hotel, расположенный на 12th Avenue на втором этаже дома, где нынче ресторан. Расовой дискриминации в Грэфтоне не было

по причине полного отсутствия в городе черного населения. Каких-либо контактов местных жителей с прибывшими музыкантами не возникало, если не считать контакты производственные, происходившие внутри студии, так что и антагонизма быть не могло. Если что и было – так это удивление, потому что часть жителей Грэфтона, в основном дети, черных людей не видели вовсе... Блюзмены приезжали, записывались и навсегда уезжали, и их никто особенно не замечал, поэтому ходили слухи, будто загадочных музыкантов с Юга привозят и увозят на студию по ночам... А после 1932 года, когда The New York Recording Laboratories обанкротилась, здесь вообще никто из черных музыкантов не появлялся, и память о них, даже та, которая у кого-то и имелась, почти полностью стерлась, выветрилась, испарилась... Местное население, включая работников фабрики и рабочих прессовочного цеха, блюзами никогда не увлекалось, плясало под польку и слушало, в лучшем случае, Джина Отри (Gene Autry, 1907-1998). Их музыкальная культура существенно отличалась от той, которая ими же производилась миллионными тиражами в их же родном городе! Поразительно, но почти все те жители Грэфтона, что покоятся на местном кладбище, ушли из жизни в полном неведении о каком-то блюзе Дельты, о том, что город, в котором они прожили жизнь, станет столь значимым и почитаемым местом и что памятник в центре их родного Грэфтона воздвигнут не местному аккордеонисту-виртуозу, а неведомому черному сингеру из далекого южного штата, когда-то оказавшемуся здесь и спевшему в обитой войлоком комнате свои южные песни!...

Уже в наши дни, когда к блюзменам прошлого пробудился поистине всемирный интерес, дорога привела исследователей в заштатный Грэфтон. Вот тогда-то и стали собирать по крохам всё, что только осталось от мимолетного, почти невидимого и неосязаемого пребывания здесь великих музыкантов прошлого, изменивших музыкальную культуры Америки, да и всего мира...

В августе 2006 года автор книги «Paramount's Rise and Fall» Алекс Ван дер Тук (Alex van der Tuuk) беседовал по телефону с одной из старейших жительниц города миссис Маргарет Бевингтон-Минтцлафф (Margaret Bevington-Mintzlaff) и спрашивал, помнит ли она кого-нибудь из черных музыкантов, некогда приезжавших в Грэфтон.

Из ответа следовало, что эти музыканты прибывали из Милуоки на поезде, сходили на южной остановке, расположенной на South Broad street (в Грэфтоне было еще две остановки), и на своем пути в студию звукозаписи обычно миновали дом номер 1629 на 12-ой авеню, где проживала миссис Минтцлафф. По её воспоминаниям, в одной руке они обычно несли свои инструменты в черных футлярах, а в другой – какую-нибудь провизию. Приезжие были хорошо одеты – костюмы, пальто и шляпы, – выглядели счастливыми и шли обычно группами по три, четыре или пять человек, но иногда их было всего двое. От острого глаза миссис Минтцлафф не ускользнуло то, что менее известные музыканты были особенно воодушевлены. Что ж, у них был восторг перед записью первой в их жизни пластинки... Также Маргарет Минтцлафф запомнила, что некоторые из миновавших её дом музыкантов на ходу пели, и даже на несколько голосов. Мама Маргарет подводила её к забору, когда артисты проходили мимо, и те иногда останавливались, продолжая петь, в то время как мать хлопала в ладоши. А вот младший брат (он младше Маргарет на двенадцать лет!) в четырехлетнем возрасте впервые увидел черного музыканта и от ужаса закричал... Это случилось примерно в 1931 году.

«Живые» свидетельства миссис Минтцлафф для нас бесценны: ведь в этих безымянных черных музыкантах, некогда проходивших мимо её дома, мы узнаем наших добрых знакомых – Чарли Пэттона, Вилли Брауна, Сан Хауса, Томми Джонсона, Ишмона Брэиси, Чарли МакКоя, Блайнд Блэйка... Это они вот так шли и всю дорогу дурачились, и кто знает, может, завидев именно Неемию «Скип» Джеймса, черную кожу которого оттенял снег, закричал четырехлетний брат миссис Минтцлафф: ведь Скип приезжал в Грэфтон зимой (в феврале) 1931 года... А в июле 1932 года мимо дома миссис Минтцлафф прошла последняя троица музыкантов – Лонни Четмон, Уолтер Винксон и кто-то еще из Mississippi Sheiks, – после чего уже никого из блюзменов с Юга в Грэфтоне не видели...

Итак, в течение трех лет музыканты прибывали в этот город, записывались в студии и отбывали домой, получив небольшой гонорар. Но они оставляли здесь самое главное, самое ценное и важное, то, ради чего и явились в этот мир, – свои песни. Записанные на звуковые носители, эти песни уже им не принадлежали. Они были собственностью компании, которая по-своему ими распоряжалась, и у

нас сохранились свидетельства, как это происходило в самые первые дни или даже часы после записи, пока поезд с только что отбывшими музыкантами еще был на пути в Мемфис или Кларксдейл...

Перед нами исторический монолог, основанный на информации, полученной от Джэнет Эриксон (Janet Erickson), дочери одного из руководителей компании Альфреда Шульца (Alfred Schultz).

«Добро пожаловать в Грэфтон, Висконсин. Меня зовут Альфред Шульц. Я и моя семья живем в каменном доме неподалеку от прессовочного завода и студии звукозаписи, где я работаю. А работаю я в The New York Recording Laboratories в должности главного инженера звукозаписи и бригадира прессовочного завода. В мои обязанности – на пару с мистером Уолтером Клоппом (Walter Klopp) – входит прослушивание различных тейков (*проб*), записанных артистами. Обычно мы просили их записывать каждую песню по три раза. Мистер Клопп и я часто уносили песни домой, где прослушивали и выбирали понравившийся тейк...

...Запись осуществлялась главным образом днём. Иногда вечером. Когда-то запись велась в большую трубу длиной около восьми футов. Для достижения определенного звучания в студии звукозаписи развешивались широкие полотнища из мешковины. Музыканты могли здесь также и репетировать...

...Думаю, Блайнд Лемон Джефферсон, Блайнд Блэйк, Айда Кокс, Ма Рэйни, Этель Уотерс и Альберта Хантер – наиболее популярные артисты. Ма Рэйни бывала здесь, но не записывалась. Когда она приехала, моя младшая дочь Джэнет такое учудила: села к ней на колени, подняла на нее глаза и назвала “бабулей”! В тот день на Ма Рэйни было черное платье и золотые туфли. Этого я никогда не забуду. Она обняла Джэнет и расхохоталась...

...Недавно были урезаны мои рабочие часы. Настали ужасные времена для бизнеса. Моя смена уменьшилась с шести дней в неделю до трех, и лишь по пять часов в день. Мы прессуем порядка пяти тысяч пластинок за смену. В деревянных коробах поездом мы рассылаем их дилерам и распространителям по всем штатам. Действительно хорошо пластинки раскупаются в Сент-Луисе, Вирджинии, Северной и Южной Каролинах и особенно на юге...»²¹⁴

Воспоминания главного инженера звукозаписи и бригадира прессовочного завода содержат много информации, что называется, «из первых рук», и похоже, что информация эта достоверна. Лемон Джефферсон не был в Грэфтоне, равно как и Айда Кокс, — они записывались в Чикаго, и на прессовочной фабрике им делать было нечего. Непонятно также, зачем в Грэфтон приезжала Ма Рэйни? Может, просто погостить да поглядеть, как прессуются её пластинки, ведь она много лет была фавориткой Paramount, и это благодаря ей на лэйбле оказались записанными великие джазмены, в разное время входившие в состав Her Georgia Jazz Band: Томми Лэдниер (Tommy Ladnier, 1900-1939), Лави Остин (Lovie Austin, 1887-1972), Флетчер Хендерсон (Fletcher Henderson, 1897-1952), Луи Армстронг, Чарли Грин (Charlie Green, 1900-1936), Бастер Бэйли (William C. “Buster” Bailey, 1902-1967), Джонни Доддс (Johnny Dodds, 1892-1940), Дон Редман (Don Redman, 1900-1964), Коулмен Хокинс (Coleman Hawkins, 1904-1969) и другие... В любом случае, мастера с их записями поступали из нью-йоркской или чикагской студий в Грэфтон, не исключено, что прямо к Альфреду Шульцу и Уолтеру Клоппу, и мы обязаны им, так как именно эти господа отбирали лучшие, в их представлении, варианты того или иного блюза. Конечно, для нас воспоминания господина Шульца важны, поскольку реконструируют картину, навсегда от нас ушедшую. Но я надеюсь, что у жителей Грэфтона сохранились еще какие-то мемуары, и они ждут своего часа, чтобы предстать перед нами.

Например, существует тайна единственных фотографий Чарли Пэттона, Лемона Джефферсона и Блайнд Блэйка: будто бы все они сделаны в фотомастерской Майкла Мэттьюза (Michael Matthies), и по сей день расположенной на 12 авеню, в центре Грэфтона. Кто знает, может, это и так, и когда-нибудь счастливый исследователь найдет стеклянный негатив с изображением кого-то из этих великих блюзменов и по нему восстановит и имя автора, и точное место, где эти фотографии сделаны... Пока же нам остается только предполагать и надеяться. Еще одна тайна: будто на дне Милуоки лежат оригинальные матрицы парамаунтских записей, те самые, которые рабочие выбрасывали в реку прямо из окон прессовочного цеха, в ответ на их увольнение во времена Депрессии. Легенда эта настолько овладела умами, что несколько лет назад тут появились водолазы, которые

исследовали дно у руин бывшей фабрики. Поныряв и поплавав, они так ничего и не нашли... Признаюсь, я и сам с некоторой надеждой спустился к реке и подобрался по выступающим из реки камням вплотную к фундаменту бывшей фабрики. Река здесь быстротечная, шумная, но глубиной по колено: как тут можно что-то искать и не найти? Я спросил об этой истории местную активистку блюзовой истории, и она ответила коротко: «Плохо искали!»...

И действительно, разве могла она ответить иначе? Разве не могут здесь, у фундамента фабрики, и по сей день оставаться драгоценные матрицы с записями великих музыкантов прошлого, занесенные течением под камни да так и остающиеся там целыми и невредимыми? И кто из истинных ценителей блюзовой истории и почитателей лейбла Paramount отважится разрушить этот чудесный миф?..

Антикварный магазин в центре Грэфтона завален старинными вещами и поделками, – все они когда-то принадлежали грэфтонцам, а значит, в той или иной мере связаны с Paramount Records. Откровенный вопрос, есть ли у неё парамаунтские пластинки с Чарли Пэттоном, хозяйку не смутил, поскольку туристы не обходят стороной этот магазин. А вот её попугай что-то процедил, и, кажется, это было краткое ругательство. Хозяйка рассказала, что в последнее время всем понадобились пластинки Paramount, не важно, что на них записано. Сейчас уже ничего нет, а лет двадцать назад этих пластинок в их магазине были горы и никому они не были нужны. Потом их по дешевке скупали дилеры из других городов... Она также вспомнила, как лет десять-пятнадцать назад за бесценок продала металлический штамп Paramount, которым печатали этикетки лэйбла, – и я со вздохами отошел вглубь магазина, чтобы посмотреть на старые вещи, некогда украшавшие дома местных жителей. Тем временем хозяйка с кем-то разговаривала по телефону, явно насчет пластинок... Я притаился... Через несколько минут она объявилась с коробкой, внутри которой находилось десятка два оригинальных дисков Paramount, совершенно новых! Оказалось, она позвонила мужу, и тот, узнав, что в магазине гости из самой России, сказал, чтобы она достала из складских помещений, из самых потаенных закутков, заветную коробку, в которой хранились его личные неприкасаемые запасы... Кто был на этих пластинках – умолчу, скажу только, что это не были пластинки из двенадцатитысячной серии. Но все равно некоторые я с

благодарностью приобрел по пять долларов за штуку!.. Какая разница, что на них?! Все-таки настоящий Paramount двадцатых годов, отштампованный вот здесь, в Грэфтоне, кое-что значит!

...Между тем нам пора возвращаться в конец мая 1930 года, на хайвей 43, по которому, минуя Милуоки, к Грэфтону уже приближаются Чарли Пэттон с друзьями... Они свернули с шоссе налево, на Washington street, пересекли мост через реку в центре Грэфтона, еще раз повернули влево и по центральной улице подъехали к отелю, где их ждал Арт Лейбли... Скорее всего, было именно так, потому что, по воспоминаниям Сан Хауса, их поселили **«в маленьком отеле, в два этажа, куда селили всех, кто записывался»**, и было это 27 мая 1930 года, поскольку уже на следующий день состоялась звукозаписывающая сессия. Неисключено, что в тот день вся компания проследовала мимо дома Маргарет Минтцлафф, держа в руках зачехленные гитары, и воодушевленный Сан Хаус, передав свою гитару Луиз Джонсон, прихлопывая в ладоши, пропел: **«John the Revelator...»**, и миссис Бевингтон, стоявшая у забора, достойно отреагировала на этот холлер, поддержав его хлопками...

Сессии звукозаписи продолжались несколько дней. Возможно, из-за того что Депрессия уже дала о себе знать и на Paramount требовался гарантированный продукт; может, потому что за те несколько месяцев, что прошли с предыдущей сессии, Чарли Пэттон не успел подготовить большее количество материала; может, из-за того что он решил уступить молодым студийное время; может, еще по каким-то причинам, – но на этот раз записали всего четыре его песни: «Dry Well Blues», «Some Summer Day», «Moon Going Down» и «Bird Nest Bound». В записи каждой принимал участие Вилли Браун, играя на второй гитаре, и, пусть запись велась одним микрофоном, мы хотя бы отчасти можем представить, как звучал этот дуэт во время их совместных выступлений в миссисипских джук-джойнтах.

В исполнении самого Вилли было записано четыре блюза, из которых изданы только два – «M & O Blues» и «Future Blues». Оба – классика блюзов Дельты, и нам остается только сожалеть, что неизданными остались «Kicking In My Sleep Blues» и «Window Blues». Зато были записаны сразу семь вещей Сан Хауса, причем в «Walkin' Blues» ему подыгрывает или Пэттон, или Браун...²¹⁵ В не на шутку

сердитом, богатом красками и оттенками вокале Хауса, а также в его вдохновенной жесткой, с акцентированным пикинггом, игре уже слышны отзвуки чего-то нового, в сравнении с Пэттоном. Это то самое, что так поразит его ученика – Роберта Джонсона. Это сразу оценили и на Paramount, коль скоро предпочли издать пять из семи записанных вещей молодого блюзмена, причем «My Black Mama», «Preachin' the Blues» и «Dry Spell Blues» изданы двумя частями, с продолжением на второй стороне пластинки, поскольку мощи и напору Сан Хауса нужен долгий разгон и тут тремя минутами не обойтись...

Еще одна участница сессии, Луиз Джонсон, отмечена записью шести песен, и в нескольких из них принимает участие вся честная компания – Пэттон, Браун и Хаус. Но они не играют, а лишь вступают в словесную перепалку по ходу записи песен Луиз, создавая ярмарочную атмосферу живого представления. Это проявилось в «All Night Long Blues», особенно во время записи дубля, которому издатели предпочли первый вариант... И здесь мы отметим, что Луиз Джонсон не просто очередная певица, молоденькая и, судя по всему, смазливая. Она – редкостная исполнительница блюзов и вовсе не случайно попала в круг великих блюзменов. Её пение вполне подходит под стандарты блюзов Дельты, а много ли мы знаем женских имен, исполнявших настоящий кантри-блюз? Дело это считается сугубо мужским... Много потрясающих черных певиц пело в церквях, и особенно их голоса были кстати при исполнении песен-санктифайд, но примеров, чтобы женщины исполняли не «водевильный», а кантри-блюз да еще при этом оказались записанными, – крайне мало... Луиз Джонсон – из их числа! Временами мы слышим в её могучем голосе нотки и самого Чарли Пэттона, а уже за ними угадываются стандарты будущих ритм-энд-блюзовых и рок-н-рольных див. И вот уже невольно задаешься вопросом: «Какие же безграничные творческие ресурсы были однажды пробуждены к жизни на относительно небольшой территории, если певица такого масштаба всего лишь развлекала за гроши небогатую черную публику в каком-то безвестном баррел-хаусе у дороги? Ведь если бы другой великий блюзовый музыкант, в свое время разглядевший и оценивший её достоинства – музыкальные и прочие, – не пригласил Луиз ехать с ним в студию Paramount, мы бы никогда не услышали этот дивный, опережающий время и эпоху голос! А сколько еще таких блюзвимен сокрыто от нас, похоже, навсегда?!»

Долгое время считалось, что во время сессий Луиз аккомпанировал чикагский блюзовый пианист Криппл Клэрэнс Лофтон (Cripple Clarence Lofton, 1887-1957), так как даже специалисты отказывались верить в то, что среди сельских миссисипских блюзменов были пианистки такого уровня. Но они ошиблись: Луиз аккомпанировала себе сама, вызывая неподдельную зависть толпившихся вокруг неё мужчин...²¹⁶ К сожалению, нам очень мало известно об этой замечательной блюзовой пианистке и певице, кроме того что во время сессии для Paramount ей было лишь двадцать с небольшим, что была она невысокого роста, пела блюзы близ Клэкстона (Claxton, MS), в баррел-хаусе некоего Лайни Армстронга (Liny Armstrong) на плантации Джо Кирби (Joe Kirby plantation), и была одной из двух достопримечательностей этой местности: второй достопримечательностью было то, что там подпольно производился напиток *moonshine*.²¹⁷ Так что туда тянуло многих местных жителей, а значит, и блюзменов. Известно также, что за Луиз Джонсон ухаживали поочередно Вилли Браун, Чарли Пэттон и Сан Хаус. Еще бы! Имея в своем арсенале такую вещь как «Long Ways From Home», Луиз могла вскружить голову кому угодно. Сан Хаус вспоминал, что она больше ничем не занималась: лишь пила горькую и пела блюзы под фортепиано... А ведь это совсем не мало!

Ч.П.: Давай подольше, душечка, сделай это для меня!

Просыпаюсь этим утром – блюз наступает со всех сторон.

Я проснулась этим утром – блюз подступает к кровати моей...

*В.Б.: Давай, потяни еще, Луиз! Большие страсти,
добавь страсти!*

Не было мужика хорошего у меня никогда, чтобы, понимаешь,
голова моя не болела...

С.Х.: Господи, давайте уже соберемся все здесь и сейчас!

Ч.П.: Ах, Боже ж ты мой!

Чтооо ж, (играть так буду) всю ночь до утра. *В.Б.: Ах-ха-ха-ха!*

Что ж, (буду играть) всю ночь до утра.

Да, я перед Богом клянусь, любимый мой умер,
оставил меня навеки.

С.Х.: Ах, что ж ты будешь делать!

В.Б.: Так бы и просидел всю ночь до утра!

Господи, я покидаю эти края, клянусь, не долго мне здесь оставаться... *В.Б.: Эх-хэй-хэй...*

Да... Я ухожу прочь, мой милый, и обещаю, не много мне осталось...

В.Б.: [Фиддл! Фиддл!] Ч.П.: Ох, тьфу ты...

Пусть не веришь, что ухожу я, – ты сам увидишь, как долго меня не будет...

С.Х.: Боже, будь милостив! В.Б.: Играй же, пока моя не вернется!

Ты заставил меня плакать, милый, и, я клянусь, ты заставил меня воем выть...

В.Б.: Как же не стыдно только!

Ты заставил меня рыдать, милый, и, я клянусь, ты заставил меня воем выть...

Ч.П.: [Хорошо идет...]

И, знаешь что, дорогуша, я, о-ооо, я здесь надолго не станусь...

В.Б.: Давай! Играй! Л.Д.: Давай-давай, наяривай, мальчик мой, давай еще... В.Б.: Кому это ты говоришь? Л.Д.: Не можешь медленно – давай порезче. Я стараюсь поспевать. С.Х.: Боже, этот блюз меня в могилу сведет...

Ч.П.: Хэй, хэй. В.Б.: И так у меня продолжалось всю ночь...

Чтоооо плохого я сделала? *С.Х.: Мм, мм, мм.*

Ч.П.: Я возвращаюсь... пойду-ка я домой...

Что ж... *В.Б.: Интересно, а где же эта женщина с деревянной ногой,*

что же дурного я сделала?

Что ж, это, понятное дело, мой дорогуша натворил, прежде чем убраться...

Ч.П.: Детка, я долго слушать это не собираюсь...

Боже, напьюсь-ка я и буду бродить по улицам всю ночь...

В.Б.: Давай же, (негодная) женщина! С.Х.: Хэй- хэй!

Что ж, я хочу напиться допьяна – и бродить по улицам до рассвета,

ведь тот, кого люблю я, клянусь, он меня так обижает...

*Ч.П.: Да, закон найдет на тебя управу, дорогуша!*²¹⁸

Хотя сессии 1930 года можно назвать удачными, а мы относим их к золотому фонду афро-американской культуры, они не принесли дохода ни Paramount, ни самим их участникам. Пластинки Пэттона еще кое-как продавались, а Вилли Брауна и Сан Хауса не раскупались вовсе.²¹⁹ Великая депрессия свела на нет все усилия фирм грамзаписи. В начале тридцатых нужно было выживать и владельцам этих фирм, и артистам, поэтому трагедий в те злосчастные годы было не перечислить...

В то время Чарли Пэттон зарабатывал редкими выступлениями на вечеринках, все чаще играя для белых, у которых водились деньги. В 1932 году он попытался перебраться в Мемфис, надеясь заработать уроками игры на гитаре для детей состоятельных белых, но из этой затеи ничего не вышло, и Пэттон вернулся в Дельту. В 1933 году он вновь женился. На этот раз на Берте Ли Пэйт, которая не только пела блюзы, но и играла на гитаре, что вызывало уважение у Чарли: он увидел в ней не просто жену, но еще и партнера. В примечаниях к вышедшему в 1966 году сборнику «In the Spirit» (OJL-12) Уордлоу пишет, что Берта Ли родилась примерно в 1903 году в местечке Флора (Flora, Ms), пела в церкви и никогда на публике, и познакомилась с Пэттоном на танцах в Луле еще в 1929 году. По воспоминаниям родственников, Чарли и Берта прожили недолго, но счастливо, и сама Берта говорила с теплом о своем первом замужестве... Уставший от скитаний, уже немолодой, Пэттон надеялся обрести покой, к тому же у него обнаружились проблемы с сердцем. Чарли и Берта поселились в деревне Холли Ридж (Holly Ridge, MS), находящейся среди хлопковых полей между Индианолой и Леландом (Leland).

В 1912 году некий мистер Робертсон купил здесь 800 акров земли (323,75 га) и, набрав работников, стал выращивать хлопок. Со временем плантация разрослась до пяти тысяч акров, а в её центре возникла небольшая деревня, с коттон-джином, станцией обслуживания, магазином, цековью, заправкой и жилыми домами, в которых жил сам управляющий фермой и его белые компаньоны. Черные работники и их семьи обитали в миле к северу, в типовых деревянных домиках, от которых теперь не осталось и следа. Внук основателя плантации – Вильям Ти Робертсон (William T. Robertson) – вспоминал в конце девяностых, как Чарли Пэттон пел под гитару на скамейке у сельского магазина. **«Он казался тогда действительно счастливым человеком»**, – рассказывал Робертсон. А о

шеаркропперах, работавших на его земле, заметил: «Эти люди любили петь. Они были счастливы. У них имелись коровы и молоко и огороды с овощами. Работа не была слишком уж тяжелой. Не было больших денег, но они отлично питались. Они работали в полях, на свежем воздухе, и они любили свои церкви».²²⁰

Кто знает, может, Вильям Робертсон, которому в 1933 году было двенадцать или тринадцать лет, не сильно привирал: во времена Депрессии относительно неплохо жили как раз те, кто вёл натуральное хозяйство. Что касается Чарли, то они с Бертой поселились в пристройке к сельскому магазину, который принадлежал Тому Робертсону (Tom Robertson), сыну основателя плантации и отцу Вильяма. При этом Берта работала поваром в семье Робертсонов, а ведь найти работу в то время значило многое, если не всё. Дэвид Эванс отмечает, что Том был поклонником Пэттона, поэтому, когда в одном из помещений магазина периодически устраивались выступления Чарли и Берты, им иногда подыгрывал на фиддле и сам хозяин...²²¹

...К началу 1934 года страна постепенно выходила из кризиса. Уставшая и изменившаяся, Америка ждала новых звуков и ритмов, и на горизонте уже маячила эра свинга с Бенни Гудменом (Benny Goodman, 1909-1986). Оживились фирмы грамзаписи, стали активными их агенты, и некоторым из них показалось, что эпоха кантри-блюза еще не закончилась и на нём даже можно заработать... В конце 1933 года один из менеджеров American Record Company (ARC) по имени Кэлэвей (W.R.Calaway), вспомнив о былой популярности Чарли Пэттона, написал письмо Хенри Спиру, чтобы тот прояснил ситуацию с блюзменом, разыскал его, сделал тестовые записи и отослал ему в Нью-Йорк. Спир быстро отреагировал на запрос, нашел Пэттона и Берту Ли, а заодно Вилли Брауна и Сан Хауса, записал их на своем оборудовании и отправил демонстрационные записи Кэлэвею. В начале 1934 года менеджер ARC прибыл в Джексон, чтобы забрать Чарли Пэттона и Берту Ли на звукозаписывающие сессии в Нью-Йорк...²²²

Однако найти Чарли оказалось делом непростым. Спир, видимо не договорился с Кэлэвеем о гонорарах и отказался раскрыть местонахождение блюзмена, так что тот был вынужден разыскивать Пэттона самостоятельно. В конце концов он отыскал его в самом центре Дельты, в городе Белзони (Belzoni), в местной тюрьме, куда поющую чету поместили как свидетелей убийства, до последующего

разбирательства. Представитель ARC, поручившись за порядочность и законопослушность Чарли Пэттона и его жены, убедил местного шерифа отпустить на свободу артистов.²²³

Увез ли Кэлэвей лично своих подопечных на сессию в Нью-Йорк, или они добирались туда самостоятельно, не известно, так как, по сообщению сестры Пэттона, Виолы Кеннон, 27 января, то есть за три дня до начала сессий, у её брата случился сердечный приступ. Не исключено, что унижительная история с заключением в тюрьму не прошла для него бесследно... К этому нужно добавить и то, что в конце 1933 года или в январе 1934-го блюзмена выгнали с плантации Докери, куда он иногда навещался, сначала к жившим там родителям, а затем – чтобы просто поиграть для бывших односельчан. По воспоминаниям племянника Чарли, тамошний надсмотрщик, некий Херман Джетт (Herman G.Jett), служивший много лет у Вилла Докери, встретив Пэттона, предупредил, чтобы тот больше не показывался. Джетт запретил Пэттону бывать в Докери якобы за то, что тот увел нескольких жен от своих мужей и тем внёс сумятицу в размеренную жизнь благополучной плантации. Чарли тотчас сочинил *34 Blues*, который записал для Vocalion, и, поскольку пластинка вышла в марте 1934 года, успел передать её обидчику, имя которого не стерлось только потому, что оно так или иначе связано с великим блюзменом.²²⁴

Нет, не стану я рассказывать, что 34-ый мне принес...
Не открою никому, чем стал 34-ый для меня.
Рождество настало, а я весь разбит, как никогда...

Прогнали меня с Вилла Докери, прямо от двери
Хермана Джетта...
Меня погнали от Вилла Докери – прямо от дверей
Хермана Джетта...

Интересно, а в чем же дело?

Херман отвечал Папе Чарли:

«Отныне не желаю, чтобы ты ошивался там, где я работаю!»

Пошел тогда прочь я... Чуть не заплакал...

Шел я оттуда и едва не плакал, *как же так, Господи?!*

Женщины и дети поникли, ожидая попутный товарняк...

У Хермана – модные шестицилиндровые Бьюик и Шевроле...
Херман рассекает на шестицилиндровых Бьюике и Шевро...
Боже ж мой, какая важная персона!
Ничего другого не придумал, как колесить за
плугом Харви Паркера.

Ах, это может так ранить, Боже, что слезы накатывают...
Это может так ранить, Боже, что слезы подступают...
О, Господи, Боже мой, – увижу ли новый год?..²²⁵

Чарли Пэттону, уже немолодому, вкусившему и горя, и славы, и достатка, было от чего схватиться за сердце... Доктор, к которому обратились за помощью, настоятельно рекомендовал отказаться от поездки в далекий и холодный Нью-Йорк и убеждал Пэттона на какое-то время вообще прекратить петь. Но Чарли был неостановим. Вместе с Бертой он отправился на свою последнюю сессию...²²⁶

Издание *Blues & Gospel Records* дает справку о времени проведения последних сессий Чарли Пэттона – 30 и 31 января и 1 февраля 1934 года – и даже уточняет, что это были вторник, среда и четверг. Всего в эти дни записано двадцать девять песен, из которых издано лишь двенадцать: восемь в исполнении Чарли, две в исполнении Берты и еще две совместные. Перечислим их: блюзовая баллада «High Sheriff Blues»; блюзы – «Stone Pony Blues», «Jersey Bull Blues», «34 Blues», «Love Me Stuff» и «Revenue Man Blues»; а также песни «Poor Me» и «Hang It On The Wall» – ремейк «Shake It And Break It», записанной еще во время первой сессии. Кроме них, изданы два спиричуэлса, которые Чарли и Берта спели вместе, – «Troubled 'Bout My Mother» и «Oh Death» – и две песни Берты, исполненные под гитару Чарли, – «Yellow Bee» и «Mind Reader Blues»...

Так, «между делом» проходит Берта Ли в разных очерках и статьях о Чарли Пэттоне как последняя жена великого блюзмена, основателя Дельта-блюза... И только! Но послушайте эти две песни Берты, и вы убедитесь, что на самом деле она потрясающая блюзовая певица, с безупречным слухом и вкусом, с мощным, пронзительным голосом, с сильным вибрато и широким диапазоном... Уордлоу написал, что она пела только в церкви и никогда на публике. А где же еще на американском Юге есть настоящая публика, как не в церкви! И

если там пела Берта Ли, то лучшей певческой школы и быть не могло. Это-то и увлекло больше всего Пэттона – мощь и сила голоса, значит, и в характере Берты была сила, значит, и плечо её таково, что на него можно положиться... Вот о чем бы вспомнить Сан Хаусу, а не приписывать Чарли и Берте всякую чепуху...

Жёлтая пчелка, желтая пчелка, пожалуйста, вернись ко мне!
Жёлтая пчелка! Жёлтая пчелка, пожалуйста, прилети, – а?..
Его мед слаще меда всех остальных знакомых желтых пчел...

Что ж, он меня так отжужжал этим утром, что после
весь день его искала.
Да, он так одурманил меня утром, что весь день его
выглядывала...
С ума схожу теперь от беспокойства: где там летает моя
жёлтая пчёлка?

Нет больше мочи сидеть и волноваться, волноваться,
переживать...
Прилети скорей, жёлтая пчелка: ты свое дело
так хорошо знаешь!
Знаешь, знаешь свое дело!
Защекочи меня, жёлтая пчелка, – пока сама не взмолюсь
о пощаде!

Жёлтая пчела носит мед, а чёрная строит соты...
Жёлтая пчела откладывает мед, а чёрная готовит соты...
Когда захочешь немножко блюза – отведай моих сот!

Да, сил нет оставаться здесь и волноваться,
волноваться, переживать...
Возвращайся же скорей, жёлтая пчёлка: ты так знаешь
свое дело...
Пэттон: Ах, вижу, что ты разбираешься в этом, детка!
Щекочи меня, папа Чарли, – пока не получу своё вдоволь!

Аааах, жало длинное, что моя правая рука...
Аааах, жало длиной с правую руку!
Дошла я уж до того, что вовсе не отпускала бы
свою желтую пчёлку от себя...²²⁷

Уверен, и жить и петь с Бертой Ли для Чарли Пэттона было одним удовольствием. Записанные ими два спиричуэлса – «Troubled 'Bout My Mother» и «Oh Death» – дарят нам представление об одном из наиболее замечательных госпел-дуэтов своего времени, и остается бесконечно сожалеть о неизданных песнях... Матрицы этих песен, похоже, навсегда утеряны, но благодаря справочнику *Blues & Gospel Records* мы хотя бы знаем, что именно записано для Vocalion и даже получило регистрационный номер. Это: шесть песен Пэттона – «Charles Bradley's Ten Sixty-Six Blues», «Stoop Down», «Black Cow Blues», «Bed Bugs And Snakes», «The Delta Murder», «Move Your Trunk»; десять, в которых он либо аккомпанировал Берте, либо они пели вдвоем, – «Southern Whistle Blues», «My Man Blues», «You're Gonna Miss Me, Honey», «I've Got A Mother Up In Kingdom», «Ananaias», «Listen What She Said», «Till The Day s Done», «Oh Lord I'm In Your Hands», «God's Word Will Never Pass Away» и «Whiskey Distillery». Добавим к этим малоутешительным сведениям и неизданную песню Берты Ли «Dog Train Blues». Согласно регистрационным номерам, записанная в первый день февраля 1934 года, но так и не изданная «Move Your Trunk» является последней из записанных песен Чарли Пэттона.²²⁸

Вскоре после возвращения из Нью-Йорка Чарли и его молодые партнеры Вилли Браун и Сан Хаус ездили в Джексон записывать религиозные песни. Кто их записывал – не известно, а сам материал не сохранился. В конце апреля Чарли дал свой последний концерт: с сильнейшим бронхитом, он не отказался выступить перед белой публикой и, когда вернулся домой в Холли Ридж, был едва живой. Он не мог даже разговаривать: не хватало воздуха. Чувствовалось, что блюзмен умирает. Вызвали доктора, который рекомендовал тотчас отвезти больного в больницу. Увы, машина, на которой собрались везти Чарли, застряла на разбухшей после весенних дождей дороге...

Это случилось однажды утром, о Господи,
когда смерть вошла в мою комнату...

Это случилось вскоре, поутру, – смерть явилась ко мне...
Знаю я, Господи: мне уж недолго осталось...

...It was soon one morning, oh Lordy,
when death come in the room...
...It was soon one morning, when death come in the room...
...It was soon one morning, oh Lordy,
when death come in the room...
Lord I know, Lord, I know my time ain't long.

Кажется, совсем недавно, в студии Vocalion, Чарли и Берта пели печальный спиричуэлс «Oh Death» (*О смерть!*). И вот ранним утром 28 апреля 1934 года смерть пришла к Чарли Пэттону, и величайшего из блюзменов Дельты не стало. На следующий день его похоронили на местном кладбище... Бесси Тёрнер утверждает, что вскоре к месту захоронения её дяди прибыл представитель Vocalion (возможно, тот самый Кэлэвей) и установил надгробный камень, который спустя какое-то время исчез. А вскоре исчезла и память о блюзмене и забылось точное место его захоронения, так что восстанавливать всё по крохам пришлось уже спустя три десятилетия, попутно очищая эту память от разного рода небылиц...

...Чарли Пэттон покоится чуть западнее Холли Ридж, на старом кладбище для черных, расположенном посреди хлопковых полей неподалеку от коттон-джина и железнодорожной ветки. В жаркие дни уборки хлопка этот джин не замолкает, так что в радиусе ста шагов едва слышна речь, а всю округу осыпает желто-коричневая пыль, делая окрестный пейзаж неестественным. И шум джина, и пыль, и жаркое солнце – вечные спутники Чарли Пэттона: живого и мертвого...

К джину всё время подвозят все новые тонны хлопчатника, который подхватывается и поглощается шумным агрегатом для последующей переработки и прессовки. Вокруг суетятся несколько чернокожих рабочих в традиционных синих комбинезонах. Занятые работой, они не останавливаются ни на миг и не обращают ни на кого внимания... А хотелось бы им крикнуть, чтобы они остановились, отключили ревущий джин и обратились туда, где в сотне шагов от них покоится великий их соотечественник – Чарли Пэттон, давший миру столько, что, если бы этот мир образумился и вернул ему только одну миллионную часть того, что от него получил (и продолжает получать!), – здесь бы высился высоченный мраморный мемориал с вечным огнем, а на грандиозной белой стеле были бы высечены строки каждого из его

бессмертных блюзов и все утопало бы в цветах, а толпы его последователей и просто любителей музыки прибывали бы сюда вместе с детьми из разных концов земли, чтобы поклониться праху великого блюзмена Дельты, как это происходит сегодня в недалеком отсюда Грейсленде (Graceland), у могилы Элвиса Пресли!..

К счастью, ничего этого нет на старом сельском кладбище в Холли Ридж. Только одинокое дерево стоит посреди рассыпанных могил, почти не отбрасывая тени... И нужно ли для памяти что-нибудь большее?! Ведь и это дерево, и коттон-джин с работягами, и железная дорога, и хлопковые поля вокруг, и изнуряющее солнце, и мы, прибывшие невесть откуда, – живой памятник настоящему блюзмену, ибо что может быть лучшим памятником ему, чем сама жизнь вокруг! И что может быть от нашего Чарли дальше, чем казенный бесчувственный мемориал с шумными толпами любопытных туристов!

В 1991 году на кладбище в Холли Ридж был установлен надмогильный памятник Пэттону.²²⁹ На скромной серой плите, под небольшим фотопортретом блюзмена, начертано:

Charley Patton
April 1891 – April 28, 1934
“The Voice of the Delta”
The foremost performer
of early Mississippi blues
whose songs became
cornerstones of American
music.

Дом, в котором Пэттон прожил последние годы, не отмечен, но, скорее всего, он стоит у т-образного перекрестка Holly Ridge Road и Holmes Road, поскольку в этом старом, но все еще крепком белом здании находился сельский магазин, которым владел Том Робертсон, в свое время приютивший Чарли и его жену. С тыльной стороны этого магазина имеется пристройка – в ней, вероятно, и жили Чарли и Берта Ли. Прежний дом Робертсонов, от которого остался лишь фундамент, находился через дорогу, напротив сельского магазина, и подростком Вилли вполне мог видеть и слышать великого блюзмена, игравшего на гитаре перед магазином. И конечно, он мог часто слышать, как с Пэттоном и Бертой Ли играет его отец...

Спустя почти шестьдесят лет после смерти музыканта, в эпитафии на его могиле отметили, что песни Чарли Пэттона являются «краеугольным камнем американской музыки» (*cornerstones of American music*)... И не только американской, добавим мы. И все же главная, самая точная и определяющая оценка творчества Пэттона, отраженная на этом скромном памятнике, это «**The Voice of the Delta**» (*Голос Дельты!*). Чарли Пэттон, действительно, является живым голосом Дельты, до нас дошедшим и нами услышанным, и за это мы благодарны тем исследователям, музыкантам, коллекционерам и просто любителям блюзов, которые с конца пятидесятых проделали сложный путь поиска, воскресив из небытия одного из самых великих и влиятельных музыкантов ушедшего века.

Где же мать моя, Господи, куда же, Боже мой,
она от меня ушла?
Теперь она в Царствии Небесном, ликует и поет
у Престола...

Господи, душа моя взволнована, взволнована,
Господи, Боже мой,
Волнения терзают меня, здесь, на земле...
Когда попаду в Царствие Небесное, беспокойство
меня оставит навсегда...

Где же отец мой, Господи, куда же, Боже мой, он ушел?
Теперь он в Царствии Небесном,
ликует и поет у Престола...

О, Даниила мучили сомнения, Господи, Боже мой, он молился
на дне по три раза.
Ангел проник в окно и услышал, что Даниил
сказать хотел...

Сказал он: «Господи, душа моя не знает покоя,
Боже мой, мне так тяжело здесь, на земле...
Вот попаду в Царствие Небесное – тревоги
меня покинут навсегда»...

О, Давид, он не знал покоя, Господи, Боже мой, там,
на поле битвы...
Я выбросил свой меч и щит – ведь Давид убил Голиафа...

Боже, я знать хочу, где же мать моя, Господи, куда же,
Боже мой, я знать хочу – куда она ушла?
Теперь она уж в Царствии, ликует и поет у Престола...

И я хочу узнать, где сестра моя, куда она ушла?
Теперь и она в Царствии Небесном, ликует у Престола...

Боже, мне знать надо о матери моей, Господи, куда же,
Боже мой, знать хочу – куда она ушла?
Сейчас она в Царствии Небесном,
и душа её уж не потревожится...²³⁰

глава вторая

Вилли Ли Браун

...Вилли Браун был лучшим гитаристом из всех, кого я только слышал в течение двадцати трех лет поисков талантов. Он действительно мог заставить свою гитару говорить. Великий гитарист!

Хенри Спир.²³¹

Блюз – это не что иное, как самая настоящая болезненная простуда, мерзкая и гадкая...

Вилли Ли Браун.²³²

Биографических сведений о Вилли Ли Брауне крайне мало, к тому же они зачастую путаны. Не сохранилось ни одной его фотографии, и не известно, существовала ли она вообще. Не знаем мы и имен родителей Вилли... Находясь в тени сначала Чарли Пэттона, а затем и Сан Хауса, этот блюзмен всегда оставался на вторых ролях и не приковывал к себе внимания ни фольклористов, ни коммерсантов, поэтому от него остались только две сольные записи, изданные на Paramount и не имевшие коммерческого успеха, да еще на нескольких пластинках Вилли присутствует как второй гитарист. Есть еще, правда, записи, сделанные Аланом Ломаксом для Библиотеки Конгресса, но только на одной из них Вилли Браун поет и играет в одиночку, на остальных он лишь подыгрывает, поэтому во всех справочниках эти записи занесены на счет Сан Хауса, при котором есть еще и второй гитарист, чье имя, как мы убедимся, даже не удосужился узнать выдающийся фольклорист.

Поразительно, но такое невнимание со стороны блюзового сообщества относится к музыканту, которого сам Хенри Спир назвал

лучшим гитаристом из всех, кого он только слышал в продолжение своей уникальной карьеры. А ведь этот счастливец слышал блюзменов больше, чем кто-либо другой, причем слышал не только в студийной, но и в естественной среде и, например, чтобы послушать Чарли Пэттона с Вилли Брауном, специально выезжал на их выступления вглубь штата Миссисипи.²³³ Хорошо знал он и других блюзменов, которых отбирал для фирм грамзаписи и записывал сам, выискивая их по всей Дельте и окрестностям. В свою очередь, к Спиру стремились отовсюду, надеясь заработать, и многим этот «брокер талантов» отказал... Так что, когда Хенри Спир аттестует Вилли Брауна как великого и самого лучшего гитариста, – это не пустой звук, но высшая из всех возможных оценок, она точнее и значимее любого коммерческого успеха, который зачастую субъективен и необъясним. К тому же мы знаем, что в блюзе быть лучшим гитаристом – во многом быть лучшим блюзменом вообще!

Из сохранившегося Свидетельства о смерти Вилли Ли Брауна известно, что родился он 6 августа 1900 года в штате Миссисипи. А вот где именно – не указано. В энциклопедии Шелдона Хэрриса «Blues Who's Who» отмечено, что Вилли родился в Кларксдейле, Коахома-каунти (Coahoma county), а уже известный нам автор книги «Deer Blues» Роберт Палмер считает, что блюзмен появился на свет между 1890 и 1895 годами в северной части Дельты, близ Робинсонвилла (Robinsonville), Туника-каунти (Tunica county).²³⁴ В «Blues Who's Who» утверждается, что с 1911 года Вилли Браун работал на ферме Джима Йеджера (Jim Yeager's plantation) возле города Дрю, а с 1916 года уже всюду играл вместе с Томми Джонсоном, Чарли Пэттоном и другими блюзменами на вечеринках на ферме Вебба Дженнингса (Webb Jennings' plantation), расположенной около того же Дрю. Сообщается также, что женой Вилли была Джоуси Буш (Josie Bush)...

Похоже, здесь мы видим, как биография одного блюзмена накладывается на биографию другого, в результате чего возникает путаница, которая множится, переходя из одного издания в другое. С этой проблемой в свое время столкнулся и Гэйл Дин Уордлоу, исследовавший биографию Пэттона. Он же решил разобраться и с противоречивыми сведениями о Вилли Брауне и в статье «Can't Tell

My Future: The Mystery of Willie Brown», опубликованной весной 1986 года, кажется, поставил точку в этом непростом вопросе.²³⁵

Любопытно, но путаница существовала и в среде самих блюзменов Дельты, которые знали о наличии сразу двух Вилли Браунов: ведь они оба в свое время играли с Чарли Пэттоном. Хорошо еще, что эти музыканты существенно различались физиологически. Встречаясь в 1962 году с постаревшими свидетелями жизни блюзменов Дельты, Уордлоу выяснил, что первый из Браунов, проживавший когда-то в Дрю, был почти одного возраста с Пэттоном, весил более двухсот фунтов и к тому же обладал высоким ростом. То есть был большим, если не огромным, в то время как другой Вилли Браун весил не более 135 фунтов, а росточком вышел еще ниже, чем щуплый Пэттон. Роберт Палмер, ссылаясь на старого блюзмена Хейса МакМуллена (Hayes McMullen), пишет о Брауне как о маленьком шоколадного цвета парне, который, по мнению МакМуллена, **«был намного лучшим музыкантом, чем Чарли (Пэттон – В.П.)»**.²³⁶ Хенри Спир, давая известную нам высокую оценку Вилли, говорит о нём как о **«маленьком друге»** Чарли Пэттона. Если учесть, что сам Чарли был небольшого роста, можно представить, как выглядел его молодой приятель и напарник, рост которого, впрочем, не отражался на мощи и качестве звучания его гитары. Сам Вилли Браун в «Future Blues» безо всякого лукавства выдает свой рост:

*О, женщина, которую люблю, она пяти футов от земли.
Я говорю, любимая моя, Боже, она пяти футов от земли.
Будто скроена под меня: нет другой такой на свете...*²³⁷

Из-за малого роста, Вилли Брауна в среде блюзменов называли «Литтл Билл» (Little Bill) или «Вилли Литтл Браун» (Willie Little Brown). Кроме того, он был лет на десять-пятнадцать младше Вилли Брауна из Дрю и вообще никогда не жил в этом городишке, находящемся к северо-востоку от фермы Докери. Наконец, у Вилли Брауна из Дрю жену, действительно, звали Джоуси, в то время как женой Вилли Брауна-младшего была Энни Ли Браун (Annie Lee Brown)... Казалось, истина восстановлена, и теперь, если что, мы можем безошибочно определить, о каком из Браунов идет речь. Но...

В недавно вышедшей книге воспоминаний старейшего из ныне живущих блюзменов Дэвида Ханибоя Эдвардса есть замечательный

пассаж. Рассказывая о своих встречах с блюзменами прошлого, Ханибой, в частности, пишет:

«Кого еще я видел тогда, так это Сан Хауса и Вилли Брауна... Я услышал, что они играют на плантации Флауэрс (Flowers plantation), в Коахома-каунти, к северу от Робинсонвилла. Я туда отправился, и они собрали большую толпу в баррел-хаусе на плантации. Вилли Браун был большим, здоровенным парнем, толстым и тяжелым (!!! – В.П.). Он работал на ферме и играл с Сан Хаусом. Вилли Браун был великим гитаристом. У него имелось несколько прекрасных аккордов в тональности А...»²³⁸

Налицо полное смешение двух образов, запечатлевшихся в памяти и сознании восьмидесятилетнего (на момент выхода книги) блюзмена, и его искреннего желания поведать своим молодым читателям то, чего сами они уже никак не могут знать. Несомненно, Ханибой много раз видел большого Вилли Брауна, поскольку долгое время жил рядом с ним в Дрю. В то же время, он слышал, что популярный в их среде Сан Хаус часто играет и даже записывается вместе с неким Вилли Брауном. Так вот, Ханибой считал (и, видимо, считает по сей день!), что это и есть тот самый **«большой, здоровенный парень»** из Дрю, которого он хорошо знал, и о том, что это два разных музыканта, – не догадывался. А более молодого и небольшого роста Вилли Ли Брауна он, похоже, никогда не видел, иначе бы не стал описывать его внешность, на которой «попался». Мы, тем не менее, не станем уличать Ханибоя Эдвардса в неправде и закончим тему странного «раздвоения личности» одного блюзмена...

Мы рассказываем сейчас о том самом Вилли Брауне, о котором столь высоко отзывался Хенри Спир. Главными источниками сведений о его жизни являются интервью, которые всё тот же Уордлоу взял у многолетнего приятеля Вилли Брауна старого блюзмена Вилли Мура (Willie Moore) и его жены Элизабет Глинн (Elizabeth Glynn), а также воспоминания Сан Хауса, друга и партнера Вилли Ли Брауна.

Из музыкальных источников нам доступны две сольные записи Вилли Брауна для Paramount, относящиеся к 1930 году; блюзы, в которых он играет на второй гитаре в дуэте с Чарли Пэттоном; а также несколько блюзов, сыгранных для Алана Ломакса в 1941 и 1942 годах... К сожалению, записывали Вилли Брауна крайне мало, но даже

из уже записанного материала два блюза, которые значатся изданными, оказались утерянными, и исследователи все ещё надеются их найти.

Итак, Вилли Ли Браун родился 6 августа 1900 года, вероятнее всего, в Кливленде, Боливар-каунти (Bolivar county, MS), или неподалеку от него, так как в разговоре с Вилли Муром он признавался, что «родом из-под Кливленда» (*down there near Cleveland*). Это похоже на правду, поскольку из других источников нам известно, что в середине второго десятилетия Вилли Браун обретался в кругу блюзменов из плантации Пирман, куда также входили старшие музыканты Эрл Хэррис, Луи Блэк и Чарли Пэттон. Последний, благодаря железнодорожному сообщению (Pea Vine), часто навещался в Кливленд из Докери, где в то время проживал, и, видимо, производил на молодого Брауна сильное впечатление, коль скоро он унаследовал пэттоновские приемы и манеру исполнения, став достойным учеником. Не известно, по каким причинам Вилли Браун покинул ферму Пирмана, но к 1916 году он уже проживал на севере Дельты, в Робинсонвилле, о чем мы знаем от Вилли Мура, который с этого времени завязал с ним дружбу.

«Мне было шестнадцать, – вспоминает Мур, – когда я познакомился с Вилли Брауном. Он мог играть на гитаре буквально всё и часто повторял: “Блюз – это не что иное, как самая настоящая болезненная простуда, мерзкая и гадкая...” (*Them blues ain't nothin' but a lowdown dirty achin' chill...*)

...Он не мог похвастать своим голосом и считал, что лучше играет на гитаре, чем поет. А его любимой песней тогда была “Old Cola” – брауновская версия “Pony Blues”. Иногда пел он, иногда пел я, но все же я больше любил слушать его».²³⁹

В 1918 году Вилли Браун и Вилли Мур были призваны в армию. Они даже надеялись попасть на фронт, куда-нибудь во Францию, но их определили служить на военной базе Кэмп Шелби (Camp Shelby) близ Хэттсбурга (Hattiesburg, MS), на юге их родного штата, так что романтики из службы не получилось. Вернувшись в Робинсонвилл, Вилли продолжил играть блюзы, и Мур вспоминает, что в то время Браун занимался лишь тем, что играл на гитаре да пил виски...

В начале двадцатых Чарли Пэттон покинул Докери и почти все десятилетие скитался по Дельте, перемещаясь от одного джук-джойнта

к другому. И часто вместе с ним оказывался его маленький друг, который аккомпанировал ставшему знаменитым Пэттону, но иногда пел и сам. Вместе с тем, по воспоминаниям Вилли Мура, Браун не очень-то любил выступать с Пэттоном, поскольку тот был вечно чем-нибудь недоволен. Вроде бы у них часто возникали ссоры и даже драки, но партнерство с Пэттоном было выгодным, так как в двадцатые Чарли был востребован как черной, так и белой аудиторией. Кроме того, совместные выступления с самым великим из блюзменов Дельты позволили Вилли Брауну выработать собственный стиль и технику, отточить мастерство и заработать репутацию.

Центром притяжения активного населения северной части Дельты было уже упомянутое нами местечко Клэкстон, с плантацией Джо Кирби, где изготавливался и продавался некогда знаменитый напиток *moonshine*. Там находились злчные места, был распространен игорный и прочий нелегальный бизнес, а значит, была необходимость и в музыкантах. Вилли Браун поселился рядом – в Лейк Корморане, Десото-каунти (Desoto county), – и, благодаря незаурядной игре на гитаре, всегда мог рассчитывать на заработок: если он аккомпанировал самому Пэттону, то был способен аккомпанировать кому угодно. Сотрудничества с ним искали самые разные блюзмены и блюзвимен, и известно, что в свое время Браун подыгрывал великой Мемфис Минни, проживавшей к северу от Робинсонвилла, в местечке Уоллс (Walls). Мур отмечает, что Минни потрясающе владела гитарой и всегда выступала только первым номером. Что ж, Вилли Брауну не привыкать быть вторым.

В 1926 году он сблизился с Эдди «Сан» Хаусом, проповедником в одной из церквей. Примерно в то же время Хаус оставил службу и переключился на блюзы. Его несомненный талант, особенно вокальный, был сразу оценен Брауном, и они стали выступать дуэтом на вечеринках в джук-джойнтах Туника-каунти и за пределами. К этому времени относится и выдвижение в Робинсонвилле юного Роберта Джонсона, неотступно следовавшего за Брауном и Хаусом. Были в этом кругу и другие блюзмены, но их, странным образом, не замечали ни агенты фирм грамзаписи, ни фольклористы, ни прочие искатели талантов, которые к концу десятилетия уже, казалось, выбрали всех, кого только можно... И все же, благодаря успеху Чарли

Пэттона, в самом конце двадцатых на блюзменов Дельты обратили внимание издатели.

Самая первая запись Вилли Брауна была сделана в Мемфисе, в отеле Peabody, 25 августа 1929 года, когда он подыгрывал на второй гитаре своему старшему приятелю Киду Бэйли. Согласно справочнику *Blues & Gospel Records*, в этот день для Brunswick записаны «Mississippi Bottom Blues» и «Rowdy Blues». Оба блюза переизданы на Flyright в начале семидесятых – альбом «Deep South Country Blues» (LP 102), и мы можем слышать гитару Вилли Брауна, по крайней мере, в «Rowdy Blues», потому что в другой вещи – «Mississippi Bottom Blues» – его гитары, как мне кажется, нет вовсе. В любом случае, судить о Брауне как о великом гитаристе по этим записям нельзя – у него попросту не было возможности себя проявить...

Второй раз Вилли Браун оказался в студии в мае 1930 года, когда его, Сан Хауса и Луиз Джонсон взял с собой в Грэфтон Чарли Пэттон, на очередную сессию для Paramount. Тогда Пэттон записал всего четыре блюза – «Some Summer Day», «Moon Going Down», «Dry Well Blues» и «Bird Nest Bound», – и в каждом Вилли аккомпанировал ему на второй гитаре, помогая Пэттону поддерживать жесткий и колоритный ритм, а иногда даже вставлял какую-нибудь фразу. Однако, благодаря могучему и выразительному вокалу Чарли Пэттона, Вилли остался всего только второстепенной, вспомогательной фигурой, на которую не очень-то обращают внимание.

В эту же сессию были, наконец, записаны и четыре блюза самого Вилли Ли Брауна – «M & O Blues», «Future Blues», «Kicking In My Sleep Blues» и «Window Blues». К сожалению, нам доступны только два первых. Куда делись еще два – неизвестно. В справочнике *Blues & Gospel Records* отмечается, что все четыре мастера, включая «Kicking In My Sleep Blues» и «Window Blues», записаны в среду 28 мая 1928 года, и каждому из них присвоен индекс. Более того, в примечаниях к изданию *Screamin' and Hollerin' the Blues* указывается, что первая из брауновских пластинок, включающая «M&O Blues» и «Future Blues» (Paramount 13090), появилась в июле или сентябре 1931 года, а вторая – с «Kicking in My Sleep Blues» и «Window Blues» (Paramount 13099) – в сентябре или декабре того же года. Но если первую пластинку, пусть и чрезвычайно редкую, мы можем слышать, благодаря более поздним переизданиям, то вторую никто из исследователей не только не

слышал, но и не видел. Нам даже не известны какие-либо комментарии об этих двух блюзах, если не принимать за таковые утверждения, будто оба мастера с записями «Kicking In My Sleep Blues» и «Window Blues» навсегда утеряны. Остается надеяться, что время окажется благосклонным пусть не к нам, но к нашим потомкам, и они когда-нибудь отыщут уцелевшую пластинку Вилли Брауна, если, конечно, она вообще была издана.

Известно, что сессии для Paramount совпали с началом Великой депрессии, после чего продажи пластинок и их издание сократилось или даже вовсе прекратилось. Первую пластинку Вилли Брауна и Сан Хауса вообще не покупали: 75 центов – деньги немалые. Возможно, на Paramount решили и вовсе отказаться от выпуска еще одной пластинки Вилли Брауна, которая сулила только убытки... Так что нам надо не сетовать, а благодарить менеджеров из Грэфтона за то, что они отштамповали хоть одну пластинку Брауна, и теперь нам доступны сразу два его шедевра – «M&O Blues» и «Future Blues».²⁴⁰

Оба блюза – мощные, неторопливые; кажется, вот настоящий образец того, что названо Робертом Палмером «**deep blues**» (*глубокий блюз*)! В «Future Blues» хриплый низкий голос Вилли Брауна взаимодействует с безупречным ритмом, который обеспечивается оттягиванием шестой (басовой) струны большим пальцем и резким её высвобождением, так что струна жестко «ложится» на железный корпус National и резонирует, создавая особенную перкуссию, а с нею и особенное звучание, возможно ни у кого более не встречающееся. Во второй вещи – «M&O Blues» – Браун развивает пэттоновский стиль и вновь делает акцент на басовую струну, только теперь обходится без перкуссии: не опускает резко струну на корпус, а, напротив, прижимает, чтобы она звучала глухо и, образуя ощутимые волны из низких частот, взаимодействовала с высокими струнами, – Браун прекрасно владел пикинггом.

Хуже обстояло дело с вокалом, поэтому Вилли Браун сначала ходил следом за Пэттоном, а затем и за Сан Хаусом, с которым завел многолетнюю дружбу. Маленький Браун кровно в них нуждался. Ему был необходим достойный вокалист, поскольку сам он был всецело увлечен гитарой. Но в студии Paramount, как, впрочем, и в любой другой студии, от него требовали исполнения блюзов, и причем собственных. Таковым было условие контракта, и только поэтому он в

студии оказался. И Вилли Браун свои блюзы не только сыграл, но и впечатляюще спел, так что мы относим их к лучшим образцам Дельта-блюза. Но всё же сравнивать его вокальные данные с пэттоновскими или с хаусскими никак нельзя: у Брауна вокал достаточно прост, и даже одноцветен, в результате его собственный аккомпанемент этому вокалу не вытягивает на высший уровень, куда Вилли Браун запросто взбирается, аккомпанируя Чарли Пэттону и особенно Сан Хаусу, с которым они создадут в ближайшем будущем один из величайших блюзовых бэндов.

Оставив её, я запрыгну на М&О...
Теперь, когда её я оставил, махну на М&О.
Я отправляюсь на юг, где никогда не был прежде...

Когда-то задумал я, Боже, и надеюсь, это случится...
Мечтал когда-то – и надеюсь, Господи, мечта моя исполнится:
Отстрою себе замок в Декатуре, на холме...

Всем вам, мужики, должно быть стыдно.
Все вы, парни, должны постыдиться,
Гуляя «налево» тут и там, клянётесь перед Богом, а рядом –
женщины, преданные вам...

Едва не убил свою подругу: не желает спать со мной!
Думал, сживу её со свету, – но тут явилась она...
Глядела с укором, пока я не взял обратно все слова,
что наговорить успел...

Спрашиваю: «Как насчет этого самого?» – «Хорошо...»
Спросил тогда ее: «Ну, так как насчет...?» – «Ладно».
Но прошлой ночью она уже не пришла в хибару мою...²⁴¹

Два дошедших до нас блюза Вилли Брауна, конечно, впечатляют и доказывают, что он великий блюзовый гитарист. Можно даже поверить на слово Хенри Спиру и другим, считавшим Брауна лучшим блюзовым гитаристом во всей Дельте, лучше даже, чем Чарли Пэттон или Слип Джеймс. И все-таки... По имеющимся двум вещам, подобная оценка выглядела бы большой натяжкой. Определение «лучший» – серьезное, безапелляционное, некомпромиссное и вообще едва ли

допустимое, когда речь заходит об искусстве, тем более о блюзе, к тому же — об игре на гитаре. Тут, чтобы прослыть лучшим, надо так преуспеть и такое выдать, чтобы уже ни у кого не было сомнений. И если на такую оценку решился Спир, мало кого хваливший, раз уж так считали даже коллеги Брауна, видимо, на то были причины...

И здесь следует, уже в который раз, обратить внимание на то, что наши представления о том или ином блюзовом или джазовом музыканте прошлого сформированы звукозаписью, а не «живым» исполнением. Мы еще и еще раз должны заметить, что звуковые носители имели (и имеют) существенные ограничения, и бывало, сам музыкант не узнавал себя, прослушивая пластинку со своими записями... Привыкший к многолетней карьере публичного музыканта, игравший едва ли не каждый день для близкой, почти родной и необычайно восприимчивой аудитории, Вилли Браун неожиданно для себя оказался в чуждой среде, где им руководил белый звукоинженер, а не темперамент разгоряченной толпы соседей и земляков. В студии звукозаписи играть и петь ему приходилось не более трех минут, но если за три минуты блюз еще хоть как-то можно спеть, то как его при этом еще и сыграть?! В ином джук-джойнте за первые три-пять минут народ только-только расправляет плечи да выходит в круг. Блюзовому гитаристу, чтобы вполне раскачалась его душа и раскрылось сердце, и десяти минут недостаточно... Нужны часы! И их у Вилли Брауна, как и у других блюзменов, всегда было вдоволь, как было вдоволь и «муншайна», без которого непросто себя завести... Но в северном Грэфтоне, в холодном безжизненном углу одной из комнат огромной мебельной фабрики, сидя перед странным агрегатом с раструбом-микрофоном, видя перед собой белого господина, бесцеремонно подающего сигналы когда начать и когда закончить!.. О какой душе тут можно говорить? Спел, сыграл, получил деньги — и будь здоров! А уж появится ли потом пластинка — дело второстепенное. Не каждый блюзмен обращал на то внимание. Это заботило уже фирмы грамзаписи, которые делали деньги...

Так вот высокая оценка Хенри Спира основывалась не на доставшихся нам нескольких трехминутных записях Вилли Брауна, а на его впечатлении от многочасовых «живых» концертов в джук-джойнтах и баррел-хаусах, когда Вилли и кто-нибудь из его напарников (Пэттон, Хаус или кто-нибудь ещё) доводили до

исступления танцующих. Спир видел, и не однажды, как Пэттон буквально бесновался перед аудиторией, подбрасывая к потолку гитару, зажимая её между ног или заноса за голову, при этом продолжал петь своим железным голосом, в то время как его «маленький друг» отбивал, словно кувалдой, отчаянный ритм: такой, какого во всем белом свете нельзя было услышать! Иначе не стал бы Хенри Спир выезжать вглубь Дельты, чтобы послушать музыкантов, когда к нему на Фэриш-стрит стояла очередь из блюзменов со всего штата и окрестностей! Но игра Чарли Пэттона и Вилли Брауна была особенной, она граничила с безумием, и на это действо валили толпы, как черных, так и белых...

Так что же, всё это необыкновенное живое представление, которое в свое время так увлекало и покоряло, – пронеслось мимо нас и мы, отстоявшие от него в тысячах миль и отделенные вот уже семью или даже восемью десятками лет, так никогда и не услышим настоящую игру одного из самых великих блюзовых гитаристов Дельты?

К счастью, Бог оказался милостивым к нам, и для нас сохранились потрясающие мгновения, быть может, самые необыкновенные минуты во всей истории блюза. И здесь, в который раз, мы должны снять шляпу перед великим фольклористом и подвижником американской культуры – Аланом Ломаксом. Поистине, им двигало Провидение, когда в начале сороковых он оказался в Дельте, более того – в том самом месте, где обитали и где играли блюзы сразу два наших героя – Вилли Ли Браун и Эдди «Сан» Хаус.

...Которую по счету книгу мы пишем об англо-американской музыке и в каждой из них находится место для Алана Ломакса! Вот уж, действительно, потрудился человек! В 1933 году, семнадцатилетним пареньком, он отправился вместе с отцом, Джоном Ломаксом, в свою первую экспедицию, и именно тогда они встретили Ледбелли.²⁴² С тех пор поприщем Алана являлась поддержка отца и подвижническая работа по сбору и сохранению американского фольклора. Впрочем, не только американского, и не только фольклора.

В 1939 году Алан Ломакс сделал важнейшие записи одного из пионеров джаза – Джелли Ролл Мортон; в марте 1940 года, в течение трех дней провел многочасовые звукозаписывающие сессии с великим балладиром Америки Вуди Гатри (Woody Guthrie, 1912-1967); в августе

того же года записал пятьдесят четыре трека с песнями, балладами и рассказами Ледбелли... Уже к двадцати пяти годам Алан Ломакс имел внушительный послужной список и высокую репутацию среди коллег – исследователей американского фольклора. В апреле 1941 года его, как главного ассистента (*assistant in Charge*) Архива народных песен при Библиотеке Конгресса, пригласили в знаменитый Университет Фиска (Fisk University) в Нэшвилле, штат Теннесси, вести какое-то юбилейное мероприятие. Тогда же были установлены более тесные связи между двумя учреждениями и намечены планы совместной работы на предстоящее лето. В соответствии с этими планами, 24 августа 1941 года Ломакс прибыл в Нэшвилл, чтобы вместе с коллегами отправиться в штат Миссисипи для проведения полевых записей. Дельту и, в частности, Коахома-каунти выбрали неслучайно. Дельта была местом наибольшей концентрации черного населения во всей Америке, а Коахома-каунти считалась хлопковой столицей Дельты. О мотивах экспедиции Алан Ломакс впоследствии писал:

«Было ясно, что черные на Юге не готовы довериться белому фольклористу. Поэтому я обратился в Университет Фиска, в этот “Принстон” черных колледжей, с идеей проведения совместного с моим отделением Библиотеки Конгресса полевого исследования. Задачей было основать центр изучения черного фольклора в Фиске. Если в фольклорную работу вовлечется престижный Фиск, рассуждал я, черные интеллектуалы, возможно, преодолеют свои предубеждения против устных традиций сельских безграмотных черных...»²⁴³

Истинный техасец – Алан родился и вырос в Остине (Austin), – он был убежден, что самые значительные блюзовые музыканты, начиная с Блайнд Лемона Джефферсона, родом из Техаса, в то время как его черные коллеги из Университета Фиска вообще к кантри-блюзу относились как к чему-то вульгарному и к подлинному искусству афроамериканцев не относящемуся, а потому и внимания не заслуживающему. Словом, в Дельту ехали изучать и записывать не блюзменов, а сельских чёрных религиозных сингеров из баптистских церквей, в том числе исполнителей песен-санктифайд. Но у Промысла на всё свои виды, и нам, самонадеянным человекам, только кажется, что мы живем и действуем по своей воле. Судите сами...

В 1938 году Алан Ломакс помогал своему приятелю сэру Джону Хэммонду организовывать серию концертов в Карнеги-холле (Carnegie Hall) под названием «The Spirituals to Swing». Концерты эти должны были открыть новую эру в афро-американской музыке, хотя правильнее сказать, что они были призваны открыть белой аудитории настоящую музыку черной Америки.²⁴⁴ Кроме привлеченных музыкантов из Гарлема, организаторам предстояло найти и привезти в Нью-Йорк многих темнокожих звезд джаза и блюза из провинции. Надеялись они пригласить и некоторых представителей кантри-блюза из глубин штата Миссисипи, включая молодого блюзового гения Роберта Джонсона, пластинки которого, изданные на Vocalion, становились популярными не только у черных, но и у белых. Алан Ломакс, например, находился под неослабевающим впечатлением от пластинки с «Walking Blues» и с нетерпением ждал появления Роберта Джонсона в Карнеги-холле. Не исключено также, что он надеялся записать его для Архива народных песен... Однако накануне самого первого концерта, который должен был состояться 23 декабря 1938 года, выяснилось, что Роберт Джонсон, имя которого уже значилось в афишах, погиб при странных обстоятельствах.²⁴⁵ С тех пор Джон Хэммонд не оставлял надежды разузнать подробнее о судьбе погибшего музыканта и, пользуясь случаем, попросил Ломакса, отправляющегося в Дельту, прояснить ситуацию... Алана, впрочем, и самого интересовала драма Роберта Джонсона. Он также заинтересовался происхождением некоторых из его песен, полагая, что на блюзмена из Миссисипи оказал большое влияние его знаменитый земляк Лемон Джефферсон.²⁴⁶ Но, повторяю, в Дельту Алан Ломакс и его коллеги отправились записывать черные спиричуэлсы. Это было главной целью поездки.

В состав экспедиции, кроме Алана и его жены Элизабет Литтлтон (Elizabeth Littleton), входили социолог Люис Джонс, профессор, композитор, музыкант и фольклорист Джон Весли Уорк-III и другие. Кстати, дед Уорка также был музыкальным деятелем и занимался популяризацией музыкальной культуры афроамериканцев, а отец, в конце XIX века, восстановил знаменитый негритянский хор **Fisk Jubilee Singers**, с которым путешествовал по стране, пропагандируя черные спиричуэлсы как альтернативу легковесным и унижительным менестрель-шоу. Вместе с тем, музыкальные

предпочтения этих и других черных профессоров из университетов были односторонними и отчасти недальновидными, иначе бы не молодой белый фольклорист из округа Колумбия и не предприимчивые дельцы вроде Хенри Спира или Ральфа Пира, а представители черной интеллигенции изучали, записывали, издавали и пропагандировали кантри-блюз, заодно помогая сельским музыкантам... Благодаря еще одному белому исследователю – Роберту Гордону, изучавшему архивные материалы экспедиции Ломакса и его коллег из Университета Фиска, мы можем точно знать, где, когда и кого записывал Ломакс во время своего пребывания в Дельте...²⁴⁷

Итак, во вторник 28 августа 1941 года, снабженные самой современной на тот момент мобильной звукозаписывающей аппаратурой – Fisk's Presto (Model D), – позволявшей делать шестнадцатиинчевые (16") мастера (это значит, что на одну сторону можно было записать целых пятнадцать минут музыкального материала!), фольклористы прибыли в Кларксдейл. Следующие два дня они записывали черные спиричуэлсы в местных баптистских церквях, и во время одного из этих сеансов Алан Ломакс поинтересовался, нет ли поблизости кого-нибудь из блюзовых сингеров, похожих на покойного Роберта Джонсона. Ему тотчас ответили, что таковых в округе множество, а ближе всех – молодой блюзмен по кличке «Muddy Water» (Мутная Вода), который работает на ферме Стовалл, в десяти милях к северо-западу от Кларксдейла... Утром 31 августа Алан, Элизабет и Джон Уорк стояли у ворот плантации, куда к ним вышел дружелюбный белый надзиратель капитан Холт (Captain Holt). После недолгих, но настороженных вопросов фольклористам позволили вступить в контакт с черными работниками плантации, в частности с Мадди Уотерсом.

«МакКинли Моргенфилд, по прозвищу “Мадди Уотерс”, знаменитый гитарист из Стовалла», – представился неожиданным гостям двадцативосьмилетний блюзмен.²⁴⁸

Вместе с бабушкой и дядей, он прибыл сюда из Роллинг Форка (Rolling Fork, MS) трехлетним ребенком, вырос здесь, окреп и уже всю работу на тракторе... Алан Ломакс вспоминает, каким показался ему будущий король ритм-энд-блюза: **«здоровый курчавый тёмно-коричневый парень, с круглым, довольно**

плоским лицом и китайскими глазами, что делало его похожим на дружелюбного темнокожего эскимоса».²⁴⁹

Мадди не сразу доверился странным гостям, но вскоре сообразил, чего от него хотят, и принялся помогать вносить звукозаписывающую аппаратуру в помещение плантационного магазина.²⁵⁰ Через некоторое время появился Хенри «Сан» Симс, тот самый фиддлер, что записывался еще вместе с Чарли Пэттоном, о чем Ломакс даже не подозревал. Хенри тоже жил и работал на Стовалле и часто играл вместе с Мадди, которого в свое время обучал игре на гитаре. Мадди и Симс наскоро сыграли и спели «Burr Clover Blues», чтобы Ломакс настроил аппаратуру, а затем, уже один, Мадди исполнил «Country Blues». Это была самая первая песня Мадди Уотерса, записанная на звуковой носитель! И в этом блюзе Алан тотчас узнал «Walking Blues» Роберта Джонсона. Оказалось, Мадди услышал её на пластинке и переделал по-своему. Вот их беседа об этом, в изложении Алана Ломакса:

А.Ломакс: А ты знал эту мелодию, до того как услышал её на пластинке?

М.Уотерс: Да, сэр, я разучил её от Сан Хауса. Это парень, который играет на гитаре. Я знаю Сана с 29-го. Он был тут лучшим. Когда я узнавал, что он собирается где-то играть, то отправлялся за ним и оставался там, наблюдая за ним. Я научился играть боттлнеком, наблюдая за ним в течение года. Он очень помог мне. Показал, как настраивать гитару тремя способами: “nachul” (“natural”, или, вероятно, стандартная, – В.П.), “испанская” и “cross note”.

А.Ломакс: А Роберта Джонсона ты знал?

М.Уотерс: Нет, лично не знал. Видел только издали, когда он приезжал сюда поиграть.

А.Ломакс: Как думаешь, Хаус, как музыкант, был лучше Джонсона?

М.Уотерс (усмехаясь): Думаю, они оба хороши.²⁵¹

Так Алан Ломакс впервые узнал об Эдди «Сан» Хаусе...

В тот же день Ломакс и Уорк записали еще несколько блюзов в исполнении Мадди Уотерса: «I Be's Troubled», «Number One Highway Blues», «Corn Song» (a cappella) и пэттоновский «Pea Vine Blues». Был

записан и «The Worried Blues», который Мадди и Хенри Симс сыграли и спели дуэтом. Также было записано интервью с обоими блюзменами. К сожалению, из всего этого материала до нас дошли только «Country Blues, No.1» и «I Be's Troubled»: скачущие по ухабам на автомобиле, Ломакс и Уорк уже на следующий день разбили вдребезги один из двух оригинальных дисков (*precious discs with their glass base*), на котором были записаны Мадди Уотерс и Хенри Симс...²⁵²

«Ничего страшного, – подумали они, – вернемся через два-три месяца и запишем их еще раз». И действительно, спустя год, летом 1942 года, Ломакс вновь записывал Мадди Уотерса... Но все же – это была беда! Самые первые, во многом неожиданные записи Мадди Уотерса полны свежести и юной отваги, чистоты и искренности. Такое не повторяется, в чем можно убедиться, слушая альбом «Muddy Waters: Down on Stovall's Plantation» (Testament T-2210), в который входят блюзы, записанные в 1941 и 1942 годах... Добавим, что играл Мадди в настройке DGDGBD, он называл её «испанской», с использованием боттлнека на гитаре National с деревянным корпусом (*wooden-bodied National*) – именно с этой гитарой он предстает на фотографии 1943 года рядом со своим учителем и партнером Хенри «Сан» Симсом...

Мы столько места уделяем Мадди Уотерсу, потому что его первые опыты связаны с кантри-блюзом, и эти опыты замечательны, и их не затмила последующая всемирно известная ритм-энд-блюзовая карьера Мадди. Кроме того, нам важно проследить путь, по которому Алан Ломакс «вышел» на Сан Хауса и Вилли Брауна. Как видим, этот путь лежал через ферму Стовалла...

Поразительно, сколь теснятся во времени события, являющиеся ключевыми в истории блюза: 31 августа, в воскресенье, Ломакс впервые записал Мадди Уотерса и от него же узнал о существовании на белом свете Сан Хауса, а спустя три дня – 3 сентября – он уже находился близ Робинсонвилла, в местечке Лейк Корморан, находящемся всего в миле от реки Миссисипи и сегодня состоящем из нескольких строений между железной дорогой и старой хайвей 61.

...По рассказам местных старожилов, когда-то здесь действительно было озеро, и на него приезжали отдыхать богатые англичане. Специально для них была придумана редкая для этих мест забава – ловля рыбы с помощью водоплавающих птиц Корморанов,

очень похожих на бакланов, впрочем, может, это и есть бакланы. Такая ловля издревна практиковалась в Китае и вот – перекочевала к берегам Миссисипи... Затем англичане перевелись, богатые граждане нашли себе иные развлечения и перебрались в другие районы, а плодovitую местность решили использовать с большей пользой, для чего озеро засыпали землей и посадили деревьями. Птицы разлетелись, но, как мне сказали, не исчезли вовсе, а пополнили собой фауну бассейна реки Миссисипи... Вот так: и озеро засыпали, и птицы разлетелись, а название, столь необычное, осталось – Лейк Корморан... Плантадоры набрали тысячи черных работников, которые прибывали в Лейк Корморан вместе с семьями. Всё здесь было так же, как и на плантациях Докери, Стовалла, Дженнингса, Пирмана... Вырубка деревьев, выкорчевка пней и их сжигание, осушка болот, посев хлопчатника, поливка, уборка, работа коттон-джина – словом, бесконечный, тяжелый и опасный труд, а вокруг него – примитивный и беспросветный быт замкнутой черной коммуны, с воскресными проповедями в баптистской церкви, джук-джойнтом накануне и едва видимым холмиком после ухода в лучший мир...

С начала тридцатых здесь жил и в одном из местных джук-джойнтов играл Вилли Ли Браун, не забывая наведываться в окрестные селения, где у него всегда находилась работа... Примерно в те же годы хозяева плантации обзавелись новой техникой, и для её обслуживания понадобились квалифицированные рабочие. Появились собственное железнодорожное депо, гараж, сельский магазин, почта, мастерские по обслуживанию коттон-джина и нечто вроде наших МТС (*машино-тракторная станция*)... А раз так – возникла нужда в хороших трактористах. Вот сюда-то, поближе к Вилли Брауну, и устроился на работу Сан Хаус, с ним же он играл и по выходным на местных вечеринках...

Больше десяти лет прошло с того времени, как они записывались в Грэфтоне для Ragmount вместе с их учителем и партнером Чарли Пэттоном, которого уже семь лет как не было в живых. Много воды унесла Миссисипи с тех пор... Развивались и блюзы Дельты, и основной тенденцией в этом развитии оставался тот самый *драйв*, основу которого заложил Пэттон. Чтобы усилить ритм, мощь, силу и громкость, чего особенно требовали в джук-джойнтах, музыкантам приходилось объединять усилия – создавать бэнды. Один из самых

известных таких бэндов и возник в Лейк Корморане на основе дуэта старых друзей и партнеров – Сан Хауса и Вилли Брауна... И вот однажды, по-видимому всех этих исторических и прочих деталей не ведая, к ним прибыл вместе со звукозаписывающей аппаратурой Алан Ломакс, получивший туманную «наводку» от Мадди Уотерса.

Ломакс впервые встретился с Сан Хаусом 3 сентября и тотчас договорился о записи. Вот как фольклорист описывает одну из своих самых необычных сессий:

«*“Пойдем, – сказал Сан, – я хочу, чтобы вы познакомились с моими парнями, и мы попытаемся сыграть немного нашей музыки”.* Я не знаю, куда Сан повел меня. Пыльными дорогами вдоль железнодорожных путей – в заднюю часть ветшающего деревенского бакалейного магазина, где пахло лакрицей, укропным рассолом и нюхательным табаком. Что-то тушилось с бульканьем, и было так жарко, что Сан Хаус и его парни еще до выступления разделись по пояс. Из всех моих встреч с блюзом эта была самой главной: лучшей, чем с Ледбелли, чем с Джош Уайтом, Сан Терри и всеми остальными. Один играл на гармонике: он выл и рыдал своим инструментом, словно собака на горячем следе. Там был мандолинист, который совсем не деликатничал со своей мандолиной, а изливал звенящие серебристо-голубые потоки аккордов, подобные теплему лунному свету летних южных ночей, и воодушевлял поиски гармониста. Второй гитарист на басовых струнах играл облигато в ритме, выстукиваемом большими деревенскими ногами, – он превратил всё каркасное здание в гигантский африканский барабан. В центре всего этого был Сан Хаус, абсолютно преображенный, больше не тихий и любезный человек, которого я повстречал: им, ослепленным музыкой и поэзией, безраздельно владела песня...»²⁵³

Повторим ещё раз написанное Ломаксом: **«*Из всех моих встреч с блюзом эта была самой главной...*»**

Конечно, Ломакс-младший кантри-блюза слышал не так много, как старший – сэр Джон Эвери Ломакс, – и гораздо меньше, чем Хенри Спир. Возможно, блюзы Дельты Алан вообще слышал впервые, а Ледбелли, Джоша Уайта и Сонни Терри упомянул, поскольку они были его приятелями. Но все-таки Алан писал свои воспоминания позже, уже после того как слышал многих и многое, так что признание, что в

Лейк Корморане перед ним предстало нечто из ряда вон выходящее, – вполне осмысленное и зрелое. Добавлю: и я ничего подобного не слышал и уверен, вы тоже, так как ничего равного тому, что сотворили Сан Хаус, Вилли Браун, харпер Лирой Вильямс и мандолинист Фиддлин Джо Мартин, в истории блюза не существует!

К счастью, нам не приходится ограничиваться лишь верой на слово великому фольклористу, потому что, благодаря Ломаксу, его жене Элизабет, а также Люису Джонсу, которые участвовали в записи, мы можем слышать игру потрясающего, быть может, самого великого из всех блюзовых бэндов. По этим же записям можно судить и о том, насколько полевые записи, при всех их ограничениях, превосходят коммерческие.²⁵⁴ Также благодаря Алану до нас дошла еще одна песня в сольном исполнении Вилли Брауна – «Make Me A Pallet On The Floor», а также песни «Fo' Clock Blues», «Going To Fishing» и «Uncle Sam Done Called», в которых он аккомпанировал Фиддлин Джо Мартину и харперу Лирою Вильямсу... Конечно же, не старинная «Make Me A Pallet On The Floor» заставила судить о «маленьком Вилли Брауне» как о лучшем блюзовом гитаристе Дельты, и даже не великолепный аккомпанемент своим коллегам, а те самые блюзы, которые были им сыграны в составе бэнда, когда Браун вроде бы оказывался на вторых ролях. Но послушайте его игру, и вы тотчас убедитесь, что это те самые «вторые роли», без которых не много значат первые...

Итак, 3 сентября 1941 года Алан Ломакс записал три вещи блюзового бэнда из Коахома-каунти: «Levee Camp Blues», «Government Fleet Blues» и «Walking Blues», причем последнюю музыканты сыграли по просьбе фольклориста, так как он хотел услышать её «вживую». «Walking Blues» и «Government Fleet Blues» длятся более шести с половиной минут каждая! За это время музыканты успели раскататься, а сыгранности у них хватало: многие годы играли вместе.

Что же получилось?

Действительно, в центре каждого из блюзов находится Сан Хаус, голос которого, по образному выражению Ломакса, *«гортанный и охрипший от пыла страсти, взрезал поверхность музыки, подобно глубокому плугу, приводимому в движение его трактором, отваливающему по весне влажную черную землю, – и пускал соки земной песни...»*.²⁵⁵ Лучше и точнее не скажешь... И этот мощный

вокал фокусирует игру всего бэнда. Но вот ритм – основу блюзов Дельты – формирует, развивает и поддерживает Вилли Браун. Да как! Акцентируя, предельно жестко, игру на басовых и средних струнах, Браун, по сути, играет то, что впоследствии назовут ритм-энд-блюзом, а потом и роком, и потому хорошо бы любителям и исследователям этих жанров прислушаться, как когда-то играли блюзмены Дельты, и обратить внимание на то, что делал на своей гитаре Вилли Браун в 1941 году, обходясь без электричества, без ритм-секции и прочего... Таким образом, жесткий, мощный, безудержный саунд двух гитар National, одна из которых безупречно выдавала ритм, плюс к ним мандолина Фиддлина Джо Мартина, которая добавляла высокие штрихи, извергая **«звонящие серебристо-голубые потоки аккордов»**, да заливающаяся гармоника Лироя Вильямса, а в центре – надрывный и какой-то плачущий вокал Сан Хауса... Хорошо бы это услышать и наконец понять, что не скорострельное «пиликанье», не виртуозные переборы, не показное «ползание» левой рукой по грифу или пикинг являются главным достоинством ритм-энд-блюза или рока, а безупречный и мощный ритм (*драйв!*), на который нанизывается игра всего бэнда, создавая фундамент такому же мощному вокалу. Это то, с чем отправились в Мемфис и Чикаго молодые ученики Чарли Пэттона, Сан Хауса и Вилли Брауна – МакКинли Моргенфилд, он же Мадди Уотерс, и Честер Барнетт (Chester Burnett), он же Хаулин Вулф. Это то, с чем прибыл в Лондон их более поздний последователь Джимми Хендрикс, хотя мог туда и не ехать... В этом захватывающем драйве – основа того, что потом развивали подопечные Сэма Филлипса в студии «Sun» и их более поздние коллеги из «Stax»; тут и Детройт, и мерсибит, и West Coast Sound, и всё то доброе, что дали миру шестидесятые... Вот что подарил нам, вслед за Чарли Пэттоном, его маленький ученик и напарник! Вот за что Вилли Брауна считали величайшим гитаристом всей Дельты, вот за что столь высоко его оценивал всех повидавший Хенри Спир, и вот почему Алан Ломакс написал, что «второй гитарист», а им был как раз Вилли, **«превратил всё каркасное здание в гигантский африканский барабан»!**..

А как тут еще и еще раз не признать роль Провидения, которое так благоволило бэнду из Коахома-каунти, что, по сути, присоединилось к нему проходящим мимо железнодорожным составом, подгадав сначала тревожным и пронзительным гудком, а

затем и стуком колес о стыки во время записи «Walking Blues» (эх, знал бы машинист, в каком событии невольно участвует!), так что и товарняк остался запечатлен в блюзовой истории... И ведь этот бэнд, у которого даже не было названия, играл подобным образом по несколько раз на неделе. Да, было от чего прийти в восторг Алану Ломаксу. Такого он еще не слышал!..

Всеми, однако, приходит конец, и в который раз мы убеждаемся, что от великого до смешного – один шаг. Правда, в данном случае смешного меньше, чем горького, потому что величайшую блюзовую сессию всех времен приостановил подоспевший белый господин, для которого великий Сан Хаус был всего лишь одним из трактористов на его плантации... Вот что пишет об этом Алан Ломакс:

«Музыка прекратилась. Сан Хаус приоткрыл глаза и закурил. Но глубокая нота всё ещё откуда-то тянулась и тянулась, никак не затихала. Мы переглянулись в изумлении. Я подумал, что виной этому мое оборудование, и выключил его. Однако звук продолжался. Сан вышел из транса. *“Это кто-то сигналил на улице, – сказал он. – Схожу-ка, посмотрю, в чем дело”*. Через минуту гудок прекратился, и Сан вернулся. Он казался меньших размеров, огонь вдохновения в нём потух, лицо приобрело пепельный оттенок. *“Это мой босс. Вам лучше пойти потолковать с ним”*».

Белый человек в рабочей одежде цвета хаки сидел за рулем грузовика, его лицо было бледным от страха и гнева. Он выглядел столь ничтожным и словно усохшим, в сравнении с тем, что я только что увидел и услышал, что я едва не рассмеялся. Он желал знать, что делает в местном баррел-хаусе этот пропотевший, неопрятного вида белый человек (*то есть Ломакс – В.П.*) с его лучшим трактористом. Как только мог, я объяснился, но, всё еще находясь под впечатлением от пережитого, боюсь, я оказался непоследовательным. Он не смотрел на меня, пока я говорил, и, полагая, не слышал ни одного слова, мною произнесенного. Он лишь сосредоточенно вглядывался куда-то на проселочную дорогу.

“Что ж, – произнес он. – Когда получите свою ниггерскую музыку сполна, подходите к дому”».²⁵⁶

...Хорошо бы разобраться, где именно проходила историческая полевая сессия.

Казалось, с этим всё ясно, поскольку во всех комментариях и изданиях отмечено, что Алан Ломакс записывал блюзовый бэнд из Коахома-каунти в Лейк Корморане, а справочник *Blues & Gospel Records* даже уточнил и само место: «**Clack Store, near Lake Cormorant, Miss.**». (*Магазин Клэка, рядом с Лэйк Кормораном, штат Миссисипи.*)²⁵⁷ Тем не менее почему-то считается, будто помещение, в котором была произведена знаменитая сессия, находилось в десяти милях южнее, в Туника-каунти, в селении Клэк (Clack), не так давно скрытом до основания, поскольку на его месте отстроили гигантские развлекательные комплексы с казино. В дело вмешалась индустрия туризма и развлечений штата Миссисипи и даже политика, и 18 июня 2007 года на месте бывшего Клэка был установлен памятный знак (маркер), сообщающий туристам, склонным к азартным играм, о роли местных блюзменов в музыкальной культуре Америки. На открытии маркера губернатор штата мистер Хейли Барбор (Haley Barbour, 1947) произнес речь, в которой, в частности, сказал:

«Этот исторический маркер на долгие времена послужит нашей данью Сан Хаусу и его музыке. Подобно другим миссисипским блюзменам, история его жизни рождает много легенд. В продолжение наших усилий по признанию Миссисипи родиной американской музыки, воздание ему почестей имеет большую важность».²⁵⁸

В чем губернатор прав на все сто, так это в том, что история жизни Сан Хауса «рождает много легенд».

Но, похоже, к «легенде», согласно которой блюзовый бэнд из Коахома-каунти был записан в селении Клэк, Сан Хаус никакого отношения не имеет. «Легенду» придумали и подкрепили маркером у казино блюзовые следопыты, которые почему-то обратили внимание на первую часть предложения, где говорится о **Clack Store**, и совершенно проигнорировали вторую, где указан **Lake Cormorant**. То ли в угоду азартному бизнесу, то ли отчего-то еще они не приняли к сведению, что на Лейк Корморан, кроме Ломакса, указывают и источники из Университета Фиска, и Мадди Уотерс, отправивший туда Ломакса искать Хауса. Почему-то проигнорировано и то, что вполне

определенно на место сессии указывает многолетний друг Вилли Брауна, старый блюзовый музыкант Вилли Мур:

«Там, у джина (*on the mill job*), в Лейк Корморане, прямо там, с этой стороны депо, слева от дороги (*подчеркнуто мной – В.П.*), Сан Хаус и другие записали несколько песен, и они хотели, чтобы я приехал тоже немного записался... У них был джук прямо там, это место называли “у Клэка” (*at Clack’s*). Белый парень был хозяином, какой-то «итальяшка» (*a dago white man*). Что ж, он владел им, он открыл его для цветных».²⁵⁹

Признаюсь, я не нашел никаких источников, доказывающих, что запись производилась где-либо в ином, кроме Лейк Корморана, месте, и, конечно же, не могу принять за таковые маркер у казино, вывеску бывшего бакалейного магазина из Клэка (**Clack Grocery Sign**), выставленную в Музее блюза в Кларксдейле, или речь губернатора штата. Это тот случай, когда за доказательство выдается то, что само нуждается в доказательстве...

Так где же все-таки проводилась историческая сессия?

Смею предположить, что отмеченный в справочнике *Blues & Gospel Records* **Clack Store** – вовсе не магазин в бывшем Клэке из Туника-каунти, района, который вообще не фигурирует в воспоминаниях участников в качестве места события, – а находившийся непосредственно в Лейк Корморане магазин Клэка (или «у Клэка»), того самого *a dago white man*, о котором вспоминает Вилли Мур. Так может, в Лейк Корморане или где-то поблизости некогда жил выходец из южноевропейской страны, который был чужд расовых предрассудков и потому открыл в своем магазине еще и джук-джойнт «для цветных»?

...И действительно, в Десото-каунти долгое время проживал некто Колумбус Кларк (Columbus Clark, 1877-?) со своей семьей. Согласно переписи населения от 1910 года, глава семейства, его жена и пятеро детей носили фамилию Кларк. Экзотическое в этих местах имя «Колумбус», вероятно, отражает его южноевропейское происхождение. Если вы спросите чёрного жителя миссисипской или луизианской глубинки, как произносится слово **Корморан**, то услышите что-то похожее на **Камен**, а имя **Clark** в лучшем случае будет звучать как **Кэк**. Так и произносили они это имя, когда речь заходила о магазине Кларка, и именно так отметил в своем блокноте Алан Ломакс, указывая

место проведения сессии. Именно так, а не иначе отмечено и в справочнике *Blues & Gospel Records – Clack Store*, то есть «в магазине Клэка» или «у Клэка». Так говорил о магазине и находящемся в нём джук-джойнте блюзмен Вилли Мур: «...это место называли “у Клэка” (*at Clack’s*)». Не исключено, что именно по этим же причинам в двадцатом году, во время новой переписи, Кларк и всё семейство были отмечены регистратором уже как Клэки (*Clack*), а к имени Колумбуса прибавилась еще и буква “А” – *Columbus A Clack*. В тридцатом году, после следующей, уже пятнадцатой, переписи, Клэки вновь стали Кларками...²⁶⁰ Всю жизнь Колумбус Кларк-Клэк был фермером и владельцем своего хозяйства, что позволяло иметь семейный магазин, а при нём субботний джук-джойнт для черных работников окрестных плантаций – постоянных клиентов его магазина. В начале сороковых Колумбус был еще вполне энергичен, и он – один или вместе с сыновьями – мог организовать звукозапись, выступив посредником между фольклористами и музыкантами. Если наша гипотеза подтвердится, мы впишем еще одно имя в блюзовую историю.

Как видим, ничего нового к воспоминаниям Вилли Мура мы не добавили, но лишь внимательнее к ним отнеслись.

Но теперь возникает следующий вопрос: где в Лейк Корморане находился магазин, называемый местными жителями «у Клэка»?

Отметим, что Лейк Корморан в рассматриваемое нами время был довольно большим поселением, по сравнению с тем же Клэком, где в наличии имелось лишь вагонное депо (*car body depot*) да к нему хлопковая платформа (*cotton platform*). В Лейк Корморане, где находился центр нескольких плантаций, коттон-джин и перекресток сразу нескольких железных и автомобильных дорог, одна только железнодорожная инфраструктура включала: цистерну с бензином (*gasoline storage tank*), две телефонные будки (*two phone booths*), депо (*depot*), склад запасных частей и инструментов (*tool house*), три секционных дома для станционного персонала (*three section houses*), пункт регулировщика (*signal tool house*), цистерну с водой (*water tank*), хлопковую платформу (*cotton platform*), напорный водопровод (*penstock*), масляный насос (*oil pump*) и даже почтовый «журавль» (*mail crane*), позволявший забирать почту, не останавливая состав...²⁶¹ Повторю, что это только железнодорожная инфраструктура, в которой были задействованы десятки работников. А добавьте к ним рабочих

плантаций, технический персонал коттон-джина и ремонтных мастерских, шоферов и трактористов и прочих... Ведь все они где-то жили, кормились, лечились, ходили в магазин, у них были семьи, дети, которые учились в школах, наконец, вся эта работающая и неприхотливая публика где-то отдыхала... Где? В местном баррел-хаусе, в джук-джойнте.

Точных документов, указывающих его адрес, у нас нет, но есть воспоминания Ломакса и Вилли Мура, в которых имеется множество косвенных ориентиров: проходящая рядом железная дорога; наличие коттон-джина или какого-то другого механизированного комплекса, а также депо; обязательное электричество, необходимое для работы звукозаписывающей аппаратуры; находящийся неподалеку дом белого управляющего плантацией, недовольного присутствием фольклориста, а еще больше отсутствием тракториста на рабочем месте... Мы должны учитывать и прочие «обстоятельства места и времени», а именно: то, что была среда начала сентября – едва ли не самое напряженное время на хлопковой плантации; что музыканты, игравшие для Ломакса, разделись по пояс, следовательно, чувствовали себя раскованно, почти как у себя дома, в то время как белый босс в магазин Клэка ни ногой, предпочитая сигналить с улицы; фольклорист отметил, что здание, куда «пыльными дорогами» его привел Хаус, – «ветшающее» и «каркасное», но вместе с тем надо иметь в виду, что оно было достаточно вместительным, поскольку, кроме четырех музыкантов, которым для совместного исполнения блюза нужен был простор, туда вошли еще Ломакс, его жена Элизабет и Люис Джонс. Кстати, вспомним, что Алан Ломакс, проходя через магазин в заднюю часть помещения, заметил, что там пахло лакрицей и что-то «тушилось с бульканьем»: значит, магазин был еще и столовой, и, между прочим, блюдо, которое готовилось – «булькало», – было необычным для Миссисипи, похоже южноевропейским, а запах лакрицы и вовсе убеждает нас в этом... И еще: как получилось, что в рабочий полдень весь блюзовый бэнд собрался «у Клэка», поджидая Ломакса? Кто их собрал, будучи предупрежденным, что в Лейк Корморан едут фольклористы? **«Они хотели, чтобы я приехал тоже немного записался...»** – вспоминает Вилли Мур. Значит, приглашали и его, да он в тот день работал... Этим вопросом задавался и Уордлоу: **«Владелец магазина, очевидно, отобрал талантов (*lined up talent*)**

для этой сессии из знакомых ему местных музыкантов». ²⁶²
Возможно, Алан Ломакс или его напарник из Университета Фиска звонили в Лейк Корморан или прислали туда телеграмму с просьбой найти Сан Хауса и кого-нибудь еще, раз уж они туда едут, и назвали точное время прибытия...

Мы продолжаем рассуждения вокруг воспоминаний Ломакса и Вилли Мура лишь для того, чтобы показать, как много ими изложено, чтобы можно было отыскать точное место исторической сессии...

Итак, если принять во внимание все вышеприведенное и добавить к этому прямую наводку Вилли Мура – **«Там, у джина (*on the mill job*), в Лейк Корморане, прямо там, с этой стороны депо, слева от дороги...»** (учтем, что Мур давал эти ориентиры из города Самнер (Sumner), находящегося значительно южнее), – нам не составит большого труда вычислить, где именно располагалось здание. Конечно, для этого надо оказаться в Лейк Корморане...

Каркасное строение, где проходила историческая сессия и которое уже было ветхим почти семьдесят лет назад, конечно же не сохранилось. Но оно точно находилось неподалеку от большого кирпичного красного здания с вывеской **«BackTracks»** на фасаде, что и поныне стоит на углу Blythe Road и Star Landing Road, у железной дороги. Не исключено, что магазин Клэка находился напротив этого здания, через железнодорожную ветку, на Depot Road, где и до сих пор стоит несколько ветхих и примитивных строений... Вот к ним-то и вёл вдоль железнодорожных путей Сан Хаус Алана Ломакса.

Ну а мы вернемся к красному зданию с вывеской **«Back Tracks»**... По рассказу мистера Флойда Робертсона (Floyd Robertson), многолетнего хозяина всего обозримого хозяйства в Лейк Корморане, здание это построил племянник Билла Коди (Bill Cody, 1891-1948), звезды киновестернов двадцатых и тридцатых годов. Во времена когда в Лейк Корморан прибыл Ломакс, здание уже лет двадцать как стояло на перекрестке и было главным строением в Лейк Корморане. Долгие годы в нём располагался баррел-хаус с баром и рестораном, куда сходилась и съезжалась повесилиться окрестная публика...

Благодаря счастливым обстоятельствам, мне удалось проникнуть внутрь баррел-хауса, и моему взору открылось большое полутемное помещение, нечто вроде сельского клуба, вся обстановка в котором и сам дух оказались законсервированными, кажется, двадцать, а может, и

все тридцать лет назад и куда уже давно никто не заходил, даже с инспекционной целью. Все здесь будто специально оказалось оставленным и наглухо заколоченным, чтобы однажды сюда мог заглянуть летописец со стороны...²⁶³

Что ж, войдем!

Стены внутри этого здания грубо выкрашены в темно-пурпурный цвет, но краска во многих местах, в основном ближе к полу, отвалилась вместе со штукатуркой, обнажив красный кирпич, что придает помещению особенный, явно блюзовый колорит, и я подозреваю, что сделано это намеренно. По центру помещения расставлены пять или шесть колонн, которые, на всякий случай, поддерживают потолок или даже саму крышу, а в крыше проделано два окна, чтобы просачивался дневной свет. К потолку подвешены лампы-вентиляторы, готовые не только осветить полутемный зал, но еще и завертеться, чтобы освежить его. Повсюду на стенах висят рекламные плакаты напитков и сигарет, а также фотопортреты великих джазменов и блюзменов... Тут же, прислонившись к одной из стен, застыло ветхое пианино – настоящий хонки-тонк, место которому в музее. На этом хонки-тонке, который еще не успел утратить педалей, лежат древняя стиральная доска и потускневший корнет – к ним уже давно не прикасалась рука музыканта. Рядом с пианино стоит столь же старинный агрегат по перекачиванию пива из бочки в бокал, да и сама бочка тут как тут, так что всё это вместе – пианино, стиральная доска, корнет, пивной агрегат и бочка – является сложной высокохудожественной инсталляцией, созданной из бесценного имущества, которое нещадное время превращает в хлам... В глубине помещения, с правой стороны, находится большой бар со стойкой, прозрачными холодильниками, расчетно-кассовым аппаратом и прочей барной атрибутикой. Стулья за стойкой, как, впрочем, и во всем этом заведении, – не столько от разных изготовителей, сколько от разных эпох, и эта мебельная архаика вконец расковывает: да не приходил ли сюда каждый со своим стулом?!. У левой стены, как раз напротив бара, расположена небольшая сцена, которую правильнее называть «подмостком». На этой пустующей сцене одиноко застыли лишь микрофонная стойка да зачем-то придвинутый к ней стул. Позади сцены находятся какие-то странные агрегаты, еще недавно служившие сценической аппаратурой. Перед сценой стоит большой добротный, из красного дерева, гроб, еще

не бывший в употреблении. Оставшись не у дел, он потускнел, померк, запылится... Сразу же за сценой расположено некое деревянное строение, что-то вроде деревенского сарайчика: там находятся подсобные помещения и туалет. Столы, за которыми сидели посетители, расставлены ближе ко входу... За баром, за сценой, в углу у дальней стены расчищено место для танцев или игры в дартс. Стоит только большая грубая скамья да бочка из под пива. Стена здесь почти вся обнажена от штукатурки... Но что это?! Нарастающий, протяжный, пронзительный, тревожный и уже почти трагический вопль – гудок локомотива и вслед – долгий ритмически однообразный шум проходящего поезда... Я выскочил из полутемного помещения. Непомерно длинный товарняк всё еще проносился мимо, буквально в двадцати шагах(!)...

У главного здания в Лейк Корморане недавно сменился арендатор, который немного его подправит, подкрасит, подчинит, но не настолько, чтобы совсем уж скрыть нажитые годами вышеописанные достоинства, и откроет в нём то же, что и было всегда, – баррел-хаус, в котором, надеюсь, вновь зазвучит живая музыка...

Между тем в Лейк Корморане сохранилась и та самая машинно-тракторная станция, на которой работал Сан Хаус, вот только ангары для ремонта и хранения техники отстроены новые, и сама техника, конечно, другая. Но у старого деревянного сарая, что находится за зданием бывшего баррел-хауса, словно памятник былому, стоит поржавевшая агротехника знаменитой фирмы «John Deere», и эти сноповязалки и сенокосилки явно из тех времен, когда здесь работал трактористом великий блюзмен... А дальше уже идут поля с хлопчатником, и где-то там, посреди полей, еще не так давно находились деревянные дома рабочих плантации, и в одном из них жил Вилли Браун, и Флloyd Робертсон еще тридцать лет назад слышал, как вечерами с того или иного крыльца раздавался блюз – живой, настоящий, какого уже в природе не существует... Вот где должен стоять исторический маркер и вот где должно прозвучать освящающее его веское слово губернатора или даже самого президента!

К сожалению, Вилли Браун не дожил до начала шестидесятых, когда пробудился интерес к кантри-блюзу. А то бы его отыскиали, и он бы хоть какое-то время пожил в благоприятной и благодарной среде.

Его бы приглашали на фолк-фестивали, записывали для блюзовых лейблов, наверняка, он бы побывал в Европе, заработал денег, но главное, позволил бы нам еще и еще раз насладиться ушедшими звуками блюзов Дельты. Увы, всё произошло иначе. После того как в 1943 году Сан Хаус уехал на Север, в Рочестер (Rochester, NY), штат Нью-Йорк, Вилли играл значительно меньше. Зато больше пил, и его жена Энни ничего с ним не могла поделать. К началу пятидесятых у блюзмена возникли серьезные проблемы с печенью и сердцем, и в конце 1952 года его положили в больницу в Мемфисе, где он умер 30 декабря, в канун Нового года. Его тело вернули в штат Миссисипи, в госпиталь Туники, а 2 января Вилли Ли Брауна похоронили на кладбище Good Shepherd возле селения Причард (Prichard), на севере штата Миссисипи, у дороги номер три...

...В сентябре 2007 года нам удалось отыскать это старое кладбище, находящееся возле заброшенной деревянной церкви. Для этого пришлось сначала найти сам Причард, который, даже при скорости тридцать миль в час, можно проехать не заметив. Это всего несколько невзрачных домов, возле которых, если повезет, можно встретить кого-то из жителей. О том, кто такой Вилли Браун, лучше не спрашивать: здесь этого никто не знает. Зато могут подсказать, как проехать к старой церкви Good Shepherd. Следуя подсказке, мы свернули с дороги номер три в заросли и, проехав несколько сот метров по проселочной дороге, выбрались к небольшой поляне с заброшенным и неприглядным строением, в котором можно опознать баптистскую церковь. Западная часть церкви сложена из белого кирпича, восточная – сколочена из дерева, поэтому форма строения эклектична. Видно, что дверей этой церкви давно не открывали, а порог столь же долго никто не преступал. Вплотную к церкви прижимаются несколько вековых деревьев, могучие кроны которых заслоняют прохудившуюся во многих местах крышу... Поляну, на которой стоит церковь, окаймляют непролазные заросли, неотвратимо наступающие со всех сторон и в скором времени готовые поглотить все пространство, включая и саму церковь. Позади строения, в правом дальнем углу поляны, на границе с зарослями видны несколько надмогильных камней с выбитыми на них именами усопших... Некоторые надписи едва различаются, но иные еще можно разобрать. Вот надгробный камень некой Берты МакДафф,

родившейся в 1909 году и почившей в 1974, а рядом похоронен Вильям МакДафф, возможно муж Берты. Он родился в 1901 году, а умер в 1952, тогда же, когда умер и Вилли Ли Браун, могилу которого мы тщетно пытаемся отыскать на этом сельском кладбище, рядом с покинутой людьми церковью...

Но очевидно, что Бог это место не оставил, коль скоро мы прибыли сюда. Прибыли, чтобы поклониться праху великого музыканта. От него остались всего только три песни, когда-то записанные на пластинки, а в еще нескольких записях слышна лишь его неподражаемая гитара. Всего-то! Но много ли надо, чтобы прослыть великим...

Не знаю будущего своего, не могу рассказать прошлого...
Боже, я чувствую, что минута каждая может стать последней.

О, минуты кажутся часами, а часы – днями...
Да, минуты словно часы, а часы как дни...
И понимаю, что доли лучшей моя любимая достойна...

О, женщина, которую люблю, она пяти футов от земли.
Я говорю, любимая моя, Боже, она пяти футов от земли.
Будто скроена она под меня: нет другой такой на свете.

Боже, теперь есть подруга у меня, Господи,
озаряет она все вокруг, когда...
Она светится, когда... Да, за это я полюбил её –
Улыбка ее излучает столько света!
Пять футов четыре дюйма – она просто создана для объятий!

О, уверен, перед тобой сейчас это фото, Господи,
всё еще стоит оно на полке матери твоей...
Знаю, глядишь на то самое фото, на полке матери своей...
Что ж, догадывалась ты, однако, как устал
в одиночестве я засыпать...

Куда б я ни отправился теперь – в Техас иль в Теннесси,
В Техас дорога меня позовет или в Теннесси, –
Господи, благослови эту женщину, которая
меня приворожила.²⁶⁴

глава третья

Эдди «Сан» Хаус

Его голос, гортанный и охрипший от пыла страсти, взрезал поверхность музыки, подобно глубокому плугу, приводимому в движение его трактором, отваливающему по весне влажную черную землю, – и пускал соки земной песни. В это время его мощные рабочие ручки срывали странные аккорды со стальных струн, точно так, как осенью они вырывали множество тонн хлопка из колючих коричневых хлопковых коробочек. Горечь его блюза не экспериментальная, пораженческая или ироничная. Все тело Сана покрылось потом, глаза были закрыты, сухожилия в могучей шее вздымались от неистовства переживаний, а коричневое лицо горело: устрашающим голосом он пел “The Death Letter Blues”.

Алан Ломакс.²⁶⁵

В двух предыдущих главах Сан Хаус не только упоминался в связи с другими блюзменами Дельты – он зримо присутствовал, так как неразрывно связан и с Чарли Пэттоном, и с Вилли Брауном. Но, в отличие от своих товарищей, Хаус дожил до того времени, когда стал признанным, востребованным, знаменитым. В разгар Фолк-Возрождения его, тихо и незаметно проживавшего в Рочестере, штат Нью-Йорк, отыскивали молодые белые любители блюзов, после чего вытолкнули на сцену для участия во всевозможных фестивалях, блюзовых турах по Америке и Европе, теле- и радиошоу, где от

немолодого, но все еще крепкого блюзмена ждали только одного: играть свой старый репертуар и рассказывать о себе. От него, живого воплощения блюзов Дельты, настойчиво требовали перенести молодую белую аудиторию в неведомый, загадочный, безвозвратно ушедший, а потому романтический мир двадцатых и тридцатых годов, который для самого блюзмена романтическим не был, а все его блюзовые опыты, включая и исторические записи, являлись результатом скорее недоразумения, чем последовательного и неизбежного процесса. Ребенком или подростком он не грезил стать блюзовым сингером, не стремился, как Чарли Пэттон, проникнуть ночью в местный джук-джойнт послушать гитариста, не искал, как Вилли Браун, встреч с блюзовыми музыкантами. Он вообще не мечтал о гитаре и только к двадцати шести годам освоил этот инструмент, а освоив, почти не играл на танцах или вечеринках, как это обычно делали блюзмены. Тем более Сан Хаус не собирался записываться в студии: он играл и пел только для души, в замкнутом мире плантации, на которой в поте лица трудился, и лишь под воздействием более старшего Пэттона согласился ехать в Грэфтон, чтобы записываться на пластинку... Спустя одиннадцать лет, его, по рекомендации молодого Мадди Уотерса, отыскал фольклорист Алан Ломакс, до этого понятия не имевший ни о Сан Хаусе, ни о его записях для Paramount, и уговорил спеть несколько песен для Библиотеки Конгресса... Необычайная известность, даже популярность Хауса в середине шестидесятых также была отчасти недоразумением и результатом странных внешних событий, к которым этот блюзмен не имел никакого отношения и которые он вряд ли вполне понимал. Едва его отыскали в Рочестере, как тотчас затащили в аудиторию – одну, другую, третью, – а затем и в студию Columbia, после чего вышел роскошный, красивый лонгплей с его портретом и претенциозным названием «The Legendary Father of Folk Blues» (CL 2417). Затем его целых десять лет возили по городам и весям, даже сажали в самолет и отправляли в Европу, при этом кормили, поили, одевали, давали кое-какие деньги и исправно снабжали гитарой National, на которую он мечтал накопить денег; почти всегда перед ним сидела, внимала каждому слову и аплодировала многоликая толпа белых молодых людей – холеных, сытых, красивых и умных; у него брали автографы и интервью, его снимали на фото и кино-плёнку, издавали пластинки... в то время как жена (пятая или даже шестая) не

позволяла в их рочестерском доме петь блюзы, считая их порочными и неблагопристойными, и выставляла великого блюзмена за дверь, если тот вздумывал что-нибудь спеть!..

Что ж, Сан Хаус и сам так считал до определенного времени, да и в преклонном возрасте относился к блюзам как к чему-то фатальному в своей судьбе и куда больше гордился своим фермерским прозвищем «Tractor King» (*Король трактора*), чем когда его называли «королем» или даже «отцом» блюзов. Последнее вообще его не трогало: он никогда не считал себя ни великим блюзменом, ни выдающимся гитаристом, он бы вовсе не играл блюзы в почтенном возрасте – да куда же денешься от назойливых белых мальчиков и девочек, которые требуют все время петь «The Death Letter Blues» и рассказывать разные истории из прошлой жизни, а особенно про Роберта Джонсона. А что можно рассказать про одного из тех юнцов, которые бегали за тобой лет сорок тому назад?..

Вот Сан Хаус и пел, вот он без конца что-нибудь этакое и рассказывал, раз того требовали белые. И такого наговорил!.. Чего только стоят одни его воспоминания о Чарли Пэттоне, на которые опирался Джон Фэхей в своей странной книге.²⁶⁶ Кстати, в 1965 году Сан Хаус «признался», что ему недавно стукнуло семьдесят девять, так что на самом деле он, оказывается, старше и Чарли Пэттона, и Лемона Джефферсона, и всех прочих... И кое-кто в это поверил, благо чем старше блюзмен – тем он ближе к корням, тем сладостнее миф и романтичнее история; к тому же об этом поведал сам Эдди «Сан» Хаус! Посмотрите в его глаза: можно ли такому не доверять?

Между тем среда, породившая блюзы Дельты и Сан Хауса, – не романтический миф, а серая реальность, жестокая, мрачная, полуголодная, бесправная, унижительная и часто кровавая – такая, что лучше бы её не было вовсе, но поскольку она была – то хорошо бы о ней забыть. Там, чтобы жить и выжить, приходилось идти на многое, в том числе на малопривлекательные для будущих исследователей компромиссы, и уж, конечно, во все времена в разговоре с белыми проще (и лучше!) говорить то, чего те пожелают услышать...

Похоже, Эдди «Сан» Хаус, действительно, родился 21 марта 1902 года недалеко от Кларксдейла. По одним сведениям – к юго-западу от города, в местечке Ривертон (Riverton), по другим – к северо-востоку, в

селении Лайон (Lyon). Сегодня Ривертон это часть Кларксдейла, а Лайон – вполне респектабельный его пригород, и я склоняюсь к тому, что именно в Лайоне родился Сан Хаус. Несмотря на то что блюзмен дожил до наших дней и оставался в центре внимания во времена Фолк-Возрождения, сведений о его ранних годах, как и вообще о его жизни, не много, а те, что есть, – столь противоречивы и путанны, что верить им трудно. Чаще всего сообщают, что Эдди был старшим из трех братьев в семье священника из Лайона – Эдди Джеймса Хауса-старшего (Eddie James House), который увлекался еще и брасс-бэндом.²⁶⁷ Хотя сегодня в Лайоне живет в основном белое население, имеющее старую общину с большой, похожей на дворец церковью – Lyon Baptist Church, – чёрные жители также имеют общину и не менее добротную церковь – Liberty Methodist Baptist Church, основанную в 1863 году реверендом Барксдейлом (Rev.W.H.Barksdale). Обе церкви находятся на одной улице, и так же мирно соседствуют их прихожане. Выяснить что-либо о Сан Хаусе или его отце мне не удалось...

Поскольку Эдди был назван в честь отца, то к его имени и фамилии прибавляли приставку «Son», так что полностью его имя читается так: Эдди Джеймс «Сан» Хаус-младший (Eddie James “Son” House Jr.). Мы не много знаем о родителях Сан Хауса. Имеются сведения, будто его отец и мать расстались, когда Эдди было семь лет, и мать с детьми отправилась в город Тэллулах (Tallulah, LA), находящийся неподалеку от Викасбурга, но уже в Луизиане. Пол Оливер в «The Story of the Blues» подтверждает развод родителей и соглашается, что после этого маленький Эдди жил с матерью в Луизиане, но только не в Тэллулахе, а возле Нового Орлеана, в районе Алджиз (Algiers), и, чтобы прокормиться, собирал мох (*he picked moss*).²⁶⁸ Странно: Алджиз расположен напротив Французского квартала, только на другом берегу Миссисипи, и я не уверен, что даже в начале XX века там можно было собирать какой-то мох. Оливер также пишет, что, после того как у Эдди умерла мать, он вернулся в Дельту и работал в поле, а в 1922 году уже трудился на сталелитейном заводе в восточном Сент-Луисе (*he was working at the Commonwealth Steel Plant in East St Louis*)...²⁶⁹

Как видим, утверждения, будто в молодости Сан Хаус всячески избегал тяжелого труда, – неверны... В то же время сразу несколько авторов сообщают, что Эдди родился и вырос в религиозной семье,

был набожным с детства, с пятнадцати лет служил в лайонской баптистской церкви, а в двадцать уже и сам проповедовал... Разумеется, в это время Сан Хаус не только был чужд блюзов, но и вообще сторонился прохожего с гитарой.

«Мне не понравилась гитара, когда я её впервые услышал. О да! Я не выносил парня, играющего на гитаре. Да. Мне это совсем не нравилось...» (*I didn't like no guitar when I first heard it; oh gee, I couldn't stand a guy playin' a guitar. I didn't like none of it...*) – такие откровения великого блюзмена приведены в энциклопедии «All Music Guide to Blues».²⁷⁰

Другие авторы, в частности Стивен Колт, также со ссылкой на рассказ Сан Хауса, приводят его воспоминания о детстве: **«Old folks were always bossin' you: the biggest they all wanted you to do was plough»** (что-то вроде “взрослые все время хотели от тебя только одного – чтобы ты впахивал”). Так блюзмен мотивировал свой вынужденный побег из отчего дома, якобы случившийся в девятнадцатилетнем возрасте.²⁷¹ Согласитесь, сказанное с трудом вяжется с его же рассказами о раннем воцерковлении и о том, что в двадцать он уже был священником в лайонской церкви...

Повторим, почти все биографические сведения о Сан Хаусе авторы получали непосредственно от него, в основном из его поразительно искренних, на редкость обаятельных и непревзойденных по мелодичности речей, произносимых обычно между исполнением блюзов, а уж насколько сказанное было правдой – дело десятое. Проверить было не у кого, да, впрочем, казалось, и незачем: разве можно такому человеку не верить?..

Так случился курьез: о далеком Чарли Пэттоне, о котором почти ничего не было известно до середины шестидесятых, исследователи сумели разузнать несопоставимо больше и по достоверности гораздо точнее, чем о живущем рядом Сан Хаусе, который пребывал среди этих исследователей, даже поигрывал с ними, часами беседовал и записывался на пленку!.. Присутствие живого и здорового блюзмена, вменяемого и охочего до разговоров, делало никчемными какие-либо иные исследования. **Настоящий** Эдди «Сан» Хаус – с его текущими выступлениями, участием в турах и фестивалях, записью и изданием пластинок, поездками в Европу – интересовал гораздо больше, чем Сан Хаус **прошлый**, тот самый, который некогда жил в Дельте,

записывался для Paramount и Библиотеки Конгресса, и, когда дошло дело до серьезного исследования его жизни, оказалось, что для этого почти нет источников! В итоге собран, издан и переиздан почти весь музыкальный материал, как новый, так и старый, а биографии или хотя бы биографического очерка о Хаусе до сих пор нет. И неисключено, что таковой не скоро появится, так как очень слаба и противоречива источниковая база об этом блюзмене. «Отыскавшие» его в 1964 году счастливые белые исследователи – Дик Уотерман, Ник Перлс и Фил Шпиро (Phil Spiro) – фотографировались с блюзменом, подобно тому как археологи позируют на фоне сенсационных раскопок. И это понятно: они нашли живую легенду, реликвию, апостола блюза, за что им честь и хвала. Но хорошо бы вслед за тем отправиться к местам обитания Сан Хауса – в Кларксдейл, Лулу, Лейк Корморан, Робинсонвилл – да расспросить всё еще остававшихся в живых свидетелей его жизни; как важно было бы найти его прежнего босса, хозяина плантации, на которой много лет работал Сан Хаус; да еще и еще раз расспросить того же Алана Ломакса о деталях исторических записей начала сороковых; а еще было бы неплохо поехать в Висконсин и найти того, кто записывал блюзмена в Грэфтоне в 1930 году, ведь кто-то из работников знаменитой студии был все еще жив...

Но быть может, я напрасно сетую, и вся эта работа уже кем-нибудь проделана и только ждет часа, чтобы превратиться в серьезный объемный труд, достойный великого блюзмена, а мы об этом просто не ведаем? Словом, нам очень важно знать о Сан Хаусе **прошлом**, о том самом, который в свое время «зацепил» своими блюзами самого Чарли Пэттона и заставил Алана Ломакса признаться, что он ничего подобного еще не слышал. Нам нужен **прошлый** (но не прошедший!) Сан Хаус, потому что он-то и есть настоящий великий блюзмен Дельты, о котором мы пишем главу.

Поясню, что именно я имею в виду.

В документальном фильме «Bill Wyman's Blues Odyssey» есть важный для нашей темы эпизод, точнее – рассказ об эпизоде. Поведал его Дик Уотерман, один из тех, кто «отыскал» Сан Хауса, тот, кто сделал, наверное, его лучшие фотоснимки, кто помог блюзмену освоиться в непривычной обстановке, опекал его и так далее. Уотерман рассказал об эпизоде, случившемся в 1965 году в гримерке Карнеги-холла во время одного сборного концерта. В тот вечер кто-то из группы

Мадди Уотерса решил подшутить над Хаусом и подсунул ему пластинку для автографа. В чем именно заключалась подколка – не пойму, возможно, в том, что Эдди писал только печатными буквами и потому смутился, вызвав усмешки, на которые тотчас отреагировал находившийся тут же Уотерс... Вот дословный рассказ Уотермана:

«Мадди бросился к этому парню, схватил его за грудки, и мы с изумлением наблюдали, как он навалился на него с криком: *«Никогда не дразни этого человека! Не глумись над ним!»*... Все вокруг обалдели, а Мадди продолжал: *«Не смей потешаться над ним!.. Когда я был пацаном, он уже был королем! Ты слышишь?!* Этот человек был королем! Ты вот издеваешься над ним, а если бы не он – тебя бы вообще здесь не было! У тебя бы не было работы, потому что и меня бы здесь не было! Никогда не смей глумиться над этим человеком! Он был королем, когда я был всего лишь мальчишкой!»

Уотерман старался как можно точнее передать гнев и досаду, которые испытывал Мадди Уотерс, защищая своего старшего друга и учителя от невинных шалостей молодого человека, понятия не имевшего, что этот изможденный и беззубый старик здесь делает и ради чего вокруг него столько шума...

Так вот, нам важно проникнуть в тот мир и в то время, когда Сан Хаус считался признанным королем у молодых людей вроде Мадди Уотерса и Роберта Джонсона, и узнать, как он смог таковым стать.

Из всех абсолютно достоверных источников у нас имеется только музыкальный материал, записанный в 1930, 1941 и 1942 годах. Остальное – в основном предположения и догадки, которые базируются на противоречивых высказываниях самого Сан Хауса...

Такая нынче засуха: мир что пороховая мельница...

Такая засуха, что из мира этого вышла бы пороховая мельница.

Деловые люди в таком ужасе, что, как змеи гремучие,
все посворачивались...

Я руку свою подымаю, Боже, и торжественно клянусь...

Я руку свою поднял, Господи, и торжественно признаю:

Нет никакого смысла мне уходить из города этого:

ведь засуха, она повсюду...

Сухие ветра дуют, куда бы я ни направился,
Боже, нет влаги нигде, где б я ни оказался...
И всей своей душой, люди, я уверился: старому миру
этому скоро конец...

Так, я стоял у дома своего, руки заламывал и кричал...
Стоял во дворе своем, воздевал руки к небу и плакал
И не видел вокруг ничего, совсем ничего зеленого...

О Боже, смилуйся, если можешь!
О Господи, сжался над нами, если только возможно...
Пошли нам дождя, а с ним облегчение бедным нашим сердцам!

Этот блюз стоит того, чтобы его услышать...
О, блюз этот стоит, чтобы его послушали.
Господь послал Илию на землю, но Слова так и не было...²⁷³

Если верить Сан Хаусу на слово, то гитару блюзмен взял в руки, когда ему было уже четверть века. С этим согласны, пожалуй, все исследователи. А «грехопадение» праведника – то есть его пришествие к блюзу – состоялось, после того как Хаус (опять же по его собственным словам!) сошелся с прекрасной тридцатидвухлетней соседкой по имени Кэрри Мартин (Carry Martin), которая, по словам Эдди, была одной из новоорлеанских проституток (*she wasn't nothin' but one of them New Orleans whores*). Об этом, ссылаясь на Хауса, пишет Стивен Колт в примечаниях к альбому «The Real Delta Blues». В биографическом словаре Хэрриса Кэрри Мартин фигурирует как жена Сан Хауса с 1928 года.²⁷⁴ Еще один автор – Фрэнсис Дэвис (Francis Davis) пишет, что Хаус сбежал в Луизиану с замужней женщиной, оставив свою конгрегацию.²⁷⁵ Видимо, речь идет об одной и той же даме, на которой Хаус собирался жениться или уже женился... Поскольку набожные родители Эдди (заметьте: живые, здоровые и неразведенные!) были против их брака, они с Кэрри уехали в Луизиану, где какое-то время жили у её отца. Но вскоре наш великий блюзмен оттуда сбежал, поскольку тесть (*father-in-law*), вместо того чтобы кормить-поить своего зятя, заставлял его впахивать по хозяйству... Это было почище сбора моха под Новым Орлеаном или работёнки на сталелитейном заводе в Сент-Луисе!..

«Когда я уходил, она (Кэрри – В.П.) повисла на воротах, а её отец сказал на прощанье, мол, возвращайся, еще немного попашем...» (I left her hangin' on the gatepost, with her father tellin' me to come back so we could plough some more...)²⁷⁶

...Перечитывая эти откровения Эдди «Сан» Хауса, надо обязательно представлять неподражаемый доверительный голос рассказчика и его поистине детские, часто наполненные слезой глаза... А если добавить, что после очередной такой исповеди следовали ошеломляющие удары могучей рукой по такой же железной гитаре National да затем звучал душераздирающий вокал-воплъ, сопровождавшийся закатыванием зрачков и нечеловеческой, первобытной гримасой, искривлявшей до неузнаваемости только что мирное и спокойное лицо, – можно вообразить, какое воздействие оказывал на просвещенных и цивилизованных юношей и девушек этот чернокожий старик из иного мира. Все они, включая исследователей, специалистов, менеджеров и всех прочих, с первых минут встречи с ним были у него в руках: им можно было «навешивать» что угодно и сколько угодно, и все это был Б-Л-Ю-З!!!

«Блюз – не игрушка, как считают сегодня. Сейчас молодежь берёт что попало и делает из этого блюз. Любую старую мелодию. И все соглашаются: мол, это так, это такой вот блюз!.. Но это совсем не так. Есть только один блюз. И этот блюз существует между влюбленными мужчиной и женщиной. Влюбленными!.. Я был женат пять раз!.. Таков уж я. Пять раз!.. И я хорошо представляю, что такое блюз. Что такое настоящий, хороший блюз! Блюз: Б-Л-Ю-З!»²⁷⁷

Но вернемся к Стивену Колту, который (конечно, поверив на слово блюзмену) утверждает, что музыкальная карьера Сан Хауса началась после его возвращения (скорее бегства) из Луизианы домой в Лайон, приблизительно в 1926 году. **«Проучившись две недели игре на гитаре, он уже был способен выступать на местных вечеринках».** (*Within two weeks of learning to play he began performing at local house parties.*)²⁷⁸

Вот это да! Две недели на освоение гитары?!

Впрочем, «освоить» можно и за одну, но вот, чтобы с таким багажом играть на домашних праздниках, да не у нас на Валдае, а в Дельте, – этого маловато даже для Сан Хауса. Тут если и стоит чему-то

удивляться, так только тому, что не его, а он сам кого-то пристрелил на одной из таких вечеринок... В начале 1928 года Хауса приговорили к пятнадцати годам тюрьмы за умышленное убийство, причем свидетельские показания, очевидно вынужденные, дала его же девушка. Однако просидел Эдди в главной миссисипской тюрьме Parchman State Farm всего два года. По ходатайству родителей, которые наняли адвоката и хорошо ему заплатили, дело пересмотрели, а убийство признали неумышленным: оказалось, Сан Хаус застрелил кого-то, защищая себя!.. Видимо, это тот случай, когда в заведении забыли повесить табличку с просьбой не стрелять в тапёра, поскольку он играет, как может, при этом сам тапёр оказался вооружен!..

После досрочного освобождения, а это случилось, видимо, в начале 1930 года, Сан Хаус очень скоро оказался в Луле, так как власти Кларксдейла посоветовали ему держаться подальше от их благопристойного города, а в то время такого совета старались придерживаться. Ну а в Луле Хаус уже всюду играл блюзы, иначе бы не познакомился с Чарли Пэттоном, который сразу оценил талант блюзового сингера и вскоре повез его, «маленького» Вилли Брауна и Луиз Джонсон на звукозаписывающую сессию в Грэфтон... А в студии Paramount Сан Хаус произвел такое впечатление на Арта Лейбли и Компанию, что стал ключевым артистом сессии, затмив и Вилли Брауна, и самого Чарли Пэттона...

Мы вернемся к этой сессии, но прежде зададимся вопросом: как подобное могло произойти? Как сумел Сан Хаус достичь такого уровня, что сравнялся или даже затмил лучших и признанных блюзменов Дельты?

Мы ведь знаем, каких трудов (и скольких лет!) стоило Пэттону, чтобы стать тем, кем он стал. Знаем, что и Вилли Браун, и другие блюзмены учились игре с детства, по пятам преследуя старших музыкантов, примерно так, как затем преследовали самого Сан Хауса молодые Роберт Джонсон и Мадди Уотерс. А чтобы выделиться в среде блюзовых сингеров, заявить о себе как о таланте, нужно научиться очень и очень многому, а уж чтобы тебя захотел записать на пластинку сам Хенри Спир!.. Тут вообще надо сотворить невесть что.

Как же всё это могло произойти с Сан Хаусом? Ведь, если верить ему, он до двадцати пяти лет вообще не прикасался к гитаре – **«не выносил парня, играющего на гитаре»**, – о блюзах не имел понятия,

пел только церковные гимны да читал проповеди в баптистской церкви и лишь в 1926 году, после скоротечной двухнедельной(!) учебы, приступил к блюзам, после чего поиграл годик и... сел в одну из самых зловещих тюрем Америки, где ему было не до гитары. Ну а после тюрьмы Эдди едва ли не прямоком оказался в студии Paramount, где записал несколько песен, ставших классикой и образцом блюзов Дельты, обеспечивших его славой на все времена, в том числе званием «короля» и «отца» блюза. Ведь его неожиданная слава в шестидесятых была всего лишь благодарной реакцией потомков на эхо от этих парамаунтских записей. Так значит, великим блюзовым сингером он стал еще до своего заточения в Парчман Фарм?!

Согласитесь, во всем этом есть что-то несовместимое, не поддающееся ни логике, ни правилам, ни законам. И это не просто «неувязка», а большой вопрос, это загадка Сан Хауса, и мы не видим, чтобы кто-то пытался её разгадать... Между тем мы бы приблизились к такой разгадке, если бы внимательнее отнеслись к вопросу об учителях и наставниках Хауса, потому что без них не мог состояться настоящий блюзовый сингер, и, вообще, все наши загадки, если таковые имеются, надо искать у тех, кому мы ими обязаны...

По воспоминаниям Сан Хауса, его первыми блюзовыми учителями были: Джеймс МакКой (James McCoy), в то время тридцатидвухлетний «старый гитарист» (*old guitarist – видимо, гитарист старой школы*), научивший Эдди оригинальным темам «My Black Mama» и «Preachin' the Blues», которые затем Хаус переделал и играл по-своему; еще более старший музыкант (*older musician*) Вилли Вилсон (Willie Wilson), который делал вещи вроде «Salty Dog», а это означает, что Вилсон являлся скорее сонгстером, чем блюзменом; наконец, третьим учителем был реверенд Рубин Лэйси (Reubin “Rube” Lacy, 1901-1972?), который, по словам Хауса, превосходил Вилсона (*Reubin Lacy had him beat a little*), и будто бы Лэйси вдохновил Сан Хауса на использование боттлнека... Стивен Колт, опираясь на воспоминания Хауса, пишет определенно: «Именно выступление Лэйси на плантации Роя Флауэрса под Мэттсоном (Mattson, MS), в 1927 году, вдохновило Хауса использовать приемы игры боттлнеком». (*It was a Lacy performance on Roy Flowers' plantation near Mattson in 1927 that inspired House to adopt his bottleneck technique.*)²⁷⁹

...Из упомянутых Сан Хаусом трех его учителей нам более-менее известно только имя последнего. Согласно биографическому словарю Хэрриса, Рубин «Руби» Лэйси родился в 1901 году в городе Пеллахатчи (Pelahatchie), Рэнкин-каунти (Rankin county), восточнее Джексона.²⁸⁰ Однако в комментариях к альбому «Country Blues Encore» (OJL-8) отмечено, и это больше похоже на правду, что Лэйси родился примерно в 1895 году. В словаре Хэрриса читаем, что отец Рубина был пожарником, а мать играла на гармонике – и это исключительное явление, так как вряд ли мы встретим среди харперов еще хотя бы одну женщину. Если добавить, что пожарник и харперша из Пеллахатчи родили тринадцать детей, то картина вырисовывается впечатляющая. Каким по счету был Рубин – не ясно, известно только, что его воспитывал дедушка, служивший священником в Африканской методистской церкви (*African Methodist church*). Рубин с детства увлекался церковной музыкой, как и мать, играл на гармонике и даже оставил ради этого школу. Из тех, кто повлиял на него, упоминается некий Джордж «Кроу Джейн» Хендрикс (George “Crow Jane” Hendrix), но кем он был и в чем выразилось его влияние на Руби – не отмечается; возможно, это какой-то еще более ранний музыкант. Гитарой Лэйси овладел только к двадцати годам, сойдясь с еще одним самоучкой – Сан Спэндом (Son Spand). В течение нескольких лет оба играли в джук-джойнтах вокруг Джексона, и можно догадаться, что играли они блюзы, а это значит, что Рубин оставил благопристойный родительский дом. В 1923 году он и вовсе ударился в бродяжничество, став хобо – бездомным нищим, перемещающимся по стране на товарняках. Таким образом он объехал Миссисипи, Айову, Иллинойс и возвратился в Джексон только в середине двадцатых. В то время Лэйси познакомился с блюзовыми сингерами, подрабатывавшими на Фэриш-стрит и в окрестностях, – кроме Сан Спэнда, там были Томми Джонсон, Ишмон Брэйси, Чарли МакКой, Томми Джексон (Tommy Jackson)... Поскольку Лэйси, как и его коллеги, часто выступал в Джексоне и примыкающих к нему каунти, он вполне мог встречаться с Бо Картером и другими представителями семейства Четмонов. В 1927 году Лэйси создал стринг-бэнд, в составе которого играл на улицах Язу-сити и оказал влияние на подрастающих местных блюзовых сингеров, в том числе на Томми МакКленнана.²⁸¹ В том же 1927 году Лэйси оказался в Коахома-каунти, на ферме Роя Флауэrsa в Мэттсоне,

и какое-то время играл там. Мэттсон находится в трех милях к югу от Кларксдейла, и, по всей вероятности, именно здесь Рубина Лэйси в это время повстречал двадцатипятилетний Сан Хаус.

Возможно, где-то в этих местах Рубина Лэйси заметил и Ральф Лембо (Ralph Lembo), белый бизнесмен, как и Хенри Спир, специализировавшийся на поиске и записи блюзовых музыкантов. Как и у Спира, у Лембо был свой магазин и даже своя студия в городе Итта Бене (Itta Bena, MS), неподалеку от Гринвуда, и он также имел контракт со студиями в Мемфисе и Чикаго на поставку материала для *race records*... Не знаю, охотился ли в 1927 году Лембо за Чарли Пэттоном, но, услышав Лэйси, он тотчас предложил ему ехать в Мемфис, в студию Columbia.

Так, в декабре 1927 года были записаны четыре блюза Рубина Лэйси – «Black Dog Blues», «Long Lonesome Blues», «Railroad Blues» и «Red River Blues», которые, согласно справочнику Blues&Gospel Records, так и не были изданы. Другая сессия Лэйси состоялась в марте 1928 года в Чикаго, когда для Paramount им были исполнены «Mississippi Jail House Groan» и «Ham Hound Crave» – обе песни изданы. Лэйси аккомпанировал себе на гитаре, а при записи «Ham Hound Crave» ему подыгрывал на второй гитаре сам Ральф Лембо!²⁸² В словаре Шелдона Хэрриса отмечается, что в течение 1930-1932 годов Лэйси часто и охотно выступал со многими блюзменами, но затем в одночасье оставил блюзы и ушел в лоно церкви... Он служил пастором в разных штатах, а в конце пятидесятых осел в Лос-Анджелесе и вел службу в северных городах Калифорнии. В шестидесятые его записывал Дэвид Эванс, и одна из его религиозных песен – «Talk About A Child That Do Love Jesus», спетая Лэйси без аккомпанемента, издана в 1975 году на лейбле Advent.²⁸³ **«Он внес огромный вклад в изучение истории блюза, литургии и религиозного песнопения»,** – писал о Лэйси Дэвид Эванс, сделавший несколько фотографий священника и его жены.²⁸⁴ Рубин Лэйси умер в 1969 году...²⁸⁵

Напомним, что Сан Хаус причислял Лэйси к своим учителям и утверждал, что именно у него заимствовал технику игры боттлнеком, и мы убедились, что это могло произойти в 1927 году, во время пребывания Лэйси в окрестностях Кларксдейла. В свете вышесказанного, у нас нет причин не доверять Хаусу: овладевшему гитарой в две недели ничего не стоит заимствовать и игру слайдом

после двух-трех минут общения... Чего проще! Вопрос в том, действительно ли Рубин Лэйси играл слайдом? Или мы вновь, как и все прочие исследователи, будем опираться лишь на то, что однажды, в перерывах между глубоким блюзовым трансом, поведал Сан Хаус?

Жаль, не изданы и, похоже, канули в лету блюзы Рубина Лэйси, записанные для Columbia в 1927 году. Но были изданы две вещи на Paramount, и уже совсем повезло, что они переизданы в шестидесятые: «Mississippi Jail House Groan» вошла в уже упомянутый сборник «Country Blues Encore» (1965), а «Ham Hound Crave» – в сборник «Mississippi Moaners. 1927-1942» (Yazoo L 1009), вышедший в 1968 году. Также эти две песни переизданы уже в восьмидесятые на австрийском лейбле Wolf Records (WSE 116) в альбоме «Giants of Country Blues. Vol.1. 1927-1932». На этой же пластинке, снабженной комментариями Пола Оливера, переизданы блюзы Сан Хауса и Вилли Брауна, записанные в мае 1928 года для Paramount, а также блюзы Бобби Гранта (Bobby Grant) и Кинг Соломона Хилла. Так что мы можем услышать, как играл в двадцатых годах Рубин Лэйси...

Обещался не стонать теперь, ох, детка, хмम्म, хэй-эй-хэй,
Е-еее, отлеживаясь в тюрьме этой, спиной подперев
холодную стену...

Да, я в тюрьме теперь прозябаю, бмम्म,
от серой стены отвернувшись.

Коротая деньки за решеткой, спина – к стене.
Она и кофе принесла, и чаю.
Кофе носит, Боже, да чай –
Всё предложила мне, кроме злополучного ключа
от камеры этой...
Хмम्मम्म, хмम्मम्म... (2)

Обещал я не стонать уж, крошка, не плакать, хэй-эй-хэй...
Мама мне говорила, да и папа предупреждал тоже...
Матушка все выговаривала, а отец стоял и кричал:
«Не много ли женщин у тебя, малый, для возраста твоего?»
Я на мать взглянул – так грустно стало, что заплакал... (2)
Коль женщины так злы ко мне,
пусть Господь меня сразу приберет...²⁸⁶

Всего по двум изданным вещам нельзя судить о принадлежности Лэйси к старой сонгстерской традиции или к какой-то определенной школе, хотя его и «привязывают» к блюзменам Джексона. Оба блюза мелодичны и спокойны, в них нет экспрессии, нет драйва, свойственного Пэттону и тому, что впоследствии развивал Сан Хаус... Игра Лэйси в «Mississippi Jail House Groan» хоть и ритмична, но уравновешенна, главный упор сделан на чувственный вокал, на глубину спетого, а вот «Ham Hound Crave», с участием второго гитариста, который на басовых струнах выполняет роль своеобразной перкуссии (неужели это белый Ральф Лембо?!), – более колоритный, даже загадочный, это шедевр золотой эпохи кантри-блюза, и остается лишь догадываться, сколько еще у Рубина Лэйси было таких блюзов, оставшихся незаписанными, а значит – навсегда утерянными... Но обратим внимание на то, что ни в первой, ни во второй вещи слайдом, что называется, не пахнет. Более того, известно, что блюзмены из Джексона и его окрестностей слайдом почти не пользовались...

Впрочем, кто знает, как оно было во время выступления Лэйси в каком-нибудь джук-джойнте под Кларксдейлом, и разве не мог многоопытный блюзмен из Джексона показать пусть немолодому, но начинающему музыканту два-три приема игры слайдом?.. Пикингу научиться сложно, нужны годы упорного труда, а вот боттлнеком – куда как просто: надел на палец горлышко от бутылки и ёрзай им по «шее» сколько хочешь...

Уверяю, так мыслят лишь те, кто понятия не имеет, что такое игра слайдом, особенно та, которую нам подарил Эдди «Сан» Хаус. Надо непременно прослушать обе партии его «Preachin' The Blues» и «Dry Spell Blues», записанные в мае 1930 года, затем взять слайд и попытаться повторить. Думаю, только один музыкант сумел проделать это на должном уровне – Роберт Джонсон. А уж кто научил такой игре самого Хауса – не знаю, но не уверен, что им был Рубин Лэйси...

Но что можно сказать о других учителях, упомянутых Сан Хаусом, – Джеймсе МакКое и Вилли Вилсоне?

Ничего кроме уже поведенного Сан Хаусом, так как иных упоминаний об этих музыкантах я не нашел, к тому же они никогда не записывались. Пол Оливер утверждает в своей «Истории блюза», что только в возрасте двадцати пяти лет, по возвращении в родной Миссисипи после тяжелой работы на сталелитейном заводе в восточном

Сент-Луисе (а вовсе не после бегства из Луизианы от жены и тестя!), Сан Хауса наконец увлекла гитара, и он стал петь блюзы, а случилось это, когда он во все том же Мэттсоне услышал... Вилли Вилсона, игравшего на гитаре боттлнеком. По Оливеру, Вилсон жил в Леланде и Хаус слышал его частенько, в то время как другой его приятель из Лайона – Джеймс МакКой показывал Хаусу, как надо играть на гитаре, и даже научил двум темам: «My Black Mama» и «Preachin' The Blues», которые Хаус записал спустя несколько лет...²⁸⁷

Так кто же все-таки прав и у кого именно Сан Хаус учился в Мэттсоне играть боттлнеком – у Рубина Лэйси или у Вилли Вилсона?

Думаю, ни у того, ни у другого, а у кого-то третьего, о влиянии которого на себя Сан Хаус предпочитал в шестидесятые не распространяться.

Так о ком же он умалчивал, кого игнорировал, кого не признавал своим учителем, на кого все время «катил бочку» и о ком оставил столь нелицеприятные воспоминания, вошедшие затем в книгу Фэхея и уже оттуда перекочевавшие в иные издания и публикации?..

На мой взгляд, ответ очевиден. Как очевидно и то, что не было у Эдди «Сан» Хауса учителя более важного, чем Чарли Пэттон. И все его «признания», все воспоминания о неких «своих» учителях, вконец запутавшие исследователей блюза, есть только способ скрыть, кому он действительно обязан всем, чему научился. Ну а другой его учитель – Вилли Ли Браун, причем роли «маленького» Вилли, перед которым Сан Хаус преклонялся и которого считал самым выдающимся гитаристом, он не скрывал...

Но нет: **«Сан Хаус не учился своему гитарному стилю от Пэттона, на него повлиял Вилли Вилсон, которого он видел играющим боттлнеком возле Кларксдейла»,** – настойчиво пишет Гэйл Дин Уордлоу...²⁸⁸ Кому же он столь уверенно возражает?

Виоле Кеннон, родной сестре Чарли Пэттона, которая, как мы могли убедиться в первой главе, обладала хорошей памятью, была удивительно точна, не пудрила мозги собеседникам и определенно говорила: **«Чарли был великим блюзовым сингером, он учил их всех: Хаулин Вулфа, Вилли Брауна, Сан Хауса...»**²⁸⁹

Это значит, что она видела в Докери совсем юного Честера Барнетта (Хаулин Вулфа) из ближайшего Рулвилла, молодого Вилли Ли Брауна, следовавшего всюду за Чарли, и... Эдди «Сан» Хауса,

который, конечно же, за гитару взялся не в двадцать пять лет, в чём он уверял доверчивое блюзовое сообщество, а гораздо раньше. Гораздо!..

О пребывании Сан Хауса в Докери рассказывал и Джонни Вайлдер (Johnny Wilder), который приехал в Докери в 1917 году и владел там автозаправкой – той самой, что находится у шоссе номер 8, перед въездом на ферму, неподалеку от знаменитого коттон-джина.

– **Были ли другие сингеры на плантации Докери?** – расспрашивали его Уордлоу и Клецко.

– **Что касается других сингеров,** – вполне определенно отвечал Вайлдер, – **то тут, в Докери, был Сан Хаус в то же самое время. Он прибыл из Дрю. И Натан Бэнк (Nathan Bank), тоже из Дрю, играл с ними. Тут также был и Вилли Браун... Они все играли на пикниках и в джук-джойнтах.**²⁹⁰

Между прочим Клецко и Уордлоу не отрицают, что Сан Хаус бывал в Докери: **«Хаус посещал Докери с Вилли Брауном, но два блюзмена жили главным образом в Лейк Корморане, Туника-каунти».** (*House did visit Dockery's with Willie Brown, but the two bluesmen primarily lived at Lake Cormorant in the Tunica county area.*)²⁹¹

И тем не менее они настойчиво отвергают, что Сан Хаус учился блюзам у Чарли Пэттона, и верят в то, что Эдди взял гитару в двадцать пять лет от роду, две недели проучился и пошел-поехал играть в джук-джойнтах Дельты, после чего уже был готов к записям для Paramount...

Нет, Сан Хаус учился блюзам не две недели, и не два месяца, а долгие годы – вероятнее всего, еще до начала двадцатых, когда впервые встретился с Чарли Пэттоном... Возможно, это произошло в Докери, куда каждый день из Кливленда ходил «Pea Vine», или, может, где-нибудь в ином месте, где выступал Пэттон, колесивший по Дельте. Очевидно, Сан Хаус, как и Вилли Браун, какое-то время следовал за ним и учился блюзам, потому что в жесткой и предельно экспрессивной игре Сан Хауса, а еще больше в его вокале – нет и следа от старой сонгстерской школы, как нет в них вообще ничего привнесенного из-за пределов Дельты.²⁹² Его блюзы – результат влияния на него культуры исключительно этого ограниченного мира, который он никогда не покидал. Характер и колорит блюзов, техника и манера исполнения, репертуар Хауса – олицетворение блюзов Дельты, которые он напрямую унаследовал от Чарли Пэттона, а затем мастерски развил, поскольку был талантлив, восприимчив и на

редкость музыкально воспитан: он действительно с раннего детства знал литургию... Имеющий слух всё это точно услышит, если сравнит блюзы Чарли Пэттона и Эдди «Сан» Хауса.

Но исследователи не верят ни собственному слуху, ни Виоле Кеннон, как не верили ей, когда она рассказывала о своем великом брате, считая её «ненадежным источником» (*unreliable informant*). А вот Сан Хаусу, который, следуя неписанным законам блюзового сингера, водил всех за нос доверительными рассказами о сталелитейном заводе да сборе моха под Новым Орлеаном, верили, в итоге одному из них – Джону Фэхею пришлось потом извиняться за «ошибки молодости», из-за которых множилась неправда о Чарли Пэттоне...²⁹³ Но не станем строго судить исследователей. Большая часть написанного ими относится к годам их молодости, а основной музыкальный материал они собирали будучи подростками, гонявшимися за старыми пластинками на 78 rpm. Они были любителями, чьё увлечение переросло в серьезное занятие, вылившееся в статьи и книги... Без этих работ мы вряд ли узнали бы что-либо о блюзменах, живших и творивших в первой половине XX века.

В пользу того, что Пэттон был главным учителем Сан Хауса, говорит и тот факт, что именно его Чарли взял с собой в Грэфтон, пополнив им и без того веселую компанию, состоявшую из Вилли Брауна и Луиз Джонсон. Стал бы Пэттон возить с собой невесть кого!..

В конце мая 1930 года на автомобиле, за рулем которого находился Уилер Форд, сингер из госпел-квартета Delta Big Four, – все эти музыканты отправились из Лулы в далекий Грэфтон, где были впервые записаны сразу семь блюзов Сан Хауса: «Walkin' Blues», «See That My Grave Is Kept Clean», «Clarksdale Moan», «Mississippi County Farm Blues», «My Black Mama», «Preachin' The Blues» и «Dry Spell Blues», причем три последние состояли из двух частей каждый и поэтому при издании занимали обе стороны пластинки...

Я клятву торжественно даю, Боже, правую руку подымаю,
Что женщину другую себе найду, а ты – другого мужчину.
Я торжественно клянусь, Господи, правой рукой скрепляю,
Будет у меня другая, а у тебя, милая, – другой...

Этим утром я получил письмо... Как думаете, что было в нем?
«О спеши, спеши: та, которую ты любишь, умерла!»

Пришло письмо утром сегодня. Что, по-вашему, в нем было?
«О торопись, приезжай: твоя любимая мертва!»

Я за чемодан – и в дорогу...
Добрался. В гробу она лежит...
Схватил я чемодан свой да пустился в путь...
Приехав, увидел ее в гробу.

Что ж, я подошел и в лицо ей взглянул:
«Милая моя подружка, лежать тебе до самого Судного дня».
Приблизившись, в лицо ей посмотрел:
«Да, тебе, моя славная крошка, уж лежать так до
Страшного суда»...

*Ах, поведаю вам,
Как тяжко на душе моей в этот вечерний час...*

О, моя любимая чернее черного, она такая особенная,
Где б, бедняжка, ни показалась – тут же всё замирает.
Моя черная мама – одна такая в целом городе:
Всё вокруг затихает, когда является она...

Ох, некоторые говорят, что блюз тревоги не так уж плох...
По мне, это самое жуткое, что испытал я.
Сказывают, что блюз больной души не так уж страшен,
Что до меня, Господи, так это самое мучительное
переживание...

...Мммм, я умываю руки и ухожу...
Ничего, милая, неприятности нагрянут и на твою голову.
Умываю руки, о, и прочь удаляюсь...
Ничего, крошка, однажды ты попросишься...²⁹⁴

Представление о Сан Хаусе сформировано его блюзами, сыгранными и записанными в шестидесятые. В это же время воссоздан и его внешний образ: худощавый, беззубый, но еще крепкий темнокожий старик, с небольшой слегка вытянутой головой, морщинистым лбом и детскими глазами, верхние веки которых ниспадают, придавая всему лицу тот самый «американизм», который в продолжение всего XX века воспроизводил Голливуд у своих самых

отчаянных героев. А тут – пожалуйста, всё настоящее! Когда же Хаус дополнял этот образ мелодичным низким голосом да еще возил слайдом по шее гитары National, сверкающей в юпитерах, – тут и вовсе всё казалось ни с чем не сравнимым. Это точно!.. Но нам стоит сопоставить «отца кантри-блюза», с обложки известного лонгплея Columbia, с тем молодым блюзовым сингером, которого привез в Грэфтон Чарли Пэттон, благо у нас есть такая возможность.

Голос Сан Хауса с годами не стал хуже: всё тот же могучий плачущий хрип и та же глубина. Пожалуй, они даже еще внушительнее, поскольку подкреплены многими годами жизни и тяжелой работой сначала тракториста, а затем и железнодорожного служащего... Но что касается игры на гитаре, то тут старый Сан Хаус, в сравнении с прежним Эдди, всего только его тень, хотя и тень эта такова, что рядом поставить некого... Послушайте парамаунтские записи Сан Хауса 1930 года, обратите внимание на его богатый густой голос, которым Хаус буквально заливается, на беспримерную игру слайдом, на безупречный ритм и, главное, на абсолютное чувство и знание того, что он творит и о чем рассказывает, – и вы тотчас поймете, что имел в виду Мадди Уотерс, когда говорил: **«Он был королем, когда я был всего лишь мальчишкой!»** Заодно поймете, откуда взялся и Роберт Джонсон...

Несмотря на то что были записаны десять мастеров, изданными оказались только восемь. «Walkin' Blues», с Вилли Брауном на второй гитаре, и «See That My Grave Is Kept Clean» изданы не были. Самая первая пластинка Сан Хауса, с «Dry Spell Blues» в двух частях, вышла в октябре 1930 года; вторая, с «Preachin' The Blues», также в двух частях, – в январе-феврале 1931 года; третья пластинка, с «My Black Mama» в двух частях, вышла в марте-апреле 1931 года; наконец, четвертая, с «Clarksdale Moan» и «Mississippi County Farm Blues», появилась в сентябре-декабре того же года, но, как отмечается в приложении к изданию *Screamin' and Hollerin' the Blues*, ни одной коммерческой копии этой пластинки до сих пор не обнаружено. Возможно, она вообще не существовала, так как в 1931 году всю бушевала Великая депрессия и рынок **race records** рухнул. Потому-то так сложно отыскать пластинки, записанные в начале Депрессии, – ведь это последние свидетели великой блюзовой эпохи двадцатых, поэтому и стоят они сегодня тысячи долларов...

А как вы думаете, сколько заплатили Сан Хаусу за восемь записанных мастеров (хотя записали-то десять!)? Будто бы целых сорок долларов: по пять за изданную сторону пластинки!

Много это или мало? Блюзмен вроде остался доволен, потому что, по его словам, это было больше, чем средний годовой заработок на его плантации...²⁹⁵ Впрочем, здесь либо ошибся автор одной из книг по истории блюза, либо что-то напутал Сан Хаус, поскольку Paramount обычно платил музыкантам по 40-50 долларов за матрицу. Следовательно, за парамаунтскую сессию Хаус мог заработать как минимум 400 долларов!..

...Кстати, сколько платили блюзменам за записи на *race records* и действительно ли это были гроши? Поскольку в следующий раз Эдди «Сан» Хаус будет записываться только в 1941 году, у нас есть время отвлечься на этот вопрос. Авторы книги о Мемфис Минни – Пол и Бет Гэрон (Paul and Beth Garon) провели работу с разными источниками и кое-что прояснили на этот счет, так что обратимся к ним.

«Исполнение блюзов – это, безусловно, работа; и мы хотели бы оценить величину одного из самых важных аспектов данной работы – денежного вознаграждения, получаемого за звукозапись. Мы располагаем только ограниченными, приблизительными данными о заработной плате Мемфис Минни, Джо МакКоя и Эрнеста Лоуларса (Ernest Lawlars, 1900-1961). Но, исходя из имеющихся данных о заработках других сингеров, мы можем вывести некоторые любопытные цифры. В альбоме с записями, принадлежащими блюзмену Сильвестру Виверу, находились отчеты о гонорарах от Музыкального издательства Клэренса Вильямса (Clarence Williams Music Publishing Company) за период с 1924 по 1928 годы, а также различные документы от ОКeh. Вивер получил от Вильямса меньше 50 долларов композиторского гонорара за свои хиты “Guitar Rag” и “Guitar Blues”. И от ОКeh приходило по 25 долларов за каждую записанную вещь. Всего он заработал больше, чем многие знаменитые артисты тридцатых, и значительно больше, чем некоторые его соотечественники, в том числе Барбекю Боб. В 1930 году Букке Уайту заплатили 240 долларов за запись четырнадцати треков, из которых только четыре были изданы. Сан Хаус сообщал о 15 долларах, полученных им в 1930-31 годах за каждую вещь для Paramount, хотя цифра 40 долларов за девять вещей им тоже упоминалась. Джон Хёрту компания ОКeh заплатила в 1928 году по 20 долларов за каждую принятую песню, покрыв также его дорожные расходы. Бесси Смит получала по 125 долларов за каждую сторону (вещь), а позже и все 200 долларов за сторону, – но её случай, вероятно, не может считаться удачным

для сравнения. Ведущие звезды кантри-блюза, работавшие с Columbia, – Барбекю Боб и Пег Лег Хоувелл зарабатывали лишь по 15 долларов за сторону.

Кажется очевидным, что музыканты первого поколения кантри-блюза получали от 15 до 25 долларов за записанную сторону, плюс к этому им иногда начисляли композиторский гонорар за некоторые песни. Более значительные деньги поступали с “живых” выступлений. Даже в бедных сельских районах невероятно популярный сингер, такой как Чарли Пэттон, мог зарабатывать от 50 до 100 долларов в неделю. (Шеаркроппер в той же области несколько сотен долларов в год считал бы за удачу.) Один сингер признавался что, играя на пикниках, вечеринках или в джук-джойнтах по всему Миссисипи в двадцатые и тридцатые годы, он неизменно собирал минимум 10 долларов за ночь, а иногда доходило и до 75!.. К концу тридцатых Мемфис Минни получала только по 12,5 доллара за сторону, что превышало оклады некоторых её коллег. Куртис Джонс (Curtis Jones, 1906-1971), например, также записывавшийся для Vocalion, имел лишь по 7,5 доллара за вещь. А в 1939 году, в Мемфисе, Vocalion платил Литтл Бадди Дойлу (Little Buddy Doyle) по 5 долларов за сторону, изданную или нет. Бадди Мосс (Buddy Moss, 1914-1984) регулярно работал с American Record Corporation (ARC), но никогда не был звездой масштаба Минни. В 1934-35 годах ему платили лишь по 5 долларов за изданную вещь. К лету 1935 года эта цифра выросла до десяти. Не удивительно, что некоторые из “вновь открытых” блюзовых музыкантов не очень охотно шли в студию звукозаписи». ²⁹⁶

Приведенным исследованиям не было бы цены, если бы к ним прилагалось несколько строк с информацией о покупательской стоимости американского доллара перед Великой депрессией и во время оной. В мае 1930 года, как раз когда Сан Хаус записывался для Paramount и получал свои сорок или более долларов, на одном из аукционов была продана картина Рубенса «Портрет Изабеллы Брандт» за 223 тысячи 563 доллара...

...О жизни Сан Хауса между его двумя сессиями – для Paramount и Архива народных песен Библиотеки Конгресса – мы знаем не много. Известно, что Эдди подружился с Вилли Брауном, которым восхищался больше, чем каким-либо другим блюзовым гитаристом, и стиль которого он унаследовал. Роберт Палмер пишет, что в 1930 году Сан Хаус осел в Робинсонвилле, где к этому времени уже жил Вилли Браун. ²⁹⁷ Вместе они играли на частных вечеринках, и

иногда к ним присоединялись другие музыканты. О новых записях друзья не думали, а о прежних не вспоминали: от них все равно толку не было, потому что пластинки не продавались. Во время Депрессии самым главным было найти работу, и то, что Сан Хаус получил возможность работать трактористом на ферме в Лейк Корморане, в те дни казалось гораздо большей удачей, чем записаться на пластинки, на покупку которых у людей всё равно не было денег.²⁹⁸ Туда же, в Лейк Корморан, переехал и Вилли Браун.

В примечаниях к альбому Сан Хауса «The Legendary Father of Folk Blues» Дик Уотерман, ссылаясь на воспоминания блюзмена, пишет, что где-то в 1936 или в 1937 году, когда Хаус часто играл вместе с Вилли Брауном и харпером Лироем Вильямсом, откуда-то появился некий молодой человек с аппаратурой и стал их записывать, не поинтересовавшись даже именами... Кого имел в виду Сан Хаус и о какой такой экстренной сессии он рассказывал – не совсем понятно, но, возможно, «молодым человеком» был Алан Ломакс. Просто Хаус немного ошибся в сроках...

В главе о Вилли Ли Брауне мы уже останавливались на истории появления Ломакса в Дельте, подробно рассказывали, каким образом он оказался в Лейк Корморане и как 3 сентября 1941 года провел важную сессию с участием Эдди «Сан» Хауса, Вилли Брауна, Лироя Вильямса и Фиддлин Джо Мартина. Тогда мы рассматривали главным образом «Levee Camp Blues», «Government Fleet Blues» и «Walking Blues», исполненные, наверное, самым потрясающим блюзовым бэндом, в центре которого были гитара Брауна и голос Хауса. Теперь остановимся на другой сессии, проведенной Ломаксом в июле 1942 года в Робинсонвилле во время второй экспедиции в Миссисипи. Алан ехал с севера, побывав сначала в Мемфисе, где на Бил-стрит встретил Вилли «61» Блэкуэлла (Willie “61” Blackwell) и его друга Вильяма Брауна (William Brown). Подобно Алану Ломаксу, мы мимо Вилли Блэкуэлла пройти не можем...

Этот блюзовый сингер родился в 1905 году около Мемфиса и свое прозвище заимствовал от знаменитого шоссе номер 61. В начале музыкальной карьеры он был пианистом, однако после серьезной травмы руки, полученной в драке, переключился на гитару. Позднее Вилли утверждал, будто его обучал игре сам Роберт Джонсон, что

одновременно и сомнительно, поскольку Блэкуэлл был слабым гитаристом, но и не исключено вовсе, потому что с пасынком Роберта Джонсона – Робертом Локвудом – он поддерживал приятельские отношения. В июле 1941 года Вилли «61» записывался в Чикаго для Bluebird, и пластинки с его блюзами были изданы, причем одна из песен – «Four O’Clock Flower Blues» – даже стала популярной, но Ломакс едва ли об этом знал.²⁹⁹ Алану просто понравилась песня и звучание сразу двух гитар, которые он услышал, прохаживаясь по самой блюзовой улице Мемфиса, после чего Ломакс предложил Блэкуэллу и его партнеру Вильяму Брауну записаться для Библиотеки Конгресса. Музыканты согласились, но при условии, что Ломакс не будет использовать полное имя Блэкуэлла, так как блюзмен полагал, что это помешает ему иметь дела с коммерческими лейблами.³⁰⁰ После инцидента с мемфисской полицией, Ломакс и два музыканта были вынуждены срочно уехать в соседний Арканзас, где 16 июля 1942 года на плантации Сэди Бека (Sadie Beck’s plantation) состоялась сессия звукозаписи и были запечатлены две вещи Блэкуэлла – «Four O’Clock Flower Blues» и «Junior’s A Jap Girl’s Christmas For His Santa Claus», в которых ему аккомпанировал на второй гитаре Вильям Браун. Также было проведено интервью с Блэкуэллом, а заодно Ломакс записал еще и одного Вильяма Брауна – «Mississippi Blues» и «East St.Louis Blues»... Возможно, фольклорист записывал и больше, но мы упоминаем только то, что затем было издано или переиздано.³⁰¹

О Вилли «61» Блэкуэлле известно немного. С 1944 года он осел в Детройте, работал на заводах Шевроле, и только во второй половине шестидесятых, по наводке блюзмена Исаяи «Доктора» Росса (Isaiah “Doctor” Ross, 1925-1993), Блэкуэлла отыскиали и даже организовали несколько выступлений.³⁰² Потом он исчез и появился в начале семидесятых в Мемфисе. Умер Вилли «61» Блэкуэлл в 1972 году... Джон Коули (John H.Cowley) в примечаниях к альбому «Walking Blues» утверждает, что Блэкуэлл является одним из самых эксцентричных блюзменов, а тексты его песен наиболее сюрреалистичны из всех записанных блюзов и, возможно, именно это стало главной причиной того, что Алан Ломакс его записал. Во время записи Ломакс спросил:

– Как давно вы сочиняете песни, Вилли?

– Что ж, я прожил на этих куплетах всю свою жизнь, но никогда не представлялось возможности записаться, да и не был я

никогда особенно заинтересован в этом... Поэтому все вполне естественно и закономерно... – ответил Блэкуэлл в интервью, последовавшем за исполнением «Four O’Clock Flower Blues»...³⁰³

Любопытно, что перед записью второй вещи – «Junior’s A Jap Girl’s Christmas For His Santa Claus» – Блэкуэлл предупредил фольклориста, что эту свою песню о войне он бережет для коммерческой записи, надеясь хоть немного на ней заработать, и потому попросил не придавать её огласке, что Ломаксом было строго соблюдено: в сборнике архивных записей «Negro Blues and Hollers», изданном в 1962 году, эта вещь отсутствует. Она появилась только в 1978 году в альбоме «Songs of War & History» (LBC 10).

...Уже на следующий день после записи блюзменов из Мемфиса, Ломакс был в Робинсонвилле и делал тридцатисекундную тестовую запись Сан Хауса – «Special Rider Blues»... Скорее всего, с Хаусом была предварительная договоренность и даже назначена дата – 17 июля, так как белый босс блюзмена, учитывая важность момента, предоставил своему лучшему трактористу выходной. В отличие от сессии 1941 года, теперь Ломакс записывал одного только Хауса, да и сам он работал в Коахома-каунти в одиночку... Согласно справочнику *Blues & Gospel Records*, в тот день были записаны: «Special Rider Blues», «Low Down Dirty Dog Blues», «Depot Blues», «American Defense», «Am I Right Or Wrong», «Walking Blues», «County Farm Blues», «The Pony Blues», «The Jinx Blues (No.1)» и «The Jinx Blues (No.2)». Запись песен «разбавлялась» шестью беседами с Хаусом, из которых, как мне известно, издана только одна – «The Key Of Minor», – когда блюзмен меняет настройку и что-то объясняет Ломаксу.

Вряд ли мы узнаем, что говорил Ломакс Хаусу, какие требования предъявлял и о чем расспрашивал, но записанный репертуар оказался довольно пестрым, потому что включал не только блюзы, но и обычные песни, так что иногда традиционный, известный и привычный Сан Хаус куда-то «исчезал», а на его месте оказывался некий сонгстер, исполнявший простенькие «белые» песенки вроде «American Defense» или «Am I Right Or Wrong»... Не знаю, в каком настроении пребывал в этот день Сан Хаус, что мучило и что заботило его, но даже коронный «Walking Blues» звучит печально, а монотонный и равнодушный пикинг будто и вовсе не относится к этому блюзу...

А начал эту сессию Сан Хаус со «Special Rider Blues», который, впрочем, тоже исполнил без энтузиазма, с несвойственным ему спокойствием или, скорее, с безразличием, при этом его слайд едва шевелился... Неемия «Скип» Джеймс, записавший этот блюз в 1931 году для Paramount, тоже поет с печалью в голосе, но только послушайте, сколь самозабвенно он это делает своим удивительным фальцетом, а как при этом играет! Что вытворяет со струнами!.. Творческая сила Сан Хауса в ином – прежде всего в жестком драйве и в запредельной мощи, исторгаемых из гитары железными пальцами и слайдом, и в столь же отчаянном рыдающем голосе... Но где всё это? Куда пропало?.. Перед Ломаксом сидит и напевает песенки сорокалетний блюзмен, душа и сердце которого явно не там, где происходит звукозапись, а где-то в другом месте. В каком именно?..

С помощью «Low Down Dirty Dog Blues» Эдди пытался себя завести, да где там... Не получилось, хотя мастерство, как говорится, не пропьешь: тут и слайд, и драйв, и тот самый Дельта-блюз, пусть и спетый без вдохновения... А потом идет «Depot Blues» – спокойный, без надрыва, при этом голос Хауса временами становится нежным, что было непредставимым, да и пальцы его не усердствуют, пикинг мягкий, а ведь в иные времена этой же вещью Сан Хаус мог бы взорвать Дельту!..

О водевильной песенке «American Defense» и об «Am I Right Or Wrong» (разновидности «Salty Dog») мы уже говорили, их бы Хаусу вообще не записывать, да, видимо, Ломакс настоял, желая убедиться в широком диапазоне своего героя, а тот, видимо, рад стараться: всё равно не заплатит... «Walking Blues», свою великую вещь, Сан Хаус исполняет в каком-то странном меланхоличном стиле, подкрепляя бледный вокал столь же унылым синкопированным стаккато, лишь слегка обозначая тему: сущий авангард, но намеренный ли?.. Столь же необычно исполнение Хаусом и «County Farm Blues». И только в пэттоновском «The Pony Blues» мы временами слышим прежнего Сан Хауса: эта вещь, похоже, удачно легла на настроение блюзмена и потому вошла с ним в гармонию. Но где же тот «король блюза», который всего за год до этого сразил Ломакса (и нас!) исполнением «Levee Camp Blues», «Government Fleet Blues» и всё тем же «Walking Blues»?!. Там, правда, был Вилли Браун, неизменный товарищ по музыкальному ремеслу и друг... Вот и в «The Jinx Blues No.1» Сан

Хаус попытался раскачать себя техникой Вилли Брауна, нажимая на басовые, да только из этого ничего не получилось. Весь минор его настроения, вся отчужденность от текущего процесса звукозаписи передается сначала струнам, а затем и нам...³⁰⁴

В чем же дело? Почему, всего год спустя, Хаус предстал перед Ломаксом совершенно равнодушным, потерянным и отстраненным?..

Истинных причин мы не узнаем. Может, оттого что на этот раз он был в одиночестве перед фольклористом: полевая сессия в Робинсонвилле – единственная, где блюзмен остается с глазу на глаз с белым господином из Вашингтона, к тому же в прошлый раз этот господин расплатился за блюзы лишь бутылкой кока-колы, заверив, будто эти записи очень важны для сохранения национальной культуры Америки и что когда-нибудь они станут историческими. Этим Алан Ломакс позабавил босса Сан Хауса, посмеявшегося над такой стоимостью «национальной культуры»... А ведь Эдди уже бывал в студии звукозаписи, двенадцать лет назад, и хорошо знал, сколько стоит подобная запись... Но может, его меланхолия происходит от чего-то другого. Возможно, Сан Хаус просто устал жить, как жил раньше: сорок лет – возраст переломный, во многом критический. Скорее всего, причина столь откровенного равнодушия к блюзам – в душевном беспокойствии Сан Хауса: будучи женатым, он в то время увлекся другой женщиной...³⁰⁵ Спустя год после этой сессии блюзмен навсегда оставит Дельту.

Знаете, я проснулся сегодня утром и почувал неладное,
неладное, всюду витало дурное предчувствие.

Говорю, проснулся этим утром, а вокруг все
беду предвещало...

Конечно, я сразу подумал про тебя и с ума сходил
от мыслей этих.

Мммм, смотри же теперь, крошка, на что ты,
на что ты меня... меня толкаешь...

Гляди же, милая, говорю тебе, к чему меня, беднягу,
принуждаешь.

Сама знаешь: я перепробовал все, что мог, чтобы
тебя удержать...

Понимаешь, блюз – это не что иное, как лихорадка,
болезненный, мучительный душевный недуг...
Понимаешь, блю-ю-ю-з – это нестерпимый озноб сердца.
Что ж, коль еще не подхватила его ты, детка, –
того не пожелаю тебе.

Да, блюз... Блюз – это волнение сердца, это больное,
неизлечимо больное сердце...
Блюз – это вечная сердечная тоска:
Та, что любишь, – черт возьми! – словно скала, холодна...

Да... Лучше пойти мне прочь, скитаться всюду
по дорогам...
Пожалуй, махну на простор, да, на все четыре стороны,
Чем тут оставаться и вкалывать за кусок хлеба да шмотьё.

Мммм, смотри же, девчушка, не плачь, не надо слез,
не надо больше слез...
Я говорю, смотри же, дорогая, милая, только попробуй заплачь!
Уходя, на этот раз я привяжу траурную ленту к твоей двери...³⁰⁶

Летом 1943 года Сан Хаус отправился на север штата Нью-Йорк, к берегам одного из Великих озёр – Онтарио (Ontario), в город Рочестер. Он устроился работать на железную дорогу – New York Central Railroad – и какое-то время тихо жил вместе со своей возлюбленной, вслед за которой сюда и примчался. Хаус звал ехать с собой и верного друга, Вилли Брауна, и тот даже приехал, но Вилли быстро наскучило в огромном и чужом северном городе, и он возвратился в Дельту. Вскоре от Хауса ушла и его возлюбленная. Впрочем, может, это он от нее ушел. Подумаешь!.. У него тотчас появилась новая, о которой Хаус упоминает как о продавщице одного из сети магазинов *Woolworth's*, с которой он вскоре тоже расстался, успев, впрочем, посвятить ей блюз: **«Я не мог бросить в неё бомбу, так пришлось сочинить песню – “Rochester Blues”...»** (*I couldn't afford to drop a bomb on her, so I made up a song instead...*)³⁰⁷

Что ж тут подделаешь: **«Я был женат пять раз! Таков уж я. Пять раз! И я хорошо представляю, что такое блюз. Что такое настоящий, хороший блюз! Блюз: Б-Л-Ю-З!..»**³⁰⁸

А в самом начале 1953 года из Дельты пришла плохая весть: умер его самый близкий друг – Вилли Ли Браун. Его смерть религиозный Эдди воспринял как строгое предупреждение свыше, после чего отставил гитару и прекратил петь блюзы, опасаясь, что следующим Господь приберет его... Видимо, ему было в те дни особенно тяжело, коль скоро он вспомнил о своей единственной и верной жене, вызвал её из Лейк Корморана и уже вместе с ней зажил в одном из районов Рочестера... Дик Уотерман в примечаниях к альбому «The Legendary Father of Folk Blues» указывает, что, после работы проводником (*porter*) на Центральной железной дороге, Хаус трудился сначала в сети ресторанов-гриль *Howard Johnson's*, а затем в ветеринарной клинике, где готовил кошек и собак к операциям, выстригивая им шерсть. Вот уж, действительно, занятие далекое от блюзов...

Вероятнее всего, Сан Хаус окончил бы свой век в полной неизвестности, если бы не подоспевшее Фолк-Возрождение, которое обратило взоры нового поколения к корням англо-американской музыки, а вслед за тем и к блюзменам двадцатых-тридцатых годов, которые, как оказалось, все еще были живы... Началась самая настоящая охота, сначала за старыми пластинками, а затем и за самими блюзовыми сингерами, которых обнаруживали в самых разных уголках страны, взбадривали эмоциями и энтузиазмом, придевали и подлечивали, после чего выпускали на сцену как чудом уцелевшие реликты былой эпохи... Их бросились записывать на магнитную пленку, фотографировать, снимать фильмы – словом, всячески торопились запечатлеть, пока те еще хоть что-то могли спеть, сыграть, вспомнить. И Эдди «Сан» Хаус был одной из самых счастливых «находок» своего времени, настоящим чудом, представшим живым и здоровым, еще могущим удивлять и восхищать... История «второго пришествия» Сан Хауса любопытна и даже драматична, и мы не вправе не остановиться на ней.

Как мы уже отмечали, Хауса отыскивали молодые любители блюза – Дик Уотерман, Ник Перлс и Фил Шпиро. Также в этот поиск был вовлечен Эл Вилсон, гитарист и харпер, в будущем один из создателей рок-группы Canned Heat. Блюзовые энтузиасты, как они себя называли, обретались в основном в Университете Беркли, штат Калифорния. Входили в этот круг Джон Фэхей, Хенри Вестайн, Билл Барт, Дэвид

Эванс и многие другие молодые люди, являвшиеся одновременно еще и музыкантами, и собирателями старых пластинок, и авторами работ по истории джаза и блюза. К лету 1964 года ими уже были отысканы и возвращены к творческой жизни Букка Уайт, Скип Джеймс, Джон Хёрт и другие великие блюзмены прошлого, которых эта молодая плеяда не только боготворила, но и помогала обрести новую творческую жизнь: шефствовала над ними, устраивала выступления, организовывала сессии звукозаписи, следила за финансами и так далее. Именно тогда Букка Уайт ненароком и сообщил Элу Вилсону, будто не так давно видел в Мемфисе живого и здорового Сан Хауса...

В сказанное отказывались верить, поскольку считалось, что Эдди «Сан» Хаус уже давно обитает в лучшем мире: слишком невероятной казалась возможность увидеть живое воплощение блюзов Дельты. И вот приятели и сподвижники Вилсона – Уотерман, Шпиро и Перлс отправились в Мемфис, в надежде найти там Сан Хауса. Отсутствие адреса и хоть каких-то наводящих ориентиров делало экспедицию безнадежной, но... «на ловца и зверь бежит». Не найдя следов Хауса в Мемфисе, друзья метнулись в Дельту и там от кого-то узнали телефон родственников Сан Хауса, проживавших в Детройте. Это было удачей, и дальше всё развивалось как в кино: исследователи позвонили в Детройт, объяснили что и как, и им назвали адрес Хауса в Рочестере... Так, во вторник 23 июня 1964 года, троица оказалась в районе Корн Хилл (Corn Hill), на Грейг-стрит (Greig street), у дома номер 61.

«Когда мы нашли Сана, – вспоминает Дик Уотерман, – он был алкоголиком первой степени. У него отсутствовала мотивация к игре. Если гитара и появлялась – он закладывал её. Однако он всё еще мог петь. Петь он мог всегда. Также он был способен играть медленные блюзы».³⁰⁹

У молодых исследователей возникло ощущение, будто Сан Хаус рад встрече и проявленному интересу к своей скромной персоне, а главное – готов вернуться к творчеству, к своим блюзам. Можно сказать, что блюзмен ждал этой встречи, хотя о каком-то Фолк-Возрождении, интересе к кантри-блюзу и к нему лично – не имел ни малейшего понятия, как не имели о том понятия и другие великие блюзмены, которые жили обычной частной жизнью...

Шестидесятидвухлетнего Хауса повезли напрямик в Кембридж, надеясь уже вскоре услышать от него его бессмертные блюзы. Увы,

«вернуть к жизни» старого блюзмена оказалось делом куда более сложным, чем это представлялось. И здесь огромную, если не главную роль сыграл Эл Вилсон, взявший на себя заботу по воскрешению музыкальной памяти Хауса, который, если верить ему на слово, не играл блюзы уже с 1948 года. По сути, для того чтобы восстановить репертуар и выступать с ним перед аудиторией, ему надо было учиться петь и играть заново, при этом предстояло научиться играть... самого себя, поскольку именно его блюзов и ждали более всего. И здесь мы становимся свидетелями необыкновенного случая, когда учителем великого блюзмена выступил его юный поклонник и последователь. Задолго до их встречи Вилсон по пластинкам разучил весь репертуар Сан Хауса, а именно: парамаунтские записи 1930 года и записи для Библиотеки Конгресса, сделанные Ломаксом в 1941 и 1942 годах, – и теперь учил этому самого... Сан Хауса!

«Эл Вилсон учил Сан Хауса играть Сан Хауса, – пишет Уотерман, и уверенно добавляет: Могу прямо сказать: если бы Эл не подбадривал и не оживлял Сана, то возвращение Сан Хауса никогда бы не состоялось. Все успешные концертные выступления Сана, записи и то, что мы запомнили его вторую великую карьеру, – все это произошло потому, что Эл омолодил его музыку».³¹⁰

Ребекка Дэвис (Rebecca Davis), в цитируемой нами статье «Child Is Father To the Man», приводит выдержки из писем Эла Вилсона Дэвиду Эвансу:

«Прибывший в Кембридж Сан трясся от старости, что делало его игру на гитаре невозможной, если только он не был выпивши. Выпив, он заряжался в музыкальном смысле, но, в целом, лишался способности изъясняться и не мог управляться с аудиторией. Мы посадили его на лекарства, что немного помогло, но сегодняшний репертуар его мал – и это еще одна проблема...

...На кратком выступлении в Unicorn он был трезв, но выглядел довольно несчастным. А как только выпил: а) сыграл по этому поводу лучший из всех блюзов, когда-либо мною слышанных; б) отслужил для публики десятиминутную проповедь, которая оказалась не только нелепой, но и практически неразборчивой; и с) настраивал свою гитару целых пять минут. После этого эпизода (не катастрофического, так как в

зале всё время присутствовало человек пятнадцать-двадцать) действовали медикаменты, что позволило ему играть хорошо с меньшим количеством выпивки, – и нам засветил Ньюпорт (*Newport began to look good*)».³¹¹

Ну конечно же, мечтой блюзового сообщества было участие Сан Хауса в предстоящем, в июле 1964 года, очередном Ньюпортском фолк-фестивале. Наряду со Ским Джеймсом, Джоном Эстесом и Фредом МакДауэллом, выступление Хауса должно было стать ключевым в блюзовой программе фестиваля, как это было годом ранее, когда в Ньюпорте выступил Джон Хёрт. Увы, этим надеждам не суждено было сбыться, потому что Сан Хаус хоть и прибыл на фолк-фестиваль и готовился выступить, но неожиданно заболел, что наверняка было связано с непомерной психологической нагрузкой... Вот еще одна выдержка из письма Вилсона:

«Выступление Сана предварительно назначили на день субботы и воскресенья. К сожалению, в ночь на четверг он оказался в отделении неотложной помощи Ньюпортского госпиталя с: а) грыжевым бандажом; б) аппендиксом или с) грыжей. Я до сих пор не вполне уверен. На сегодня, воскресенье, он там же и остается...

...Даже до этого несчастья Сан чувствовал усталость, тоску по дому и дискомфорт. Полагаю, к настоящему моменту настроение его совершенно переменилось. (Мне не позволили его навестить.) ...Сан всё еще отлично соображает, и музыкант в нем не умер, но с возрастом он приобрел определенную экзальтированность и тот тип слабости, который приводит к алкоголизму. (Я не могу сказать точнее, тебе просто придется с ним увидеться.) У него навязчивые мысли о смерти, по крайней мере когда выпьет».³¹²

Итак, выступление Сан Хауса на Ньюпортском фолк-фестивале летом 1964 года не состоялось. Кто знает, может, таким образом судьба еще раз уберегла его от напастей сугубо творческих: все же блюзмен еще не набрал форму, не овладел репертуаром, не привык к сцене и аудитории – многочисленной, шумной, молодой и совсем незнакомой... Зато в Ньюпорте Хаус оказался в окружении юных друзей, которые заботились о нем, и, что не менее важно, встретился

со своими коллегами – старыми блюзменами с Юга. Вот кого он понимал с полувзгляда, с полуслова, да и они столь же запросто понимали его, и им было что вспомнить и о чем поговорить. И тут надо помянуть добрым словом Дика Уотермана, который во время фолк-фестиваля сделал волнующие фотоснимки старых блюзменов.

Но была в Ньюпорте еще одна встреча, странная, даже загадочная, о которой Уотерман поведал в своем великолепном фотоальбоме «Between Midnight and Day», сопровождаемом еще и собственными текстами. Есть в альбоме страницы, посвященные и любопытным эпизодам из жизни Сан Хауса, в частности, Дик повествует о неожиданной встрече блюзмена с Аланом Ломаксом, с которым они столкнулись лицом к лицу во время фестиваля. Уотерман, всё время находившийся рядом с Сан Хаусом и потому ставший невольным свидетелем этой встречи, так описывает её:

«Сан заметил приближающегося Ломакса и отпустил реплику:

– Вот идет этот старый хрен Ломакс. (*Here come that old booger Lomax.*)

Прежде чем я успел ответить, Ломакс уже стоял перед нами, пожимая руку Сана.

– Как дела, Сан? Ты всё там же обитаешь, на прежнем месте, у моста в Рочестере?

Ошеломленный тем, что Ломакс знал, где жил Сан все эти потерянные годы, я обратился к нему:

– И вам было известно, где с сороковых пребывает Сан?

Ломакс кивнул:

– О да, мы многие годы поддерживали связь, – не так ли, Сан?

Я пережил ужасные мгновения. Что же это здесь происходит, черт возьми? Я поглядел на Ломакса, потом – на Сана, затем вновь на Ломакса:

– В течение долгих двадцати с лишним лет вы знали, где находится один из величайших блюзовых сингеров всех времен, – и никому ничего не рассказывали? А не приходило ли вам в голову, как важно записывать его и давать ему возможность зарабатывать хоть какие-то деньги?

Ломакс пожал плечами:

– После того как я записал его, мне было все равно, чем он занимается. Моя работа заключалась в том, чтобы записать его для Библиотеки Конгресса. А что он делал потом – меня не касалось...

Пока Ломакс удалялся, я какое-то время не сводил с него глаз. Я никак не мог взять в толк, что это было: невежество или злость? Как можно было не поделиться информацией о местонахождении Сан Хауса?!

Сан повернулся ко мне:

– Он приехал тогда, записал меня и Вилли Брауна и дал нам за это лишь бутылочку кока-колы. Вилли первым схватил эту кока-колу, так что мне ничего не досталось...»³¹³

Когда я впервые прочитал об этой мимолетной, с виду незначительной и почти никем не замеченной встрече, случившейся в кулуарах Ньюпортского фолк-фестиваля, я пришел в неменьшее замешательство (и негодование!). «Как мог столь уважаемый фольклорист, профи мирового масштаба, главный хранитель Архива народных песен поступить так мелко, если не хуже?!» – думал я. Но затем мой праведный гнев сменился вопросами, к которым мы еще обязательно вернемся...

Блюз настиг меня, связал язык – больно говорить...

Блюз такой силы, что не могу языком пошевелить...

Но иной раз Бродячий блюз является: в кровь стаптывает
ноги мои.

Проснулся этим утром – сразу кинулся за ботинками...

Лишь только глаза открыл – давай искать ботинки:

Такой вот у меня бывает Бродячий блюз, люди!

Проснулся сегодня рано на рассвете...

Поднялся – ни свет ни заря...

Лежу в обнимку с подушкой, вместо любимой.

И потянуло меня ходить-бродить от солнца до солнца...

Вышел – и отправился себе бродить от солнца и до солнца...

Нет мне теперь успокоения, пока свое не исхожу.

Доброе утро, Блюз! Блюз, как поживаешь?
О, доброе утро! Как, дружище Блюз, твои дела?
Говорю: «Потому пришел я, дорогая, что захотелось мне
с тобой кой о чем поговорить...»³¹⁴

...Всю вторую половину 1964 года Сан Хаус приобщался к своему старому ремеслу с помощью молодых друзей. Время от времени они устраивали ему выступления перед любителями блюзов в клубах, кофе-хаусах, небольших аудиториях в колледжах, так что к началу 1965 года Хаус набрал неплохую форму. Он был участником фолк-фестиваля в Филадельфии в августе 1964 года; в ноябре выступил с концертом в Wabash College, штат Индиана, и в том же месяце – в Чикаго... В самом начале января следующего года Сан Хаус дал концерт в широко известном кафе Gaslight в Гринвич Вилледж; в апреле – в нью-йоркском Oberlin College.³¹⁵ Выступал он и в других подобных местах, где его записывали на магнитофон и снимали на киноплёнку, а в апреле 1965 года великого блюзмена уже принимал в своем кабинете знаменитый продюсер Columbia Records Джон Хэммонд. Хорошо, что рядом с Хаусом оказался все тот же Дик Уотерман, который, кроме прочего, взял на себя еще и заботы его менеджера. Это было необходимо, потому что интерес к блюзмену проявляли не только любители из просвещенных студенческих аудиторий, но и тертые профессионалы из фирм грамзаписи, которые всегда оказывались тут как тут, когда пахло деньгами. Поскольку вопрос о записи и издании Сан Хауса вставал на повестку, Уотерман решил действовать.

«Припомнив, что Джон Хэммонд курировал издание альбома Роберта Джонсона на Columbia, я договорился о встрече, чтобы выяснить, интересуется ли Джона издание пластинки Сан Хауса. Сан и я ожидали в офисе, когда он шагнул в дверной проем, быстро пожал нам руки и тотчас скользнул за свой рабочий стол.

– Не могу выразить, какая это честь: напротив меня сидит сам великий Сан Хаус! Ваши записи на Paramount принадлежат к числу величайших записей всех времен. И конечно, Роберт Джонсон так многому от вас научился. Знаете, ведь я пытался привезти его в Нью-Йорк для участия в концерте...

Я заметил, что Сан смотрит в окно. Это недобрый знак. Я понимал, что внимание его рассеяно. Джон же, в свою очередь, только начинал. Он продолжил с еще большим воодушевлением:

– Тогда, в 1938 году, я организовывал концерт “The Spirituals to Swing” и отправил на Юг весточку, чтобы Роберт появился на этом шоу, но в ответ узнал, что он мертв. Представляете, как это было бы здорово: Роберт Джонсон на сцене Карнеги-холла!

Между тем Сан запустил пальцы в карман рубахи и извлек мятую пачку сигарет. После этого он закинул ногу на ногу, прикурил и вновь уставился в окно. “Ох-ох, – подумалось мне, – плохой знак!” По его пластике я понимал, что Сан выключился из разговора и погрузился в собственный мир. А в это время Джон продолжал возносить Роберта Джонсона, восторгаясь невероятным талантом блюзмена и сожалея о столь ранней его гибели. Я не мог вставить и слова, да и не хотел перебивать, лишь помахал рукой в воздухе, после чего Хэммонд взял паузу и взглянул на меня.

– Послушайте, мистер Хэммонд, – произнес я. – Со всем должным уважением к прекрасному музыканту Роберту Джонсону, надо помнить, что Сан знает его лишь как сопливого паренька, увивавшегося вокруг него и Вилли Брауна, копировавшего их приемы и рвущего струны на гитаре каждый раз, когда они разрешали ему сыграть парочку вещей. Его представление о Роберте отличается от вашего. Сан сам по себе великий музыкант, и с вашей стороны неделикатно пригласить нас сюда и говорить о ком-то другом.

Я слегка толкнул Сана локтем, чтобы заполучить его внимание, после чего Джон быстро вынырнул из-за стола и захватил Сана в свои объятия:

– Добро пожаловать в Columbia Records, Сан Хаус! – воскликнул он. – Добро пожаловать в Columbia Records! Это такая честь для нас, что вы здесь, и мы вместе сделаем прекрасную пластинку!

После встречи мы с Саном спустились в бар. Себе я взял пива, а ему заказал двойной бурбон со льдом. Я поднял бокал: “За Джона Хэммонда... за ваш приход в Columbia Records!”

Сан Хаус на мгновение приподнял свой бокал чуть выше и произнес: “За Роберта Джонсона... За смерть”. (*Here’s to Robert Johnson... for being dead.*)»³¹⁶

Нам важны эти воспоминания, так как в них детально описана встреча, приведшая к записи и изданию одного из самых грандиозных альбомов кантри-блюза шестидесятых. Ну а обложку альбома украсил известный фотопортрет Сан Хауса с гитарой *National*, выполненный всё тем же Диком Уотерманом, и он же написал комментарии... Так состоялось Возвращение Эдди «Сан» Хауса.

За изданием альбома последовали поездки по американским штатам, бесчисленные концерты в университетах, колледжах, на блюзовых и фолк-фестивалях и просто в фолк-клубах, записи на радио и телевидении, потом было турне в Европу, да и в самом Рочестере его, ставшего знаменитым, стали приглашать поиграть в самые популярные кофе-хаусы и рестораны; и всюду Сан Хаусом восхищались, с ним фотографировались, а самые смелые – вроде Стефана Гроссмана (*Stefan Grossman*), Эла Вилсона и некоторых других очкастых мальчиков и девочек – даже рискнули записаться с ним, стремясь запечатлеть свою сопричастность к чему-то нетленному...³¹⁷ А вокруг в это же время бушевали блюз-роковые страсти, с сотнями тысяч поклонников «великих» и даже «величайших» гитаристов и столь же «великих» вокалистов, которых еженедельно выявляли авторитетные рок-издания, при этом кое-кого даже называли «богом», благо заборы и стены, равно как и бумага, всё стерпят... А какие были тиражи их пластинок – поначалу «золотые», а потом уже и «платиновые»! А сколько денег было заработано безусыми юнцами, которые, казалось, только от нечего делать забавлялись гитарами! А сколько дорогих машин ими приобретено, сколько (и каких!) яхт и самолетов, переоборудованных под то или иное мировое турне!..

Сан Хаус с иронией относился ко всему происходящему, называя эту странную канитель обезьянничаньем (*monkey junk*), ничего общего с блюзом не имеющим... Сам он в молодости заполучил от Paramount несколько десятков долларов и еще от Ломакса бутылку кока-колы (да и та, как выяснилось, досталась Вилли Брауну!), а в период своего «второго явления» надеялся пособирать яблочек или

еще чего-то в этом роде (*I'll pick apples or somethin'*), чтобы наконец заработать на гитару *National* – его давнюю мечту... Не знаю, накопил ли он денег, купил ли такую гитару, но на многочисленных фотографиях и в кинокадрах шестидесятых мы видим блюзмена с разными типами *National*, которые благородные владельцы одалживали ему на время выступления, чтобы и спустя десятилетия хвастать: «На моей гитаре играл Сан Хаус!...»

В 1974 году, на острове Торонто (Toronto Island), великий блюзмен Дельты в последний раз выступил перед аудиторией. Годы брали свое, болезнь прогрессировала... В 1976 году они с женой переехали к родственникам в Детройт, и Хаус с этого времени почти не брал гитару. В последний раз он принял участие в публичном телешоу, «*Roots of Country Music & Blues*», в 1977 году в Сан-Франциско. После этого Сан Хаус, пораженный двумя страшными недугами, болезнью Альцгеймера и Паркинсона, прожил еще целых одиннадцать лет и 19 октября 1988 года тихо умер.

* * *

В сентябре 2008 года, уже после того как черновик главы об Эдди «Сан» Хаусе был закончен, я побывал в Рочестере. Мне казалось, что отыскать дом, в котором жил блюзмен, не составит труда, так как адрес указан в комментариях к альбому «*The Legendary Father of Folk Blues*». Вместе с тем до меня доходили слухи, будто бывший дом Сан Хауса снесен во время реконструкции жилого района. И действительно, когда я прибыл в район Корн Хилл, оказалось, что здания с номером 61 на Грейг-стрит не существует... Я уже собирался покинуть этот район, как мне попались активисты местной коммунити, довольно немолодые, которые – с полной уверенностью! – указали, что дом, в котором жил Сан Хаус, числится теперь под номером 24...

Район Корн Хилл – один из самых красивых, тихих и уютных в Рочестере, при этом Грейг-стрит – наверное, самая короткая улица в городе, не больше ста пятидесяти метров, так что трудно вообразить, чтобы по обеим её сторонам могли разместиться частные дома с номерами более полусотни. Конечно, за прошедшие три десятилетия Корн Хилл претерпел значительную реконструкцию, приведшую к

сносу многих старых зданий, но немалое их число сохранилось, и дом номер 24 на Грейг-стрит – один из них. Все дома на этой короткой улице вполне респектабельные, солидные, хотя и стоят почти вплотную друг к другу. Не только сейчас, но и полвека назад позволить себе жить в таких могли лишь семьи, крепко стоящие на ногах и имеющие стабильный и долгосрочный доход. Дом, в котором, судя по всему, действительно жил Сан Хаус вместе со своей женой Иви, не уступает другим, и, конечно, никто из старых блюзменов Дельты о таком не мог и мечтать... Двухэтажный, кирпичный, примерно двести пятьдесят-триста квадратных метров, со следами вялотекущего капитального ремонта, этот дом имеет еще и деревянную мансарду, крохотный садик с тыльной стороны и традиционное «миссисипское» крыльцо с фасада. Совсем неплохо! На это крыльцо с четырьмя колоннами, поддерживающими деревянную веранду на втором этаже, выходил в теплую погоду великий блюзмен и, расположившись, как водится, в старом мягком кресле, грелся на солнышке, почитывая газету... Скорее всего, именно здесь его и выследили в июне 1964 года Перлс, Уотерман и Шпиро.

Едва начавшаяся Грейг-стрит с северной стороны заканчивается небольшим сквером, окольцованным местной дорогой. В центре сквера возведены беседка и лавочки – любимое место отдыха окрестных жителей, а неподалеку высится большая каменная церковь – центр общественной жизни коммунити (neighborhood), издающей даже свою газету – «Corn Hill Gazette»... Уже упомянутые местные старожилы сообщили, что бывшим домом Сан Хауса долгое время владела некая дама, которая поселилась в нём сразу после того, как Сан и Иви уехали в Детройт, но несколько лет назад эта дама умерла, дом какое-то время пустовал, и только недавно его выкупил некий молодой человек: он пока в доме не живет, но постепенно приводит его в порядок...

Ничего большего узнать не удалось, но и это не мало.

Несколько раз я отходил от дома номер 24, рассматривал его со всех сторон, оглядывал окрестности, возвращался к крыльцу, поднимался к закрытым дверям, заглядывал в окна, обозревал пустующие комнаты, затем обходил дом вокруг и представлял, как всё то же самое, только буднично и без суеты, проделывал Сан Хаус. Отсюда он ходил в магазин, уезжал на работу и сюда возвращался;

здесь сидел на крыльце, читал газету, разговаривал с женой или соседями, приветствовал прохожих или просто молча о чем-то думал...

Передо мной – оставленный Сан Хаусом дом, и уже оставленный теми, кто жил после него, и вот какая-то новая жизнь вскоре потечёт в этих стенах... Что значит Время! Оно и безмерно милосердно, поскольку залечивает самые жестокие раны, и бесконечно жестоко, потому что вместе с этим испепеляет память: нашу собственную и память других о нас! Вот живешь в городе, на знакомой улице, в своем доме, и всё вокруг – твоё, и все вокруг – твои, и нет ничего, что бы не было близко и дорого тебе, и нет ничего и никого вокруг, кому бы ты сам не был знаком... Но пройдет немного времени – десять, двадцать, тридцать лет, – и ничего от этого не останется, и оставленные тобой улица, дом, деревья, тротуары, тропинки, некогда родные и близкие, – станут чужими к твоей памяти, безучастными, холодными, будто тебя и не было здесь никогда... И вот уже молодая соседка, вышедшая из соседнего дома и спешащая по своим делам, на мой вопрос о Сан Хаусе смотрит на меня удивленно и слегка смущенно, обещая на всякий случай заглянуть вечером в интернет: имя блюзмена, бывший дом которого примыкает к её собственному, ей неизвестно... Да знает ли сам новый хозяин дома номер 24, кто здесь жил прежде?!. Так, в Новом Орлеане я отыскивал дом, в котором некогда жил Джелли Ролл Мортон. Пока я фотографировал этот дом с разных сторон, на крыльцо вышел сонный темнокожий юноша, потягиваясь на утреннем солнышке. За ним высыпала вся семья... И что же? О великом пионере джаза они никогда не слышали...

Но вернемся в Рочестер, на Грейг-стрит, к бывшему дому Сан Хауса. Именно здесь в 1964 году блюзмена отыскивали, и отсюда, из этого дома, Хаус уезжал в поездки по стране и миру на фестивали и концерты и сюда же возвращался, здесь принимал гостей. В этот дом стремились попасть журналисты и любители блюзов, для которых старый блюзмен иногда пел, а в ноябре 1968 года Сан Хауса даже записали в этих стенах, и уже в наши дни вышел диск «At Home – Rochester» (Document DOCD-5148), так что мы можем слышать голос блюзмена, раздающийся в этом самом доме!..

Несомненно, Хаус любил свой дом и гордился им, потому что вряд ли о таком мог мечтать тракторист с хлопковой плантации в Лейк Корморане. Конечно, приобрел он его не сразу. Сан Хаус прибыл в

Рочестер в 1943 году без каких-либо накоплений и первое время ютился где придется. Работа простого служащего на железной дороге едва ли приносила большой доход – только на жизнь. Приехавшая к нему жена Иви тоже состоятельной не была, скорее наоборот. Насколько известно, детей блюзменов не имел, богатых родственников – тоже. Работа в гриле Ховарда Джонсона, а затем в ветеринарной клинике тоже вряд ли могла принести доход, позволивший купить такой дом и жить в нем. Это ведь даже не вожаделенная гитара National! Тут сезонными сборами яблочек не обойтись... Так откуда же взялся такой дом у Эдди «Сан» Хауса?

На этот житейский вопрос, невольно возникший здесь же, на Грейг-стрит, я ответа не находил. Между тем этот, казалось бы, простой бытовой вопрос имеет огромное значение, так как ответ на него может многое прояснить в таинственной жизни Сан Хауса.

И здесь самое время вернуться к воспоминаниям Дика Уотермана о неожиданной встрече Сан Хауса с Аланом Ломаксом во время Ньюпортского фолк-фестиваля. Эта встреча, если внимательно к ней отнестись, имела очевидный загадочный контекст, касающийся только Ломакса и Хауса, на что Уотерман даже не обратил внимания, сраженный тем, что бесчувственный фольклорист двадцать лет скрывал от широкой общественности местонахождение великого блюзмена, вместо того чтобы исправно записывать и издавать его...

Но прежде еще раз обратим внимание на то, что все счастливые «открытия» шестидесятых носят условный и односторонний характер. Это молодые любители блюза из Беркли открыли для себя (и для нас!) старых блюзменов, так что в гораздо большей степени это было наше «пришествие к ним», чем их «пришествие к нам»! Черные музыканты сочиняли и пели блюзы как во времена молодости, так и в зрелом возрасте, и для их земляков с Юга это не было ничем иным, как частью быта, и только потом – искусством особенного песнопения и игры на гитаре, о котором мы, родившиеся во второй половине двадцатого века, не имели ни малейшего представления... Чарли Пэттон, Вилли Браун, Томми Джонсон, Букка Уайт, Джон Хёрт, Сан Хаус, Скин Джеймс, Джон Эстес и другие великие блюзмены были и жили всегда и в действительности никуда не девались. Кому надо – об их существовании и местонахождении знали всегда... Для людей вроде Хенри Спира или Ральфа Пира это были давнишние клиенты и

партнеры по былому бизнесу; для Алана Ломакса и его отца сэра Джона Ломакса – еще одни носители определенной музыкальной культуры американского Юга; для Джона Хэммонда – удачный конъюнктурный материал для издания на родной Columbia; для черной профессуры из Университета Фиска – малозначащие куплетисты, далекие от подлинной культуры черной Америки; для миссисипско-луизианских реверендов – слуги дьявола, растлевающие души благопристойных прихожан; а для части самих этих прихожан блюзмены были **«распутными бездельниками, выражающими с помощью своей вульгарной музыки свои вульгарные мысли»**;³¹⁸ для деловых людей вроде Вилла Докери и его надсмотрщиков они были праздношатающимися тунеядцами, отвлекающими его работников от коттон-джина и *cotton bales* и так далее. Проще говоря, для всей этой публики, прожившей всю свою жизнь, как оказалось, рядом с выдающимися музыкантами, никакого «нового пришествия» великих блюзменов не было, и, вообще, надо иметь в виду, что большая часть населения американского Юга (как и Севера), включая тех, кто по субботам «оттягивался» в джук-джойнтах, ушла в мир иной в счастливом неведении о том, что все эти блюзы хоть чего-то стоят...

Но вот подошло время, и о блюзах и блюзовых музыкантах узнали те, кто этого желал и кто до этого дорос, в том числе пытливые студенты из Беркли и мальчики с девочками из высших учебных заведений Западной Европы. Пришло время, и многие из них взяли гитары и, отодвинув того, кому обязаны, на весь мир прокричали нечто похожее на блюзы. Вот для них и было «второе пришествие» блюза и самих блюзменов, вот для них-то и наступило Фолк-Возрождение, а точнее – Фолк-Прозрение! А что касается деятелей вроде Гарольда Курлендера, Мо Эша, Фредерика Рэмси или Алана Ломакса, то никуда они от фольклора не уходили. Всегда оставались при нём... Вспомним, что произнес Алан Ломакс, пожимая руку Сан Хаусу, при этом не обращая внимания на молодого спутника блюзмена: **«Как дела, Сан? Ты всё там же обитаешь, на прежнем месте, у моста в Рочестере?»**

Из этой, быть может невольной, оговорки Ломакса следует не только то, что знаменитый фольклорист знал о месте проживания не менее знаменитого блюзмена, но и то, что **он бывал у него**, поскольку упомянул конкретный ориентир – мост через реку Дженеси (Genesee), находящийся рядом с Корн Хилл. Более того, Ломакс реагирует на

недоумение Уотермана – «И вам было известно, где с сороковых пребывает Сан?» – вполне определенно и недвусмысленно: «О да, мы многие годы поддерживали связь, – не так ли, Сан?»

Так что же нас должно разубедить в том, что всё было именно так? Почему мы не должны верить Ломаксу?

Полагаю, он и Сан Хаус действительно поддерживали контакт, встречались в доме блюзмена на Грейг-стрит, и, не будь этого, Хаус бы не промолчал, когда ошеломленный Дик Уотерман вопросительно посмотрел на него... В связи с этим у меня лишь один ответ на вопрос, каким образом Сан Хаус смог заработать на свой дом: только тем, что он умел лучше всего и лучше всех не только в Рочестере, но и во всем мире, – исполнением блюзов!..

По всей вероятности, в продолжение сороковых и пятидесятых он исправно пел и играл их в Рочестере и окрестностях, в одном или, может, сразу в нескольких клубах для черных, которых в этом городе всегда было множество. Но в условиях сегрегации, пусть и не столь строгой, как на Юге, белую публику мало интересовало, что происходило в джук-джойнтах для черных. И о том, что Сан Хаус жив-здоров и играет блюзы, несомненно, знал Главный хранитель Архива народных песен при Библиотеке Конгресса, и очевидно, что Ломакс приезжал в Рочестер, встречался с Хаусом, причем в его доме. И вряд ли Алана Ломакса, деятеля практичного, прагматичного и целеустремленного, Сан Хаус интересовал в какой-то иной ипостаси, кроме как блюзовой, а это означает, что существовали и всё еще где-то могут храниться неизвестные записи Эдди «Сан» Хауса...

Мы ничего не утверждаем и не доказываем, но лишь обращаем внимание на некие обстоятельства, позволяющие делать предположения, и, если в своих предположениях мы ошибаемся, – велика ли беда?.. Надеюсь, будущий исследователь жизни великого блюзмена Дельты, его настоящий биограф, внимательно изучит историю взаимоотношений Сан Хауса и Алана Ломакса и при этом не станет поддаваться на всякого рода уловки вроде бутылочки кока-колы, которой Хаус заморочил голову своим молодым благодетелям...

Возможно, болезнь Паркинсона начала прогрессировать у него еще в конце пятидесятых, так что Сан Хаус был вынужден все чаще отставлять гитару и петь *a cappella*, что он, кстати, делал мастерски. Выпить он любил, но алкоголиком никогда не был. Эдди родился и

вырос в религиозной семье. В результате трагических обстоятельств попал в Парчман Фарм, после чего всю жизнь мучился от того, что с ним однажды случилось, и всегда держал себя в руках. Всю свою жизнь он добывал кусок хлеба, не рассчитывая ни на кого. Он и блюзами лишь забавлялся, понимая, что во время Депрессии надо обрести профессию более надежную. Лентяй и выпивоха не прижился бы на плантации в Лейк Корморане, а Хаус, напомним, долгое время работал там и был лучшим трактористом! Да и жена его Иви, религиозная, с сильным характером миссисипская женщина, с которой он неразлучно жил с середины сороковых до конца дней и с которой пел спиричуэлсы, никогда бы не позволила себе жить с алкоголиком: достаточно посмотреть на её фото, чтобы понять, кто в семье главный.

Именно болезнь Паркинсона и уже начавшуюся болезнь Альцгеймера молодые белые друзья Хауса приняли за алкоголизм, который черным блюзменам якобы присущ... Сан Хаус хорошо знал цену жизни и почему зря себя не губил, в отличие от Эла Вилсона, который убил себя наркотой в 1970 году, не дожив и до двадцати восьми... Что касается «обучения» Хауса игре на гитаре всё тем же Вилсоном, то достаточно услышать, а еще лучше – взглянуть на игру Хауса (и мы имеем много возможностей для этого!) и затем прослушать юношей из Canned Heat, чтобы не придавать этому серьезного значения. Конечно, Эл подбадривал Хауса, что-то действительно ему показывал, напоминал, – но не более того.

Игра пожилого Сан Хауса, конечно, далека от той, которую он выдавал в молодости, но и до неё все равно мало кто мог дотянуться. На самой жесткой и суровой из всех гитар Хаус играл самый жесткий блюз, без всяких плектров, не ногтями, но только лишь мозолями своих железных пальцев, которых не щадил. Это невозможно делать без постоянной многолетней практики: даже месячный перерыв нейтрализует мозоли, а значит – не будет достигнуто подлинного звучания блюзов Дельты. Так играли Чарли Пэттон и Вилли Ли Браун, так всегда играл Эдди «Сан» Хаус...

Или не так?! Как-то, уже в семидесятые, Букку Уайта попросили сыграть что-нибудь «из старенького», и вот что он ответил:

«Так вы хотите, чтобы я немного сыграл Чарли Пэттона? Но теперь я не смогу его сыграть. Я видел, что Чарли Пэттон не использовал пиков (*wasn't using no pick*). Я умею это играть, но не

могу шлепать (по корпусу гитары – В.П.) с этими пиками (на пальцах – В.П.). Если же их сниму, то не смогу играть долго, потому что мои пальцы стали слишком нежными...»³¹⁹

Да, загадки в жизни Сан Хауса не только не раскрыты – их обнаруживается все больше, по мере того как множится число желающих их разгадать.

Вот на какие мысли навело меня одно только пребывание рядом с домом, где когда-то жил Сан Хаус. И уж совсем о другом думалось на кладбище Mount Hazel, на северо-востоке гигантского Детройта, где на самом высоком месте, у могучих деревьев, похоронен Сан Хаус: не о блюзах и их записях и не о всемирной славе великого блюзмена, а о том, как и где прожил свои последние годы дорогой мне старик, страдавший сразу от двух ужасных болезней, позволяющих организму все еще пребывать на *этом* свете, в то время как разум и воля уже на *том*. Кто был рядом с ним все эти годы? Кто ухаживал и берег его?

Жена да родственники. Наверное, годы эти были столь тяжелыми, что уход из жизни стал освобождением...

Могилу Сан Хауса найти легко, потому что надгробие, кажется единственное, сделано из черного мрамора. Впрочем, долгий и волнующий путь сам приведет вас к этой могиле... Как водится, на камне высечены годы жизни, 1902–1988, и помещена все та же известная каждому любителю блюзов фотография, выполненная Уотерманом. Ему же принадлежит и авторство пространной эпитафии, в которой, среди прочего, сказано: **«Он был мерилom, по которому всегда будут оценивать блюзовых сингеров».**

О, я обрету свою религию, войду в церковь баптистскую.

О, я обрету свою веру и войду в церковь баптистскую.

Стану баптистским священником – и не будет теперь нужды
мне вкалывать.

О, стану проповедовать блюзы и заставлю всех ликовать...

Мм... Хочу, чтобы каждый возрадовался,

Примусь, словно заключенный, мотать свой срок.

О, в комнате своей я склонился в молитве.

О, я в комнате молился склонившись...

Тогда блюз явился – и вырвал мою душу.

О, есть вера у меня теперь,
О, есть у меня религия,
Но женщины и виски – они б не дали мне в молитвы
погрузиться...

О, мне бы только собственные небеса...
О Боже Всемогуций!
Дааа, свой персональный рай:
Там я приютил бы навеки всех женщин своих!..³²⁰

* Вся история с пресловутым домом номер 24 на Грейг-стрит, который я, забыв о призвании историка и доверившись неким местным активистам, принял за «дом Сан Хауса», не стоит и гроша. Как мог я поверить, что бедный черный старик с Юга, пусть это и великий блюзмен, проживал в столь роскошном доме?! В действительности Сан Хаус и его жена проживали в одной из квартир (№9) в трехэтажном многоквартирном доме, расположенном здесь же, на Грейг-стрит (№61). Дом этот был снесен в начале семидесятых, и на его месте был разбит газон. Увы, об этом я узнал вскоре после выхода Первого тома.

Также обращаю внимание на то, что в 2011 году вышла биография Сан Хауса. См. Daniel Beaumont. *Preachin' The Blues: The Life & Times Of Son House*. Oxford University Press, 2011. (Примечание 2014 года.)

глава четвертая

Томми Джонсон

«Если хочешь научиться играть то, что любишь, и желаешь сочинять песни – возьми гитару и ступай туда, где пересекаются дороги, – на перекресток; обязательно будь там до наступления полуночи и, оставшись в одиночестве, играй что-нибудь, – тогда большой черный человек подойдет к тебе и возьмет твою гитару, настроит её, сыграет какую-нибудь вещь и вернет гитару тебе... Так ты научишься играть всё, что захочешь».

Томми Джонсон.

Мы уже не раз обращали внимание на то, что главной особенностью блюзов Дельты является неуправляемый ритм, который в двадцатых годах XX века захватил местное население, подобно тому как в будущем увлечет Америку свинг, а затем и рок-н-ролл. Мы также убедились в том, что корни блюзов Дельты исходят из замкнутых черных поселений, расположенных вокруг хлопковых плантаций, и одним из очагов возникновения этих блюзов является ферма Докери, где долгое время жил и учился блюзам Чарли Пэттон, которому мы посвятили первую главу. Еще две главы в нашей книге мы отвели его талантливым ученикам – Вилли Ли Брауну и Эдди «Сан» Хаусу, которые продолжали пэттоновский стиль, к счастью запечатленный Аланом Ломаксом в 1941 году в Лейк Корморане. И если бы мы и далее рассматривали развитие блюзов Дельты, то, вслед за Сан Хаусом и Вилли Брауном, должны были бы перейти к Роберту Джонсону, а

затем, вместе с Мадди Уотерсом, Хаулином Вулфом и Элмором Джеймсом, отправиться в Чикаго и пребывать уже там, в районе Максвелл-стрит, где с начала сороковых складывалась традиция, впоследствии названная ритм-энд-блюзом... Но в Чикаго нам еще рано, потому что мы исследовали лишь малую часть кантри-блюза вообще и блюзов Дельты в частности, и еще далеко не всем великим блюзовым музыкантам мы отдали дань, а некоторым – уввы – не отдадим, потому что даже имён их не знаем...

На наше счастье, имя Томми Джонсона до нас дошло, как дошли и его блюзы и живые воспоминания о нём, благодаря чему можно утверждать: у блюзов Дельты была и есть традиция отличная от той, что вслед за Пэттоном развивали Вилли Браун и Сан Хаус. Эта традиция не получила такого размаха и не имела столь масштабных последствий, но в свое время была господствующей среди бесчисленных блюзменов, обитавших к югу от Дельты, вокруг Джексона, а главным и наиболее выдающимся музыкантом этого направления был и остается Томми Джонсон.

Как это было и с Чарли Пэттоном, любителям блюзов о нём почти ничего не было известно до середины шестидесятых. Кое у кого из заядлых коллекционеров хранились редкие *race records* с блюзами Томми, которыми они дорожили, но биография блюзмена была им неведома. Зато о Томми Джонсоне, умершем в 1956 году, буквально накануне Фолк-Возрождения, хорошо знали в тех местах, где он жил и творил. О нём помнили его многочисленные родственники, а также коллеги-музыканты, которые, рассеявшись по Америке, пели песни Томми, подтверждая его славу одной из самых влиятельных фигур в истории блюза. Никто из них, однако, не оставил о своем великом наставнике даже строчки, не говоря уже о том, чтобы изложить хоть какое-то его жизнеописание. Не озаботились судьбой Томми Джонсона и просвещенные черные фольклористы, и университетские профессора, пишущие об истории блюза, так что всю работу по его воскрешению и возвращению к нам проделали белые студенты, имена которых мы уже не раз с благодарностью вспоминали. В данном случае наиболее полную информацию о жизни и творчестве Томми Джонсона собрал и изложил уже известный нам Дэвид Эванс, на работы которого мы часто ссылались в настоящей книге.

Эванс, изучавший в середине шестидесятых фольклор и мифологию в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе (Folklore and Mythology at the University of California, Los Angeles), всерьез заинтересовался судьбой Томми Джонсона весной 1965 года. Методология поиска у него была особенной: он начал с того, что встретился с блюзменами, исполнявшими песни Джонсона, и первым стал сингер из Нового Орлеана – Джевелл «Бэйб» Стовалл (Jevell “Babe” Stovall, 1907-1974), который пел версию песни Томми Джонсона «Big Road Blues».³²¹ Через Стовалла исследователь вышел на другого блюзмена, игравшего песни Джонсона, – Рузвельта Холтса (Roosevelt Holts, 1905-1994).³²² В январе и феврале 1966 года Эванс и его коллега Марк Райан (Marc Ryan) записывали Холтса в Луизиане, и блюзмен подсказал, как им найти одного из братьев Томми – Мейджора Джонсона (Mager Johnson, 1905-1986), проживавшего в Кристал Спрингсе, небольшом городе, расположенном в Копай-каунти (Copiah county), к югу от Джексона.³²³ От Мейджора Эванс узнал некоторые подробности жизни Томми Джонсона, а также разведал, как отыскать еще одного из их братьев – Лидейлла Джонсона (LeDell Johnson, 1892-1972).³²⁴ В эту же поездку Эванс встретился в Джексоне с реверендом Ишмоном Брэйси, другом Томми Джонсона, игравшим с ним еще в двадцатые. Брэйси о своей прошлой жизни не особенно распространялся и переправил Эванса в Калифорнию, к еще одному священнику, а в прошлом блюзовому сингеру – Рубину Лэйси, хорошо знавшему Томми по совместным выступлениям в двадцатых... Так, переезжая из штата в штат, от одного источника к другому, Дэвид Эванс складывал более-менее четкие представления о жизни своего героя, но вместе с этим у него возникали новые вопросы, в поисках ответов на которые исследователь еще несколько раз пересекал страну с запада на восток и обратно, собирая сведения от свидетелей, чей возраст заставлял его торопиться.

В сентябре 1966 года Эванс, на этот раз вместе с Мариной Бокелман (Marina Bokelman), вновь отправился в Миссисипи и Луизиану, где уже системно собирал информацию о Томми Джонсоне. Он еще раз встретился со Стоваллом и Холтсом, с их старшим приятелем блюзменом Хербом Куинном (Herbert “Herb” Quinn, 1897-1964), племянником Томми Джонсона – Исааком Янгбладом (Isaac Youngblood, 1912-?), который, по сведениям Эванса, пел блюзы точь-в-

точь, как его дядя. Эванс и Бокелман записали их песни и воспоминания, сделали фотоснимки, а затем повстречались с «Буги» Биллом Уэббом (“Boogie” Bill Webb, 1924-1990), игравшим с Томми на Фэриш-стрит в Джексоне в сороковые.³²⁵ Кроме того, Эванс еще раз разговаривал с Ишмоном Брэйси, познакомился и опросил старого джексонского блюзмена Джонни Темпла и, совместно с Гэйлом Дин Уордлоу, взял интервью у Хенри Спира, благодаря которому Томми Джонсон был записан и издан... Всё же что касается жизни и творчества Томми, то наиболее ценной Эванс считает встречу с его братьями Мейджором и Лидейллом, которые поведали многое о ранних годах Томми, когда тот жил в Кристал Спрингсе, а также – и это самое важное – рассказали об истоках его блюзов. Среди важных информаторов о Джонсоне Эванс называет также Мотта Уиллиса (Mott Willis), в двадцатых проживавшего в Дрю; известного блюзового сингера Кей Си Дугласа (K.C. Douglas, 1913-1975), с которым Эванс встретился в 1967 году в Калифорнии; а также Джона Хенри «Бубба» Брауна (John Henry “Bubba” Brown, 1902-1985) – все они играли с Томми Джонсоном в двадцатых и тридцатых...³²⁶ Наконец, в 1967 году Эванс повстречался в Мемфисе с Диком Бэнкстоном, старейшим блюзменом из Дрю, который играл еще в десятых годах с Пэттоном и Биг Вилли Брауном.³²⁷ Бэнкстон уже не брал в руки гитару, плохо себя чувствовал, но все же кое-что рассказал о Томми Джонсоне...

Эти и другие многочисленные встречи, сопровождавшиеся записью блюзов и воспоминаний, стали основой дипломной работы Эванса под названием **«The Blues of Tommy Johnson: A Study of a Tradition»** (*Блюз Томми Джонсона: изучение традиции*). Так по крупицам воссоздавалась картина жизни некогда знаменитого блюзмена, а дипломная работа Дэвида Эванса превратилась в книгу «Tommy Johnson», которая вышла в 1971 году в Англии, в той же серии, что и книга Джона Фэхея о Чарли Пэттоне.³²⁸ Только, в отличие от книги Фэхея, работа Эванса гораздо серьезнее и ответственнее, поскольку опирается на более обширные и достоверные источники. С тех пор прошло много лет, какие-то детали биографии Томми Джонсона были уточнены или дополнены, но основные положения книги остались неизменными, и мы можем им доверять.

В числе других источников отметим интервью, которое Гэйл Дин Уордлоу взял у Лидейлла Джонсона в июле 1967 года. Оно во многом

повторяет ранее сказанное Лидейллом Эвансу, но также содержит и новые сведения о Томми Джонсоне. Важную информацию оставили о великом блюзмене и его ученики – Хьюстон Стэкхаус (Houston Stackhouse, 1910-1980) и Ширли Гриффит (Shirley Griffith, 1908-1974): интервью с ними также использованы в этой главе.

Музыкальные источники для изучения творчества Томми Джонсона сегодня вполне доступны. Речь, разумеется, не об оригинальных *race records*, изданных в двадцатые, а об их переизданиях в шестидесятые и последующие годы.

Томми Джонсон родился в 1896 году в окрестностях Терри (Terry, MS), на границе каунти Хиндс и Копайя, в двадцати милях южнее Джексона. Он был шестым из тринадцати детей Айделла Джонсона (Idell Johnson, ? -1924) и Мэри Эллы Вилсон (Mary Ella Wilson). По сведениям Лидейлла Джонсона, Айделл родился в Атланте, штат Джорджия, носил фамилию Стрэттон (Stratton), был рабом, и однажды его продали каким-то белым Джонсонам, проживавшим в Копайя-каунти, и с тех пор он носил фамилию Джонсон. Позже Айделл получил свободу, женился на местной девушке – Мэри Вилсон, обзавелся хозяйством близ Терри, на плантации Джорджа Миллера (George Miller plantation), после чего у них один за другим стали появляться дети. В 1908 году многодетное семейство переехало в Кристал Спрингс, и с этого времени Джонсоны неразрывно связаны с этим городом. Из тринадцати детей трое умерли в раннем возрасте...³²⁹

По сохранившимся фотографиям Лидейлла, Мейджора и одной из сестер – Эдди Мэй Райт (Eddie Mae Wright), а также по фотопортрету Томми видно, что все Джонсоны рослые, худые, длиннорукие, с длинными пальцами и немного вытянутыми лицами... Дэвид Эванс, со слов знавших Томми, пишет, что блюзмен был среднего роста, худощав, отчего казалось, будто у него вытянута шея, он постоянно жевал табак и «проглатывал» слова – не только когда говорил, но и когда пел. О Томми также сообщили, что он отличался немногословностью...³³⁰ Из всех детей только Томми стал знаменитым, хотя музыкой увлекалось большинство его братьев, а Лидейлл, Мейджор и Клэрэнс (Clarence Johnson, ? -1942) не только играли и пели блюзы, но время от времени подрабатывали на танцах и, по разным воспоминаниям, были неплохими гитаристами. Свое первое

музыкальное воспитание братья Джонсоны получили со стороны многочисленного семейства матери, в котором имелись устойчивые музыкальные традиции. Мэри была одной из шестнадцати детей, почти каждый из которых стал музыкантом, так что семейство Вилсонов представляло собой семейный стринг-бэнд или даже джазовый оркестр, поскольку среди музыкальных инструментов, ими освоенных, кроме гитары, гармоники и скрипки, были еще и трубы.

Надо иметь в виду, что штат Миссисипи издавна связан с Новым Орлеаном, в порт которого нередко сбегали рабы, а затем и попавшие в безвыходное положение шеаркропперы Дельты. Оттуда же на новоорлеанские улицы «поставлялись» и бесчисленные проститутки-индивидуалки, прежде чем наиболее удачливые из них попадали в бордели для черных. Эти две категории беглецов и принесли в Новый Орлеан блюз. Не от хорошей жизни отправлялись в Новый Орлеан и мужчины из Кристал Спрингса и других городов, расположенных вокруг Джексона. Чаще всего они подрабатывали грузчиками в порту, а когда возвращались, то иногда привозили с собой музыкальные инструменты, которыми постепенно овладевали...³³¹

По воспоминаниям Лидейлла Джонсона, его многочисленные дяди играли в основном танцевальные мелодии и пели любовные песни вроде «I Want Somebody To Love Me», а одна из сестер – Айделла Джонсон (Idella Johnson) вспоминала, что дяди научили её петь песню «Rabbit On A Log»... Семейный ансамбль Вилсонов не прославился, как стринг-бэнд семейства Четмонов, но их навыки и отчасти репертуар передались потомкам, которых, видимо, было немало, раз у одной только Мэри детей родилось тринадцать. Тем не менее, по воспоминаниям всё того же Лидейлла, в полученное ими музыкальное наследство блюзы не входили. Значит, в самом конце XIX – начале XX веков в районах к югу от Джексона о блюзах еще ничего не знали...

Томми начал учиться игре на гитаре в 1910-1911 годах, а его первым учителем стал старший брат, который овладел инструментом от одного из братьев матери. Лидейлл рассказывал, что Томми быстро выучился аккордам и даже наигрывал что-то похожее на блюз... Но тут с ним произошло нечто странное: его умыкнула из дому некая женщина по имени Мур (Moore), которую также называли «Old lady» (*Старая леди*). Говорили, что она годилась Томми в матери, а Лидейлл рассказывал Уордлоу, что она могла сойти и за бабушку и что у неё

была дочь одного с Томми возраста.³³² ...Что ж, и такое бывает. Очарованная молодым человеком, поющим под гитару, – Томми было четырнадцать или пятнадцать лет, – опытная дама подобралась к его сердцу и увела из родительского дома в неизвестном направлении... По словам Лидейлла, брат исчез на два года, а когда вернулся, то уже всю играл блюзы, которых в Кристал Спрингсе и окрестностях до этого никто не слышал. Таким образом, в 1914 году Томми Джонсон был сформировавшимся блюзменом и даже мог обучать блюзам других, включая Лидейлла: **«Он уже знал свои песни, и тогда я их тоже выучил. От него. Я спросил: “Кто научил тебя этому?” И он ответил: “Я научился сам”...»**³³³

Лидейлл также рассказывал, что они с Томми играли в Кристал Спрингсе и даже ездили в Джексон, где выступали перед белыми, причем Томми мог сочинить новую песню за десять минут. **«Сейчас, если бы Том был жив, он бы признался, что продал душу дьяволу»**, – говорит Лидейлл и пересказывает слова брата, который учил его таинству блюза:

«Он сказал: “Если хочешь научиться играть то, что любишь, и желаешь сочинять песни – возьми гитару и ступай туда, где пересекаются дороги, – на перекресток; обязательно будь там до наступления полуночи и, оставшись в одиночестве, играй что-нибудь, – тогда большой черный человек подойдет к тебе и возьмет твою гитару, настроит её, сыграет какую-нибудь вещь и вернет гитару тебе... Так ты научишься играть всё, что захочешь...” И ведь он умел играть все, что хочешь, и церковные песни тоже».³³⁴

Самое невероятное в том, что Лидейлл утверждал, будто в 1915 году Томми играл всё то, что было им записано спустя тринадцать лет, исключая лишь «Canned Heat Blues»! Он также рассказал Эвансу, что Томми исполнял в настройке *E* песню, начинавшуюся словами: ***Hitch up my buggy, saddle up my grey mare! / Hitch up my buggy, saddle up my grey mare. / I’m gonna find my baby in the world somewhere...***

А ведь это не что иное, как вариант «Pony Blues» Чарли Пэттона! Так куда же все-таки увезла на два года юного Томми загадочная женщина, годившаяся ему в матери или даже в бабушки?

Ответ очевиден – в Дельту! Туда, куда и следовало бы увозить каждого молодого человека, взявшегося за гитару. Эванс пишет: **«Лидейлл полагает, что он (Томми Джонсон – В.П.) большую часть**

этого времени пробыл в Дельте, в окрестностях Роллинг Форка, но также какое-то время он пребывал в Бойле».³³⁵

Если это действительно так, то лучшего места для постижения блюзов не найти. Ведь именно в Бойле делал первую остановку после Кливленда местный поезд **Pea Vine**, после чего отправлялся на восток, напрямик в Докери... Значит, Томми Джонсон мог учиться блюзам не у кого иного, как у Чарли Пэттона и его тогдашних приятелей Биг Вилли Брауна и Дика Бэнкстона, которые жили на соседних с Докери плантациях, близ Дрю. Более того, Томми мог слышать, а возможно, и учиться блюзам у самого Хенри Слана, пребывавшего на ферме Докери до 1919 года и слывшего там первым блюзовым сингером. Таким образом, Томми Джонсон стоял у истоков блюзов Дельты, и у нас есть все основания считать его одним из его творцов. В этой связи воспоминания Лидейлла Джонсона имеют огромную ценность, так как позволяют вычислить примерные сроки зарождения Дельта-блюза и указывают на точное место их возникновения. Кроме того, из рассказа Лидейлла вытекает дилемма: либо знаменитый пэттоновский «Pony Blues» был создан еще в середине десятых годов и был уже тогда популярен, коль скоро молодого Томми обучил ему коллега Пэттона – Дик Бэнкстон, после чего Томми сочинил уже свою версию³³⁶; либо в начале века в районе Дрю существовала некая модная песня, возможно блюз, на основе которой все местные музыканты, включая Пэттона, придумывали свой вариант...

Конечно, в своих исследованиях мы должны всё подвергать сомнению, в том числе и воспоминания Лидейлла, которыми он делился с Эвансом и Уордлоу; но и не доверять старшему брату Томми Джонсона у нас оснований нет, поскольку его свидетельства с поразительной точностью подтверждают общий ход событий, развивавшихся в те годы в Дельте, в чем мы можем убедиться, если вернемся к главе о Пэттоне и вспомним, что и как происходило во времена, когда Чарли жил на ферме Докери и приобретал известность во всей округе... Но вернемся к Томми Джонсону, который после двух лет отсутствия вернулся в родной Кристал Спрингс.

В 1914 или 1915 году он женился на Мэгги Бидвелл (Maggie Bidwell), девушке из Терри, которую Томми с братом похитили из родительского дома и увезли в Кристал Спрингс, после чего в доме Лидейлла их обручили. Когда появился отец девушки, братья попросту

спрятали Мэгги. По словам Лидейлла, ей было всего четырнадцать и она была хороша собой...³³⁷ Что ж, нравы в тех местах были суровыми, а люди – отчаянными, и если сначала некая женщина выкрала для себя Томми, то уже потом сам он похитил себе понравившуюся девушку, надо надеяться не без её согласия...

Какое-то время Томми и Мэгги жили в Джексоне, а осенью 1916 года, вместе Лидейллом и его женой, переехали в Дрю, куда в то время устремились многие семьи из Копайя-каунти, и на плантациях вокруг Дрю даже возникла колония переселенцев из Кристал Спрингса. Джонсоны осели на плантации Томми Сандерса (Tommy Sanders' plantation), и вскоре Томми вновь встретился со своими старыми знакомыми – Биг Вилли Брауном и Диком Бэнкстоном с соседней фермы Джима Йеджера. Вновь встретился он и с Чарли Пэттоном, проживавшим неподалеку, на ферме Вилла Докери. Добавим к ним Кида Бэйли, Бена Мэри (Ben Maree, 1887-?), а также самого Лидейлла Джонсона, который тоже влился в компанию местных блюзовых сингеров, и отметим, что эти и другие блюзмены, имена которых до нас не дошли, составляли одно из первых известных нам блюзовых сообществ... Кстати, во время разговора с Лидейллом Уордлоу спросил его о Пэттоне, и тот подтвердил, что видел много раз, как Томми с ним играл. Лидейлл также заверил, что уже тогда, примерно в 1916-1917 годах, Пэттон всю пел свой «Pony Blues»...³³⁸

Музыканты мигрировали от плантации к плантации, заезжали в близлежащие города вроде Рулвилла, навещали в Кливленде, развлекали как черных, так и белых, играя на заказ возле магазинов, в кафе или в джук-джойнтах. Они становились модными, популярными, к ним приезжали учиться со всей Дельты, а значит – на них был спрос и у них водились деньги... Творческая вершина блюзменов из Дрю, по мнению Дэвида Эванса, была достигнута именно в это время, то есть за десять-пятнадцать лет до того как были сделаны их первые записи.³³⁹

Соглашаясь с Эвансом насчет блюзменов из Дрю в целом, мы всё же должны признать, что для Томми Джонсона и Чарли Пэттона творческий взлет только начинался, и в связи с этим остановимся на очень важном для нас высказывании Лидейлла, потому что оно дает ключ к ответам на некоторые вопросы. Приведем цитату из книги Дэвида Эванса:

«Лидейлл говорит, что все они, вместе и по отдельности, часто играли на белых и черных праздниках на плантации Вебба Дженнингса. Он также вспоминает, что Пэттон, Браун (*Биг Вилли Браун – В.П.*) и Бэнкстон исполняли один и тот же тип блюзов: **“Я не замечал между ними никакой разницы. Все они были хороши и умели играть одни и те же песни. Хотя временами один мог превзойти другого”**».³⁴⁰

В чем же примечательность сказанного Лидейллом Джонсоном?

В том, что к 1916 году блюзов Дельты как отдельного блюзового стиля еще не существовало, поскольку в игре блюзменов не было того самого *драйва*, благодаря которому эти блюзы вырвались далеко за пределы штата Миссисипи. Пэттон еще не выделялся из плеяды местных блюзменов, иначе бы Лидейлл обязательно отметил его превосходство. **«Они играли блюзы очень похожие на те, что привез Томми, возвратившись (в 1914 или 1915 году – В.П.) из Дельты»**, – уверенно говорит брат Томми Джонсона, и он, будучи сам блюзовым музыкантом, знает, о чем говорит. Очевидно, что *драйв* был привнесен Пэттоном немного позже, где-то на рубеже второго и третьего десятилетий, и связан он уже не с блюзовыми сингерами из Дрю, а с более молодыми музыкантами, которые подхватили почин Чарли Пэттона и успешно развивали его. Речь, конечно же, о Вилли Ли Брауне и его друге Эдди «Сан» Хаусе... Но что же Томми Джонсон?

Как сообщает Лидейлл, пробыв в Дрю год, Томми бросил всё и уехал в Арканзас. Это случилось в 1917 году, и в столь поспешном отъезде – еще одно доказательство того, что блюзы Дельты как стиль еще не оформились к 1917 году, иначе бы Томми непременно «заразился» их соблазнительным ритмом. Уехав немного раньше, Томми Джонсон унаследовал лишь первоначальную стадию блюзовой традиции Дельты и впоследствии обогатил её собственным звучанием, отличающимся от пэттоновского, тем самым дав повод говорить о себе как о родоначальнике своей особенной школы...

Вперёд по Дельте!.. Только был – и вот уж нет.

Да, Бродяга Дельты, детка, лишь промелькнул –
и след простыл...

Когда ты слышишь стук Дельты, детка, не тянет ли тебя
прокатиться?
Вдаль, на Дельте, не хочешь ли унестишь?
Если на него не запрыгну я, милая, – Боже! –
точно с ума сойду...

Молю, Боже, Боже, Господи, Боже мой,
Боже Всемогуший! Что же буду делать я теперь?
Господи, мне ничего не остается, как грустить и плакать...

Детка, оставив места эти, я больше не вернусь...
Если уеду – то уж больше не вернусь.
Боже... Я прочь уезжаю, чтобы вырвать тебя из сердца своего.

Молю, Боже, Боже, Боже, Боже, Боже,
Боже... Я сам себя не понимаю, не понимаю...
Умоляю! Ты же знаешь: сам с собой я не знаком... ³⁴¹

Что это за школа и как она возникла?

Чтобы ответить, надо сначала проследить за тем, как и где формировалось творчество Томми Джонсона, после того как он покинул Дрю, а затем мы должны детальнее рассмотреть такое явление как блюзовая сцена Джексона и его окрестностей.

Согласно воспоминаниям Лидейлла и Мейджора, после своего отъезда из Дрю Томми два или три года пребывал вне Миссисипи, скитаясь по Арканзасу, Луизиане и еще где-то на Севере. Со своей женой Мэгги он расстался и вернулся в Кристал Спрингс с креолкой, с которой всё время дрался. Томми даже разбил об эту даму несколько гитар, так что спустя полгода она от него сбежала. **«Знаете, эти креолы, чуть что – сразу же готовы вас поубивать»**, – защищал репутацию брата Лидейлл, доказывая, что и креолка была не лыком шита...³⁴² Тема «Томми Джонсон и женщины – еще одна занимательная страница из истории быта на американском Юге вообще и истории блюза в частности, поэтому исследователей интересовал и этот непростой вопрос...

«Томми никогда не держал женщин подолгу, – отвечал на данный вопрос Лидейлл. – Обычно она у него была какое-то время... Потом раз – и он её оставлял, как только появлялось

такое настроение. Он никогда не сидел на месте, мотался от города к городу...

...Мэгги? Да, я помню Мэгги. Они с Томми дрались всё время. Едва помиряются – снова ссорятся и дерутся... Помню, как-то ночью, еще в Дельте, где мы тогда жили, – Том и Мэгги сильно сцепились во дворе. Снегу тогда намело по колено! Она колотила Томми кастрюлями и сковородами и в конце концов здорово заехала ему в ухо. Томми бросился бежать от неё прочь. Выскочил во двор в одном белье, прямо в снег. Она – следом! Оба босиком! Смотрю, через несколько минут идут обратно в дом, держатся за ручки: уже и примирились!..

...Какое-то время у него была женщина в Арканзасе, уже не помню её имени. Затем была креолка Дэлла, а потом Элла Хилл (Ella Hill). Была у него и дамочка по имени Эмма, думаю из Тайлбертауна (Tylertown, Walthall Co, MS); и еще одна – она сошла с ума – Софрони...

– А что же Роузи? – спросил Уордлоу у Лидейлла об одной из жен Томми, которую в разговоре с ним упоминали Ишмон Брэйси и Джонни Темпл.

– Имя мне знакомо... Но не припомню, что с нею стало». ³⁴³

Хотя Томми часто менял места пребывания, основным пристанищем с 1924 по 1927 годы у него была плантация Бернарда Грэффа (Bernard Graff plantation), находившаяся рядом с Роллинг Форком. Оттуда он и ездил повсюду, если не занимался работой в поле. Томми выступал в небольших городках, расположенных в основном к югу от Джексона, но во время сезона уборки хлопка навещался и в Дрю, где днем трудился на плантации, а вечерами или в выходные играл в местных джук-джойнтах. Приезжал Томми и в Кристал Спрингс, где жили его братья, многочисленные родственники, а также коллеги-музыканты, среди которых в книге Эванса упоминаются стринг-бэнды **Willis Brothers**, **Taylor Brothers** и **Patterson Brothers**. Семейные бэнды вокруг Джексона были явлением частым.

Старшими из этих бэндов были братья Уиллис: Теодор (Theodore Willis) играл на гитаре, Хирэм (Hiram Willis) – на перкуссии (bones), Конли (Conlie Willis) – на мандолине и банджо, а Мотт (Mott Willis) – на гитаре, скрипке и мандолине. Последний родился в 1897 году в

Гейтсвилле (Gatesville), неподалеку от Кристал Спрингса, и стал наиболее известным из братьев. Поначалу Мотт выступал в менестрель-шоу Бэйли (Bailey's Minstrel Show), а в 1919 году переехал в Дрю, где жил пять или шесть лет, входил в местное блюзовое сообщество, играл с Чарли Пэттоном, Биг Вилли Брауном, Диком Бэнкстоном и другими. Кстати, Бэнкстон называл Мотта наилучшим музыкантом из всех, кого он только видел (*Bankston considers Willis the best musician he ever met*), а ведь Бэнкстон видел многих, если вообще не всех... И видимо, это не просто слова, потому что в середине двадцатых Мотт Уиллис покинул Дрю, стал профессиональным музыкантом и играл с такими мастерами как Тампа Ред и Лонни Джонсон и даже выступал вместе с великой Бесси Смит в различных шоу.³⁴⁴ Позже, в тридцатые, Мотт вернулся в Кристал Спрингс и продолжал играть там, привнося в местную музыкальную среду всё то, что заимствовал в годы странствий... К сожалению, из репертуара братьев Уиллис в книге Эванса упоминается только одна песня – уже известная нам «Make Me A Pallet On Your Floor», но и одного упоминания этой старинной песни достаточно, чтобы убедиться в связи миссисипской провинции с Новым Орлеаном: как мы уже отмечали, «Make Me A Pallet On Your Floor» исполнял еще в конце XIX века легендарный Бадди Болден.³⁴⁵

В свое время братья Уиллис учили музыке многих молодых людей в Кристал Спрингсе, в том числе и своих двоюродных братьев – Уиллиса и Чарли Тэйлоров (Willis and Charlie Taylor). Первый из них родился в 1904 году, учился у своего дяди Мотта Уиллиса и к началу двадцатых освоил гитару, мандолину, басовую гитару, а позже гармонику, пианино и скрипку, причем на скрипке его научил играть Лонни Четмон, участник семейного стринг-бэнда Mississippi Sheiks, который часто приезжал в Кристал Спрингс поиграть на «белых» вечеринках. Чарли Тэйлор родился в 1911 году и также выучился игре на гитаре и мандолине от своих дядей – Мотта и Конли, а позже освоил и игру на скрипке. Братья Тэйлоры играли по всей Дельте вместе со своими более знаменитыми дядьями и в конце двадцатых-начале тридцатых входили в оркестр Вилли Фанчии (Willie Funchia) из Мемфиса. Они всё еще выступали во второй половине шестидесятых, когда Эванс собирал материал для своей книги об их великом родственнике – Томми Джонсоне...

Братья Паттерсоны – Джон (John Patterson), Ти Джей (T.J.Patterson) и Флойд (Floyd Patterson) – играли на гитарах, а Ти Джей еще и на шестиструнном банджо (хотя на старом фото у него банджо восьмиструнный). Ти Джей выучился игре на гитаре от Томми Джонсона, когда работал с ним в Роллинг Форке в 1925 году, и в свою очередь научил игре Флойда. Эванс пишет, что Паттерсоны предпочитали блюзу популярную музыку и джаз.

Кроме перечисленных семейных бэндов, в книге Эванса упоминаются братья Джеймс и Норман Толливеры (James and Norman Tolliver), Джек Янг (Jack Young), Сэм Вулф (Sam Wolfe), Бадди Майлс (Buddy Miles), Кучи Томас (Coochie Thomas), Хьюстон Стэкхаус и Кэри Мэйсон (Carey “Ditty” Mason), при этом не забудем еще одного брата Томми Джонсона – Клэренса, игравшего блюзы вместе с Мейджором и погибшего в 1942 году...³⁴⁶

Все эти музыканты, родившиеся в десятилетия или уже в двадцатые годы, составляли молодое поколение блюзменов и сонгстеров из Кристал Спрингса и соседних с ним городов. Они учились у старших, в том числе у Томми Джонсона, путешествовали по Миссисипи и другим южным штатам, общались с другими музыкантами, перенимали опыт у них и друг у друга, кто-то, например Хьюстон Стэкхаус, стал известным, но большинство играли в свое удовольствие или к радости земляков, никогда не записывались, и если бы не Эванс, который в шестидесятые успел расспросить Лидейлла и Мейджора Джонсонов, то большая часть этих славных имен так бы и осталась неизвестной, как остались неизвестными сотни или даже тысячи музыкантов, некогда проживавших в городах и селах вокруг Джексона. Наиболее удачливые и талантливые старались попасть в столицу штата, где можно было неплохо заработать, и не только музыкой...

С середины двадцатых Томми Джонсон все больше времени проводил в Джексоне. Он играл на улицах, в основном на Фэриш-стрит, а также на частных торжествах, в том числе для белых, но главное – завязал знакомство с неким мистером Кемпбеллом (Campbell), владельцем фирмы по строительству мостов. Если верить Лидейллу, этот «белый босс» обучил сложному ремеслу и Томми, привлекая его не только как блюзмена, но и как строителя. Вместе с тем именно Кемпбелл первым посоветовал Томми записать свои песни на пластинки, чтобы на этом заработать.³⁴⁷

К 1925 году в Джексоне было множество музыкальных сообществ, в том числе сонгстерских и блюзовых, и одним из неформальных лидеров в этой среде был уже известный нам по предыдущим главам реверенд Рубин Лэйси, появившийся в Джексоне в 1921 году. Лэйси в то время играл в одной компании с мандолинистом Сан Спэндом, харпером «Гофером» Тэйлором (“Gopher” Taylor), гитаристом и мандолинистом Чарли МакКоем, бывшим, по мнению Лэйси, лучшим аккомпаниатором, хотя сам пел редко. Постоянно играли в Джексоне и музыканты из Mississippi Sheiks – Бо Картер, Лонни и Сэм Четмоны, а также их неизменный партнер Уолтер Винксон: они выступали в основном перед белыми. Играли в Джексоне и будущий друг и партнер Томми Джонсона – Ишмон Брэйси, и брат Чарли МакКоя – «Канзас Джо» МакКой, и Сэм «Пег Лег» Норвуд из Кристал Спрингса, которого также называли «Одноногим Сэмом» (One Legged Sam), и молодой блюзовый сингер из соседнего Брэндона (Brandon, MS) Ширли Гриффит, часто выступавший вместе с Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси... В книге Эванса упоминаются также: старый гитарист и мандолинист из Тайлертауна Люсьен Слим Дакетт и более молодые музыканты – гитарист из Джексона Бад Эдамс (Bud Adams), блюзмен из Кентона (Canton, MS) Джонни Темпл и часто навещавшийся в Джексон Неемия «Скип» Джеймс из Бентонии. Последний держался особняком, пел фальцетом, играл на гитаре сложные вещи, так что партнеров ему было не найти...

В середине шестидесятых Дэвид Эванс настолько увлёкся блюзовой сценой Джексона, что принял активное участие в подготовке и издании специальной пластинки, посвященной музыкантам этой части штата Миссисипи, полагая, что они, а более всех – Томми Джонсон, недооценены исследователями, сосредоточившими своё внимание на блюзменах Дельты. Наверное, он убедил в этом и Ника Перлса, шефа нового в то время лейбла Yazoo, поскольку в 1968 году появился альбом «Jackson Blues, 1928-1938» (L-1007). «В какой-то степени этот альбом, – написал Эванс в комментариях, – дань уважения Томми Джонсону, являвшемуся, быть может, самым популярным и влиятельным музыкантом штата Миссисипи вплоть до своей смерти в 1956 году». Это была первая из серии пластинок, посвященных Томми Джонсону и блюзовой сцене Джексона, и мы о них еще поговорим, но

сейчас обратим внимание на музыкантов, представленных в альбоме «Jackson Blues, 1928-1938».

Кроме самого Томми Джонсона, это его друг Ишмон Брэйси, а также уже знакомые нам Чарли МакКой и его брат Джо МакКой, который «проходит» под псевдонимом «Mississippi Mudder», Уолтер Винксон (он указан как Vincent), Бо Картер и стринг-бэнд Mississippi Sheiks. Есть, впрочем, и новые для нас имена: Вилли Лофтон (Willie Lofton), Вилли Хэррис (Willie Harris) и Артур Петтис (Arthur Pettis).

О Лофтоне Эванс пишет, что он служил в Джексоне парикмахером, но в двадцатые вовсю пел блюзы, следуя за Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси. В тридцатые уехал попытать счастья в Чикаго, но не как цирюльник, а как блюзовый сингер, и справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что под именем «Poor Boy Lofton» им были записаны в 1934 и 1935 годах шесть песен для лейбла Decca. Еще две вещи он записал в 1935 году в составе Willie Lofton Trio для Brunswick.³⁴⁸ Одна из записанных для Brunswick вещей – «Dark Road Blues» – разучена Лофтоном непосредственно от Томми Джонсона и включена в альбом «Jackson Blues, 1928-1938». Эванс пишет, что Лофтон не добился успеха на музыкальном поприще и вернулся в Джексон, где прожил до самой смерти, случившейся «несколько лет назад»: значит, где-то в начале шестидесятых... А вот о Вилли Хэррисе и Артуре Петтисе почти ничего не известно, но предполагается, что оба они жили в области Джексона.³⁴⁹ Также в комментариях к упомянутому альбому Эванс обращает внимание на три отличительные черты блюзовой сцены Джексона.

Первая – это использование аккомпанемента стринг-бэнда: в основном гитары, мандолины и скрипки. Видимо, это обстоятельство позволяло джексонским музыкантам слыть умелыми аккомпаниаторами. За исключением «Литтл Бразер» Монтгомери (Eurreal Wilford “Little Brother” Montgomery, 1906-1985), пианино использовалось редко, равно как и гармоника...

Что ж, согласимся с Эвансом. Мы уже обращали внимание на множество семейных бэндов в этой части штата Миссисипи и даже предполагали, что это вызвано не только устойчивыми музыкальными генами, но и тем, что в обширном районе от Викасбурга до Меридиана было не много возможностей заработать, так что семьи часто снимались с места и отправлялись на север штата, в Дельту, на

хлопковые плантации. Те же, кто обнаруживал у себя и своих близких творческие способности, – создавали ансамбли и развлекали публику, в основном белую, у которой водились деньги... Но вот игра на пианино была развита не меньше (и не больше), чем в других областях. На пианино, например, играли Ишмон Брэйси и Слип Джеймс, а в музее Роберта Джонсона в Кристал Спрингсе выставлен старый хонки-тонк, и директор музея, внук Роберта Джонсона, уверяет, что на нем играл и Томми Джонсон... Вот известных харперов, кажется, действительно в районе Джексона не было, и вообще упоминается лишь один Гофер Тэйлор, который играл с Рубином Лэйси...

Вторая черта, характерная для блюзовой сцены Джексона, по мнению Эванса, – это отсутствие боттлнека или ножа при игре на гитаре. Он пишет, что подобная техника не сочетается со скрипкой или мандолиной, но обычно подходит индивидуальному исполнителю. И с этим мы согласимся, потому что, скорее всего, не услышим игру боттлнеком или слайдом ни на одной из пластинок блюзменов из Джексона и его предместий... кроме как у Чарли МакКоя, который использовал слайд в некоторых своих вещах.

Третья черта, как считает Эванс, – чередование двойного и тройного ритмов при исполнении большинства песен. «Часто два различных ритма, – пишет Эванс, – играют одновременно двумя инструменталистами...» (*Often the two different rhythms are played simultaneously by two instrumentalists...*) Не совсем понимаю, что имеет в виду Эванс, сведуший в музыкальных тонкостях и нюансах, но, признаюсь, отмеченных им особенностей, своеобразной ритмовой полифонии я у джексоновских блюзменов не обнаружил. Рисунок ритма у них и впрямь неоднороден, и громкостью они умело варьируют, но это присуще вообще всем одаренным музыкантам, не только джексоновским; однако сам ритм, который поддерживают блюзмены, включая и тех, что представлены на пластинке «Jackson Blues», безупречен и точен, как хронометр...

«Сегодня блюзовая сцена Джексона практически мертва, – заключает Эванс. – Чтобы найти блюз, надо выезжать в маленькие городки, на холмы, окружающие город. Там еще можно услышать музыкантов, которые двадцать лет назад стремились в Джексон играть, пить и дурачиться с Томми Джонсоном».³⁵⁰

Эванс сделал этот печальный вывод в 1968 году.

Счастливец! Он еще мог отъехать несколько десятков миль от Джексона и отыскать там старых блюзменов, игравших настоящий кантри-блюз и знавших самого Томми Джонсона! Он мог еще видеть и слышать Ишмона Брэйси!.. Куда и к кому ехать нам сегодня? Остались одни только могилы на старых кладбищах, да и то не у всех...

Итак, Эванс поездил по югу штата Миссисипи и окрестностям Джексона, нашел там друзей и коллег Томми Джонсона, включая его братьев, и собрал богатейший материал, в том числе музыкальный, который лег в основу книги о Томми Джонсоне и стал содержанием нескольких альбомов, о чём пойдет речь впереди...

Мы обратили внимание на блюзовую сцену Джексона двадцатых годов и назвали имена. Но ведь перечислены лишь те немногие музыканты, что остались в памяти братьев Джонсонов, реверендов Рубина Лэйси и Ишмона Брэйси. В действительности блюзовая и сонгстерская сцена Джексона была куда более богатой и разнообразной. Сюда, например, часто приезжали белый блюзовый сингер Джимми Роджерс, проживавший в Меридиане, и Чарли Пэттон, которого зазывали на свои мероприятия состоятельные белые бизнесмены и фермеры; часто бывал в Джексоне знаменитый сонгстер Блайнд Блэйк, а великий техасец Блайнд Лемон Джефферсон даже жил неподалеку от миссисипской столицы. Бывали в Джексоне и многие другие музыканты... Бесценные воспоминания об этом периоде музыкальной истории Джексона оставил реверенд Рубин Лэйси:

«Мы играли и в самом городе, и повсюду. Обычно пели много разных блюзов, рэгтаймов и тому подобного. Если это были танцы, то мы играли всё, что для них подходило. Неплохо играли и на танцах для белых: иногда они просили то же, что любили и цветные, – простой старый блюз. А большую часть времени нам приходилось петь вальсовую музыку и рэгтаймы, что-то типа двухшаговой музыки (*Two-Step music*) и так далее.

На неделе, по ночам, мы играли прямо на улицах, если, конечно, нас не приглашали на танцы. Вот и всё. Если работы на танцах не было, мы просто выходили на улицу. И это были замечательные ночи. Мы просто бродили, а потом начинали играть. Мы были все вместе... Затем народ принимался кричать, зазывать нас – белые и цветные, богатые и бедные. Что ж, тогда

мы подходили к какому-нибудь крыльцу, устраивались поудобнее и исполняли несколько вещей. Получив большие чаевые, мы затем шли в другое место. Не успевали отойти оттуда, как нас зазывал уже кто-то третий. Получалось не хуже, чем на танцах.

А танцевали тогда всё, что угодно. Я заметил, как много старых танцев теперь возвращается. Практически это одно и то же, только называется иначе. Когда-то был танец под названием *Black Bottom* (*Черное дно*). Не знаю, как его теперь называют, но это что-то вроде нынешнего твиста. А тогда он назывался *Black Bottom*.³⁵¹ Потом был *Two-Step*. Так вот этот *Two-Step* – грациозный танец, очень красивый.³⁵² Да и вальс всегда оставался вальсом. Это то, что никогда не меняется. Мы играли и вальсы, и знали их огромное количество. “*Love, Oh Love, Oh Careless Love*” (*Любовь, о любовь, о беззаботная любовь!*) – это был замечательный вальс, так мы его называли. Но кое-что мы не пели, а только играли. Для *Black Bottom* обычно играли что-то похожее на блюз, но в быстром темпе. И при этом коленями, понимаете, выделявали нечто в том же духе. Вот почему я говорю, что всё возвращается, только под новыми названиями. Был, например, танец *Shimmie She Wa Wa*. А ведь это не что иное, как то, что вытворяют и сегодня – так же трясутся, так же дергаются!.. Видите, все старое возвращается. Вся та музыка, которую вы слышите сегодня, звучала и в наши дни. Только другие слова или новые названия песен – а музыка всё та же! Наш бэнд играл много джаза. Конечно, ведь всегда были такие, кто любил джаз, а кому-то по душе медленная музыка.

...Томми был хорошим сонгстером... Когда я уехал, думаю, Уолтер (*Винксон – В.П.*) и Чарли МакКой заняли мое место. И еще этот парень, Томми, когда бывал в городе. Я всегда считал Ишмона (*Брэйси – В.П.*) действительно хорошим музыкантом. По моему мнению, у Ишмона был талант к пению. Мне всегда нравилось с ним играть – так он был хорош в исполнении блюзов. Но, если честно, больше всех я любил, как играет и поет Томми. Хотя с Ишмоном у меня были более тесные отношения. Да и против Томми я ничего не имел. Мы с ним тоже дружили, но всё же с Ишмоном были в более близких отношениях.

Томми иногда мог здорово выпить. Тогда он уходил высоко голосом и довольно сильно бил по гитаре. Но он был хорошим музыкантом. Мне особенно нравилось, когда он исполнял вот эту песню: *"I asked for water, and she gave me gasoline..."* (Я воды испросил – а она подала мне бензину...) Думаю, он по-настоящему умел играть и петь эту вещь. Тогда-то и началось у него вот это изменение голоса, как я говорил, или пронзительные вскрикивания – *yelling*. Теперь я не помню, как мы это называли в те дни, но это было началом. Знаете, а ведь в те дни я и сам мог играть эту вещь почти так же хорошо, как это делал Томми. Менял свой голос, прямо как он. О да, я умел изменять голос. Все же я был неплохим сонгстером...

К моменту своего появления Томми уже был вполне хорошим музыкантом. Он приехал в Джексон, где и сошелся с нами. Мы обрадовались ему, потому что у него был хороший голос. После этого он пропадал с нами в Джексоне дольше, чем у себя дома, в Кристал Спрингсе... Что за славное время было! И все хорошие музыканты, приезжавшие туда, играли с нами. Я лично был очень высокого мнения о Томми, просто обожал слушать его пение и игру. Как много мы поиграли вместе, он и я! Мы отлично ладили – все ребята. Учились один у другого. Мы научились его песням, а он – нашим. Всё, что умели мы, в определенный момент мог сыграть и Томми, а мы разучивали его песни. Совсем как он и Чарли (МакКой – В.П.) – они записывались тогда вместе. Некоторым из записанных ими песен Чарли МакКой научился у меня. Томми не знал ничего из этого до приезда в Джексон. Ну а музыку играли, естественно, на слух, и, если кто-то умел играть что-нибудь особенное, другие тоже должны были подтягиваться, – ведь мы играли все вместе...»³⁵³

Да, не случайно Хенри Спир, имевший на Фэриш-стрит мебельный магазин и торговавший, кроме мебели, проигрывателями, приобрел в 1926 году еще и звукозаписывающее устройство – в то время единственное на всем миссисипском юге. Не только ценитель музыки, но и предприимчивый делец, он надеялся заработать на ставшей популярной черной музыке, которую часто пели и играли прямо на тротуаре перед его магазином...

Эванс, встречавшийся со Спиром в шестидесятые, пишет, что знаменитый «брокер талантов» признавался, будто никогда не мог отделить хорошего блюзового сингера от посредственного. По словам Спира, некоторые из них звучали прекрасно в «живом» исполнении и ужасно в записи, а некоторые наоборот.³⁵⁴ Тем не менее именно Хенри Спиру мы обязаны лучшими образцами миссисипских блюзов, в том числе и блюзами Томми Джонсона.

В своем магазине, о котором мы уже много говорили в предыдущих главах, Спир продавал не только мебель и фонографы, но и разного рода мелочь вроде струн для гитары, банджо и мандолины, продавал и сами инструменты, так что музыканты, в том числе из провинции, частенько к нему заходили. Поначалу Хенри делал так называемые «записи тщеславия» – за пять долларов записывал каждого, кто хотел запечатлеть свой голос для истории. Его клиентами были в основном белые сингеры, имевшие лишние деньги. Но когда возник спрос на блюзы, к нему, уже как к специалисту, обратились менеджеры, издававшие *race records*, с предложением подыскивать им клиентов, записывать их и отправлять тестовые записи на прослушивание, после чего уже на самой фирме решали, подписывать с данным музыкантом контракт или нет.

Одним из таких блюзовых сингеров, кого Хенри Спир записал и затем рекомендовал к изданию, стал Ишмон Брэйси. «Брокер талантов» завлек его к себе в магазин, чтобы сделать тестовую запись, зимой 1927-28 года. Тогда же Спир спросил, нет ли у Брэйси столь же талантливых приятелей, и вскоре Ишмон привел к нему Чарли МакКоя, Томми Джонсона и певицу Роузи Мэй Мур. По воспоминаниям Хенри Спира, Томми в тот раз смог спеть только две оригинальные вещи, в то время как партнер Спира из Victor Record Company – Ральф Пир требовал как минимум четыре. Речь о блюзах, которые музыкант сочиняет сам, а не заимствует: этого требовали конъюнктура рынка и законы о правах, за соблюдением которых следили конкуренты. Так что Спиру пришлось ждать, пока Томми досочинит еще хотя бы пару вещей...

Эванс находит странным, что блюзмен, за спиной которого к 1928 году было столько лет странствий и музыкального опыта, не смог представить Спиру больше двух песен собственного сочинения. Он объясняет это тем, что Томми, как и другие блюзмены того времени,

часто разучивал блюзы по популярным пластинкам, которые во множестве продавались в том же Джексоне.³⁵⁵

Если это было действительно так, то уместно вернуться к непростому вопросу о генезисе кантри-блюза.

Казалось, именно эта его форма – самая ранняя, с которой и началось победное шествие блюза на мировую сцену. Но на самом деле всё было гораздо сложнее, раз уж такие гиганты кантри-блюза, как Томми Джонсон, разучивали песни «по пластинкам». Это значит, что они слушали, прежде всего, многочисленных певцов, представительниц так называемого «водевильного» блюза, для которых песни, как правило, писались под копирку, нередко белыми авторами, пребывавшими где-то на Севере, вдали от штата Миссисипи, по общему мнению – родины блюзов... Но если так, то весь наш кантри-блюз – не оригинальный жанр, а всего лишь эпигон, своеобразная реакция сельских жителей на популярные музыкальные веяния, которые доходили до глухих южных провинций из больших городов. Это значит, что путь блюза лежал не из миссисипской, луизианской, тexasской или алабамской провинций в Новый Орлеан, Хьюстон, Джексон, Мемфис, Сент-Луис, Чикаго, Нью-Йорк и так далее, а как раз наоборот; это значит, что блюз был привнесен в замкнутую сегрегированную среду в виде новой городской культуры, которая уже на месте трансформировалась в нечто такое, что затем было названо кантри-блюзом... Это как если бы в наших деревнях и селах на праздничных вечеринках и танцах талантливая молодежь по своему играла и пела популярные песни Леонида Утёсова, Марка Бернеса или Клавдии Шульженко, доходившие до неё на пластинках или по радио... Если бы было так, то следовало бы переписать всю историю блюза, если, кстати, таковая вообще имеется.

На самом деле тому, что Томми Джонсон и другие блюзмены заимствовали блюзы с популярных пластинок, есть простое объяснение: со второй половины двадцатых издававшиеся миллионными тиражами и звучащие из бесчисленных фонографов, черные и белые блюзы становились уже не индивидуальной, а массовой культурой, потребители которой жили по всей Америке. Блюзы вошли в моду, стали популярными в среде обывателя как белого, так и черного, они становились прибыльным бизнесом. Блюзы играли джазовые оркестры, их пели популярные певцы и артисты, и

звучание блюзов доносилось не только с пластинок. С 1923 года блюзы зазвучали по радио, которое в скором будущем станет главным музыкальным развлекателем Америки. Блюзы напевали повсюду, а в кафе, ресторанах, на вечеринках и праздниках их непременно заказывали к исполнению, так что местные сингеры специально разучивали уже известные блюзы и песни, чтобы побольше заработать: публика требовала от них нечто уже знакомое, не раз слышанное. Таковы законы массовой культуры, а у наших героев, за исключением, быть может, Чарли Пэттона, лишних денег не было, и потому они этими законами не пренебрегали...

Но однажды изданные блюзы к записи больше не принимались (по крайней мере, под одной и той же фамилией), так как это могло повлечь за собой судебные иски конкурентов. Оттого Ральф Пир, Арт Лейбли и другие менеджеры требовали новых оригинальных, или, как иногда говорят, «авторских», песен, чем часто ставили в тупик местных блюзменов, не готовых с ходу перестроиться. Так что история зарождения и развития блюзов это история неожиданных компромиссов и взаимообогащающих опытов. В любом случае блюзы вышли из сёл и деревень американского Юга, затем были подхвачены в больших городах и развивались уже там, но, бывало, возвращались в места своего зарождения: иногда в лице заезжего музыканта, а чаще всего – в виде пластинок или по радио. Тогда «возвратившиеся домой» блюзы захватывали уже новые поколения музыкантов, и уже они, став блюзменами, устремлялись в города, чтобы еще раз их покорить... Но вернемся к Томми Джонсону и его первым записям, которые были сделаны благодаря Хенри Спиру, распознавшему в нём великого блюзмена. Напомним, что Спиру рекомендовал Томми Джонсона его приятель Ишмон Брэйси... Кстати, кто такой этот Брэйси, некогда блюзовый сингер, а в будущем баптистский священник, отрекшийся от блюзов, а значит – от своего славного прошлого, которое однажды ему показалось постыдным?

Встречавшийся с ним и открывший его широкой аудитории в 1963 году Гэйл Дин Уордлоу написал, что Брэйси представляет собой **«редкое сочетание хвастуна, артиста, музыканта, шоумена, в конце концов принявшего сан священника, у которого были глубокие религиозные убеждения, заложенные еще в детстве»**.³⁵⁶

...Ишмон Брэйси родился в 1900 году в Бираме (Byram, MS), небольшом селении к югу от Джексона.³⁵⁷ Игре на гитаре начал учиться с девяти лет, после того как некий белый господин (Mr. Harps) из Бирама, на которого работал Ишмон, купил ему «маленькую старенькую Стеллу». **«Я не спал всю ночь, пока не выучился на ней играть»**, – признавался Ишмон.³⁵⁸ По его же словам, первые аккорды ему показал Ли Джонс (Lee Jones), муж сестры. Его учили также и некий Луи Купер (Louis Cooper) из Батон Ружа (Baton Rouge, LA), и Вилли Харш (Willie Hursh), открывший юному Ишмону, как играть и петь «Railroad Blues»...

...Вот чудо! Бог знает когда и невесть где некий добрый человек купил бедному мальчишке маленькую старенькую гитару; другой человек не отмахнулся от ребёнка и показал ему два-три аккорда; а третий научил песенке... И всё! Прошло полвека, и этот мальчуган, став знаменитым блюзменом и даже реверендом, назвал имена своих первых учителей заезжему исследователю блюзов. Прошло еще почти полвека, и вот уже мы, живущие в другом полушарии, воспроизводим по-русски, казалось, канувшие в небытие имена некоего мистера Харпса, какого-то Купера из Батон Ружа и еще какого-то Вилли Харша, – подаривших деревенскому мальчишке дешевую гитару да научивших его модной песне и, вероятно, тотчас забывших об этой житейской мелочи... Но нет, не забыты их добрые поступки. И теперь стоят их имена в блюзовой истории рядом с Томми Джонсоном, Ишмоном Брэйси, Чарли Пэттоном, Вилли Брауном и другими героями нашей книги... Нет-нет, нельзя отмахиваться от назойливых детей: глядишь, благодаря одному из них и мы не уйдем в вечность совсем уж безвестными и никчемными!..

В биографическом словаре Хэрриса указывается, что Ишмон Брэйси учился гитарному стилю у Рубина Лэйси, что вполне вероятно, а в двадцатых он путешествовал по Дельте вместе с Блайнд Лемоном Джефферсоном, будучи поводырем великого слепого блюзмена из Техаса, – но это маловероятно, иначе бы Ишмон не преминул рассказать об этом своему интервьюеру – Гэйлу Дину Уордлоу, который и без этого аттестовал его как хвастуна.³⁵⁹ Впрочем, в истории блюза были самые неожиданные встречи и самые странные сближения, и о некоторых из них мы еще ничего не знаем, а жизнь (и

смерть!) Лемона Джефферсона окутана тайнами и неясностями, которые нам еще предстоит разгадать... Ну а самой судьбоносной в жизни Брэйси была его встреча с Томми Джонсоном, которая произошла в середине 1927 года.

«Впервые я его повстречал, когда он приехал в Кристал Спрингс. Я тогда играл на вечеринке, а он приехал с целой группой из Джексона. Он тогда был лучше меня. О да! Люди, для которых он играл, просили его приехать снова, в следующую субботу вечером, но он не смог вернуться. А потом он приезжал в Бирам, где я и начал играть с ним, и мы как-то сыгрались. Затем мы уехали в Джексон и там тоже играли вместе».³⁶⁰

Отныне Томми Джонсон и Ишмон Брэйси были связаны и творчески, и дружбой, и их имена почти всегда стоят рядом в блюзовых изданиях и энциклопедиях. А прочнее всего их объединяют совместные звукозаписывающие сессии для Victor и Paramount, и здесь важны воспоминания Брэйси, которыми он поделился с Эвансом. Они хоть и беспорядочные, порой бессвязные и повторяющиеся, зато без выдумок, на которые Брэйси был горазд.

«Мы записались где-то в двадцать восьмом. Тогда я впервые повстречался с Томми, примерно за шесть месяцев до записи, в районе Кристал Спрингса. Но после записи мы уже не расставались вплоть до его смерти. Именно тогда в Кристал Спрингсе я с ним и познакомился. Мы с ним тогда какое-то время играли там, месяцев шесть-восемь, до записи. А потом я связался с мистером Спиром, и он захотел меня записать, и тогда я нашел Томми. Я взял Томми и привел его туда. (В магазин Спира на Фэрриш-стрит – В.П..) Я наезжал туда (в Джексон – В.П.) – играл на танцах, на улицах в субботние вечера, выкрикивал рекламу и собирал мелочь. После знакомства с ним, после нашей встречи, мы играли несколько раз, прежде чем записались. А Чарли МакКой встретился с Томми уже здесь, в Джексоне. Томми приехал сюда, а потом стал останавливаться в городе, в различных местах. Уже после его приезда все мы, музыканты, перезнакомились друг с другом... После того как мистер Спир услышал меня, он предложил мне контракт на запись, а потом спросил, знаю ли я еще кого-нибудь из хороших гитаристов вроде меня, – и я ответил, что знаю одного такого. И я поехал за Томми, потом привез Чарли

МакКоя, уже после Томми. Чарли не мог лидировать. Он лишь подыгрывал. Конечно, он тоже умел лидировать, но в основном был вторым. Он был лучшим аккомпаниатором».³⁶¹

Где-то в конце 1927 года Хенри Спир, поочередно пригласив в свой магазин на Норт-Фэриш-стрит 225 Томми Джонсона, Ишмона Брэйси, Чарли МакКоя и Роузи Мэй Мур, сделал тестовые записи, которые затем отправил Ральфу Пиру. Спустя пару месяцев Пир прислал телеграмму, в которой назначил место и время звукозаписывающей сессии, после чего Спир, в обязанности которого входила «доставка» рекомендованных блюзменов к месту звукозаписи, посадил их в рейсовый автобус и отправил в Мемфис. Не исключено, что Хенри и сам отправился вместе со своими подопечными, хотя Брэйси это не подтверждает...

...Представляю, сколь хлопотным и непростым делом было для Спира (как, впрочем, и для кого угодно) собрать блюзовых сингеров и организовать их выезд, тем более на такое серьезное дело как звукозапись. Черный народ в луизианско-миссисипских палестинах и без того сложный, а уж о блюзменах и говорить нечего. Тут одним ухом тебя понимают и кивают в знак согласия, а другим – уже не помнят, кто ты и чего тебе нужно, и уж если не хочешь, чтобы тебя обманывали, так лучше не задавай вопросов. Тут можешь своего протеже посадить в автобус или на поезд, следующие в Мемфис или Чикаго, а он вдруг окажется совсем в другом месте, а то и вовсе пропадет... Мы всё пишем о блюзах, о музыке, об истории, а хорошо бы написать о дороге – о том, как наши блюзмены добирались из своей глуши в большие города, к студиям звукозаписи, как они жили там по несколько дней да затем возвращались. Представляю, какие сюжеты и страсти открылись бы нам в такой книге и сколько неожиданных и чудных происшествий мы бы в ней обнаружили! И не потому что характер у блюзменов скверный, а воспитание никудышнее. Напротив, характер самый лучший, равно как и воспитание, но образ их мыслей и особенно действий – поистине поэтический, блюзовый, детский... Оттого и обманывали чаще всего именно их, черных музыкантов, и наживались на них, и делали карьеру, в том числе и музыкальную, расплачиваясь иной раз бутылкой кока-колы. А они затем всю жизнь вспоминали вкус этого блаженного напитка...

Вряд ли 2 сентября 1928 года Хенри Спир сам повез в Мемфис своих подопечных. Ему, белому, не разрешалось сидеть в транспорте на одних местах с черными, а поскольку Спир был господином вменяемым и к блюзменам относился с уважением, чем мог – помогал, иногда даже выручал, то едва ли он согласился на испытание себя унижительным законом Джима Кроу.

Дату запомнили еще и потому, что уже перед Мемфисом автобус, за рулём которого наверняка сидел потенциальный блюзмен, съехал в кювет, так что кое-кто из пассажиров получил травмы. Брэйси вспоминал: **«Я-то не поранился, и Томми был в порядке, а вот Роузи слегка покарябалась»**.³⁶² Как бы то ни было, блюзмены и одна блюзвумен остались целы, добрались до Мемфиса, переночевали в гостинице и на следующий день прибыли в Memphis Auditorium, где, согласно изданию *Blues & Gospel Records*, 3 февраля 1928 года была проведена первая звукозаписывающая сессия. Хотя в Америке в то время был «сухой закон», музыкантам таки налили немного ликера: для тонуса... А первой в тот день записали Роузи Мэй Мур.

Об этой блюзвумен известно не много. Справочные издания упоминают её лишь в контексте других музыкантов либо молчат вовсе, так что мы не знаем даже года её рождения. Со слов Брэйси, Роузи родом из Хэйзелхерста. Одно время она была подругой Чарли МакКоя, который аккомпанировал ей на вечеринках в джук-джойнтах и в различных шоу.

«Она пела в небольшом старом шоу (менестрель-шоу – В.П.) короткие номера. Она пела, и они наняли Чарли (МакКоя – В.П.), чтобы он ей подыгрывал, и Лонни Четмона тоже. После того как я услышал её, а мы тогда уже собирались записываться, я рассказал о ней мистеру Спиру. Он заинтересовался, связался с ней и отправил (в Мемфис – В.П.) её тоже. Она была откуда-то из Кристал Спрингса или Хэйзелхерста – откуда-то с той стороны...»³⁶³

3 февраля 1928 года были записаны четыре блюза Роузи Мур, которые она спела под аккомпанемент Чарли МакКоя, – «Staggering Blues», «Ha Ha Blues», «School Girls Blues» и «Stranger Blues». Голос у этой певицы мощный, выразительный, властный, немного суховатый, начисто лишенный изящества и артистизма водевильных певиц из больших городов. Роузи – настоящая представительница кантри-

блюза, а таковых записывали не часто и не много: кантри-блюз считался делом сугубо мужским. Брэйси рассказывал Уордлоу, что Роузи ездила в Новый Орлеан, где записала «Mad Dog Blues» и «Electrocuted Blues».³⁶⁴ И действительно, эти блюзы, равно как два других – «Mary Blues» и «Bungalow Blues», были записаны в Новом Орлеане для Brunswick в ноябре 1928 года певицей, под именем которой – Mary Butler – скрывается Роузи Мэй Мур. В этом убеждает и то, что её аккомпаниаторами были всё те же джексоновские музыканты Бо Картер, Уолтер Винксон и Чарли МакКой. А псевдоним ей посоветовали взять, чтобы не возникло юридических претензий со стороны Victor, где Роузи записывалась в феврале того же года...³⁶⁵

Скажи теперь мне, милый, почему душа твоя не спокойна.
Поведай мне, милый, отчего на душе твоей тревожно.
Расскажи подруге о своих печалях. Клянусь, что
открою тебе свои.

Я просто (.....), славный мой, (хотела б знать,
что ты скажешь).
Я только (.....), милый, (посмотрю, что ты ответишь)...
Я пришла сказать лишь, что другого ребенок твой
назовет отцом...

Трудно любить мужчину, если любишь по-настоящему.
Ох и тяжкая, девчонки, настоящая любовь...
Боже, я не в силах его оставить, но и быть с ним – не могу...

Господи, однажды утром рано, девчонки, по дороге в школу...
Боже, как-то рано утром, подружки, на пути в школу
Этот шоколадный красавец заставил меня
забыть наставления бедной матери моей...³⁶⁶

Об аккомпаниаторе Роузи, Чарли МакКое, известно гораздо больше. Он родился 26 мая 1909 года в Джексоне и был младшим из троих детей в семье Пэтрика МакКоя (Patrick McCoy). Как и его старший брат Канзас Джо, Чарли рано увлекся игрой на гитаре и, пройдя школу таких блюзовых сингеров как Рубин Лэйси, Сан Спэнд, Томми Джонсон, Уолтер Винксон и Ишмон Брэйси, к середине двадцатых имел репутацию одного из лучших гитаристов Джексона и

окрестностей. Вспомним, что сказал о нем Брэйси: «**Чарли не мог лидировать. Он лишь подыгрывал. Конечно, он тоже умел лидировать, но в основном был вторым. Он был лучшим аккомпаниатором**».³⁶⁷

Действительно, Чарли МакКой был замечательным аккомпаниатором, и это обнаружилось уже во время его самой первой сессии в Мемфисе, когда он подыгрывал Роузи Мэй Мур, но еще лучше он проявился как второй гитарист в паре с Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси, а это нечто большее, чем просто аккомпаниатор, и Вилли Ли Браун, игравший с Пэттоном и Сан Хаусом, показал, сколь значительным может стать второй гитарист. Мне неизвестно, насколько тесной была связь Чарли МакКоя с блюзменами Дельты, но его старший брат Канзас Джо много записывался с Лиззи Дуглас, больше известной как Мемфис Минни, мужем которой он был с 1929 по 1935 годы, а Минни, в свою очередь, была тесно связана с блюзменами Дельты, в том числе и с Вилли Ли Брауном, который одно время был у неё «на вторых ролях»... Вряд ли эта связь имела какое-то влияние на Чарли МакКоя, а вот воздействие на него Томми Джонсона – несомненно. Именно Томми часто приглашал Чарли подыгрывать ему, причем партию для второй гитары он разрабатывал сам. Эту традицию Томми перенял, когда жил еще в Дрю, у местных блюзменов: там в начале века появилась и развилась практика игры сразу на двух гитарах, и в будущем она нашла свое высшее воплощение в дуэтах Пэттон-Браун, а затем Хаус-Браун... Томми Джонсон перенес этот опыт на блюзовую сцену Джексона, обучая сначала такой игре своих братьев, а затем и других музыкантов, в том числе молодого Чарли МакКоя. Но Чарли Пэттон, Вилли Браун и Сан Хаус делали упор на мощь и драйв, на ударное звучание басовых струн, использовали боттлнек или слайд, а с конца двадцатых, для большей громкости, еще и гитары *National* с металлическим корпусом, в то время как блюзмены из Джексона, особенно молодые, шлифовали и оттачивали изящный пикинг... Вот в этом-то Чарли МакКой и добился наибольших успехов.

На сессиях для Victor, в Мемфисе, Чарли МакКой аккомпанировал Роузи Мэй Мур во время записи четырех её блюзов, в тот же день играл на второй гитаре с Томми Джонсоном, а на следующий – вновь вёл партию второй гитары с Томми и еще в двух

блюзах подыгрывал Брэйси. В августе того же года Чарли МакКой поддерживал мандолиной Ишмона Брэйси во время его второй сессии в Мемфисе; 2 ноября в Атланте, штат Джорджия, вместе с братом Канзас Джо МакКоем и Бо Картером, аккомпанировал Алеке Джонсон во время её записи для Columbia; в том же ноябре вновь сопровождал Роузи Мэй Мур (Мэри Батлер) во время её сессий для Brunswick в Новом Орлеане и записывался для того же Brunswick вместе с Бо Картером и Уолтером Винксоном как стринг-бэнд John Oscar Trio; в декабре, опять же в Новом Орлеане, это же трио играло для Columbia, только теперь называлось Jackson Blue Boys: судя по исполнению «Hidin' On Me» и «Sweet Alberta», от них требовали рэгтаймы и старый сонгстерский репертуар, при этом упор музыканты делали не на инструментал, а на трехголосие, что почти не встречается в кантри-блюзе, – это также говорит и о творческом универсализме музыкантов... В этом же составе, только под другим названием – Mississippi Hot Footers – трио записывалось в Мемфисе для Brunswick в сентябре 1929 и в феврале 1930 года. В том же 1930 году, в декабре, Чарли МакКой записывался с Бо Картером в отеле King Edward в Джексоне, а спустя год, в декабре 1931, вновь с Уолтером Винксоном, теперь уже в Чикаго... Семейный бэнд Четмонов, включая и Винксона, чаще всего исполнял «белый» репертуар, так что, когда Чарли примыкал к ним, он подстраивался, а это существенно отличалось от того, что делали Томми Джонсон и Ишмон Брэйси, тем более это не походило на блюзы Дельты...

Чарли МакКой, как и его партнеры, был уже вполне профессиональным музыкантом и мог исполнять какой угодно репертуар. В тридцатые он чаще всего играл и записывался со всё теми же братьями Четмонами, но также участвовал в сессиях с Тампа Редом, с братом Канзас Джо, а также с Рэдом Нельсоном (Red Nelson), Кэйси Биллом (Casey Bill) и Джонни Темплом... С возрастом, Чарли получил прозвище «Папа Чарли» (Papa Charlie) и выступал и записывался уже под этим псевдонимом. С середины тридцатых он жил в Чикаго, много работал для Decca, Vocalion, Brunswick и Bluebird как солист и в составе стринг- и джаз-бэндов Papa Charlie's Boys и Harlem Hamfats. Последние в 1936-1939 годах много записывались и сами, и как аккомпаниаторы Розетты Ховард (Rosetta Howard, 1914-1974), Фрэнки Джексон, Мемфис Минни и других, включая ритм-энд-

блюзовых музыкантов Биг Билла Брунзи и Сонни Боя Вильямсона-I... В 1937 году в дуэте с Розеттой Ховард – в блюзах «Let Your Linen Hang Low» и «Let's Fall In Love Again» – Чарли МакКой отличился ещё и как вокалист...³⁶⁸

Мы пишем так подробно, чтобы показать, насколько востребованными иной раз оказывались те представители кантри-блюза, которые проявляли творческий универсализм и профессиональную дисциплину. В примечаниях к альбому «Jackson Blues» Эванс отмечает, что в Чикаго братья МакКой и еще один воспитанник Томми Джонсона – Джонни Темпл – часто играли для семейства Капоне (Capone family): они ублажали гангстеров не блюзами, а итальянскими песнями и полькой... Как владел гитарой и мандолиной Чарли МакКой и как он пел, можно запросто услышать, потому что многое из его старого материала переиздано.³⁶⁹ В рассматриваемый нами альбом «Jackson Blues» включен «Last Time Blues», записанный Чарли МакКоем в 1929 году: это тот редкий случай, когда представитель джексоновской блюзовой школы использует слайд, причем мастерски... К концу сороковых «Папа» Чарли уже не был активен, часто болел, в конце концов попал в больницу для душевнобольных, где умер 26 июля 1950 года. Похоронен он в Уорте (Worth, IL), на кладбище Рествейл (Restvale cemetery). Его брат, «Канзас Джо» МакКой, умер в том же году в январе и похоронен рядом...³⁷⁰

Проснулся этим утром и сразу почувал неладное:
Та, которую люблю, села в поезд и умчалась прочь.
Теперь накрахмаль-ка рубаху мою и погладь штаны –
Я укачу на поезде этом, что Пушечным Ядром зовут.

Мистер станционный кассир, закрывай свою станцию!
Та, которую люблю, задумала убраться из города.
Эта подлая парочка, кочегар да машинист,
Хотят забрать мою красавицу, а меня оставить в одиночестве...

Но поезду этому никто не указ:
Он украдет твою женщину, а по тебе самому
с ветерком промчится!
Машинист поезда! Тебе давно пора бы устыдиться:

Крадешь жен у мужей, а детей отымаешь
от груди материнской!

Шел я вдоль путей, звезды – и те светить отказывались...
В любой момент разум мог меня оставить.
Колени ослабли; свои шаги – это все, что я слышал,
Готовый в любую секунду отправиться в мир иной.

Мистер станционный кассир, закрывай свою станцию!
Та, которую люблю, хочет убраться из города.
Эта подлая парочка, кочегар да машинист,
Заберут мою красавицу, а меня оставят здесь, несчастного...³⁷¹

...Вернемся в Мемфис, где в самом начале февраля 1928 года в течение двух сессий Томми Джонсон записал свои первые блюзы для Victor – «Cool Drink Of Water Blues», «Big Road Blues», «Bye Bye Blues» и «Maggie Campbell Blues». Согласно правилам и технологиям звукозаписи того времени, каждая из песен записывалась дважды и уже затем выбирались наиболее удачные тейки. Как пишет Эванс, Томми жаловался одному из братьев, что запись прошла для него не совсем удачно. Во-первых, некоторые вещи он исполнил слишком быстро: видимо, этого требовали звукоинженеры, заботясь, чтобы блюзмен уложился в три минуты; во-вторых, Томми был недоволен своим произношением, точнее, тем, как оно слышалось ему с записанного тейка, – он вообще впервые услышал свой голос «со стороны», а это для тонкого слуха всегда потрясение; наконец, как жаловался Томми сводной сестре, во время исполнения блюзов он излишне громко притопывал, из-за чего кое-что пришлось перезаписывать, подложив ему под ноги подушку...

Что касается записанных вещей, то все они уже исполнялись много лет как самим блюзменом, так и его приятелями, их содержание не было новым в среде музыкантов, а «Bye Bye Blues» – не что иное, как вариант «Pony Blues». И хотя Пэттон запишет его только через год, блюз этот уже давно исполнялся им по всей Дельте и потому в кругах блюзменов был известен как пэттоновский... Так в чем же тогда выражается новаторство Томми Джонсона или, точнее, чем отличаются его блюзы от всех прочих?

Рассматривая самую первую из записанных песен Джонсона – «Cool Drink Of Water Blues», сюжет которой якобы взят им из собственной жизни, – Эванс обращает внимание на фальцет, используемый Томми, и находит в этом связь с традиционными полевыми холлерами... (*Almost half of the vocal, including the refrain, "Lord, Lordy, Lord", is sung in falsetto, giving the overall impression of something not far removed from a field holler.*)³⁷²

Но мне кажется, что полевые холлеры здесь ни при чем, пусть даже фальцет Джонсона и напоминает их Эвансу. Использование холлеров вряд ли кого-то удивило бы в Миссисипи, тем более такого старого и кондового сингера как Рубин Лэйси, а ведь он все-таки поразился, впервые услышав, как Томми «меняет» голос. Кроме того, надо прислушаться к тому, что Лэйси говорил о Томми Джонсоне:

«Мне особенно нравилось, когда он исполнял вот эту песню: "I asked for water, and she gave me gasoline..." Думаю, он по-настоящему умел играть и петь эту вещь. Тогда-то и началось у него вот это изменение голоса, как я говорил, или пронзительные вскрикивания – *yelling*. Теперь я не помню, как мы это называли в те дни, но это было началом...»³⁷³

Лэйси говорит именно о «Cool Drink Of Water Blues», которую Томми Джонсон называл просто «Cool Water Blues». Но что за таинственное слово *yelling*?

А это не что иное, как *йодли*, которые использовал Томми при исполнении некоторых своих блюзов. Специалисты учат, что йодли – это особая манера пения без слов, с характерными быстрыми переключениями голосовых регистров, то есть с чередованием грудных и фальцетных звуков. Это кое-что совсем другое, чем просто *falsetto*, о котором пишет Эванс. Фальцетом пел, например, Скин Джеймс, гармонично дополняя его своей виртуозной, ни с чем не сравнимой игрой на гитаре. Но Томми Джонсон фальцетом не пел: у него был мощный хорошо поставленный «грудной» голос...

В главе о Чарли Пэттоне мы уже отмечали, что самое главное в кантри-блюзе (и в блюзе вообще) – голос музыканта. Пэттон, Сан Хаус, Лемон Джефферсон, Джон Эстес, Скин Джеймс и другие великие блюзмены – это прежде всего неподражаемые, неповторимые и непревзойденные вокалисты, а гитарное сопровождение – лишь

дополнение к голосу, и если еще этот аккомпанемент первоклассный (что мы и имеем у всех приведенных музыкантов), то ошибки в оценке не произойдет: перед нами, действительно, великий талант, который невозможно ни повторить, ни тем более превзойти, и взятые им вершины незыблемы, как незыблемы вообще все вершины в искусстве, и тогда уже сам этот талант оценивает нас: способны ли мы его распознать, услышать, принять из безбрежного океана музыки, в том числе блюзовой. Можно запастись всеми разновидностями гитар National, Martin, Stella и так далее, разучить до мельчайших деталей самый сложный репертуар тех же Пэттона, Вилли Брауна, Сан Хауса, Томми и Роберта Джонсонов и даже превзойти их в технике, диапазоне, скорости, виртуозности и прочем – как это запросто делают Боб Брозман, Гордон Джилтрап и некоторые другие, – но вся эта экстратехника способна лишь удивить и поразить, как поражают нас ловкостью рук фокусники, но они никогда не доберутся до наших сердец, потому что не имеют к ним ключей. Между тем одно лишь прикосновение к гитаре, например, такого гиганта как Томми Джонсон тотчас погружает нас в состояние ожидания. Когда же он начинает петь, становится ясно: перед нами целый мир, огромный, таинственный, навсегда ушедший... И задаешься вопросом: откуда эти необыкновенные знания, кто открыл им такое понимание гармонии звуков, наконец, откуда взялась эта глубина, исходящая из самой души, ведь и не научишься этому, да и где учиться там, в этих бедных миссисипских, луизианских или алабамских селениях?... И как ответ на эти вопросы – размышления черного поэта Ленгстона Хьюза (Langston Hughes, 1902-1967) о душе своего народа:

Я знал реки:

Я знал реки, старые, как мир, и старше,

Чем река человеческой крови в человеческих жилах.

Душа моя стала глубокой, как реки.

Я купался в Ефрате при первых сумерках.

Я строил хижину возле Конго, и шум его навевал мне сны.

Я взирал сверху вниз на Нил и возвел над ним пирамиду.

Услышал пенье Миссисипи,

Когда Линкольн спустился в Нью-Орлеан,

И я видел, как грудь реки засверкала золотом
В час солнечного заката.

Я знал реки:

Древние, темные реки.

Душа моя стала глубокой, как реки.³⁷⁴

Душа глубокая, как реки... А сами реки старше, чем наша человеческая кровь... Вот откуда тайна! Вот откуда необыкновенные голоса черных реверендов, исполнителей и исполнительниц госпел, всех блюзменов и блюзвимен, вот откуда их совершенное познание того, что силимся постичь мы, вернее, даже не постичь, а лишь обозреть то, что постигнуто теми, кого еще сотню лет назад можно было запросто купить, как это сделал некий Джонсон из Копайя-каунти, приобрев для своих нужд раба из Джорджии... Оказалось, приобрел нам всем властителя, потому что уже один из его сыновей обретёт огромную власть над миром звука и вместе с нею – власть над нами. И как тут вновь не вспомнить Ленгстона Хьюза:

Стишок – грош цена,
Мотивчик – грош цена,
Но часто они опаснее, чем брызги твои, луна.
Мотивчик – грош цена,
Стишок – грош цена,
А вместе за глотку возьмут тебя –
Так тут тебе и хана...

Итак, Томми Джонсон фальцетом не пел, но вкраплял в некоторые свои блюзы йодли, похожие на фальцет, проще говоря, он своеобразно и насколько умел использовал эту необычную для своих соотечественников форму песнопения – и это им нравилось!.. Кстати, Томми никогда не злоупотреблял йодлями: в «Big Road Blues» он их использует только раз, в самом конце... Другой, более сложный, вопрос: откуда или у кого Томми заимствовал эти самые йодли?

Точного ответа мы, наверное, уже не найдем, хотя... Мы ведь знаем, что белый блюзовый сингер Джимми Роджерс неизменно украшал йодлями свои блюзы, и в свое время это не оценил Хенри Спир, к радости его партнера Ральфа Пира, который обошелся без

посредника и записал Роджерса в Бристоле для Victor, положив начало музыке кантри... А Джимми Роджерс – родом из Меридиана, который находится неподалеку от Джексона: кто знает, не существовала ли между Томми Джонсоном и Джимми Роджерсом какая-то связь, учитывая, что оба немало колесили по свету? Во всяком случае, такое сближение не кажется ни странным, ни невозможным, а влияние Джимми Роджерса и его пластинок на черных блюзовых сингеров конца двадцатых и начала тридцатых – факт очевидный...³⁷⁵

Я воды испросил – а она подала мне бензину...
Попросил воды – она бензина мне налила...
Спросил глоток воды, а получил бензина.
Ах, Боже, Боже, Боже...

Молю, Господи: вернусь ли я когда-нибудь домой?
Ах, Господи, возвращусь ли домой однажды?
Ах, Боже, Боже...

Пошел в депо, глянул расписание.
Осмотрелся: «Когда же этот восточный состав отошел?»

«На нем укатила твоя подружка – еще не рассеялся дым».
«На нем уехала твоя подружка – дым все еще столбом».
Ах, Боже, Боже, Боже...

Я к кондуктору: «Можно мне так заскочить?»
*Скажите, можно ли этому несчастному
на поезд запрыгнуть?*
«Покупай билет, сынок, покупай себе билет:
этот поезд не мне принадлежит».

«Купи себе билет, сынок, этот поезд
не мне принадлежит».
«Сынок, ступай-ка да купи себе билет,
этот поезд не мой».
Ах, Боже, Боже, Боже...
«Этот поезд не мой...»³⁷⁶

Вокруг «Maggie Campbell Blues», в которой, как и в «Cool Drink Of Water Blues», хорошо слышна вторая гитара Чарли МакКоя, звучащая словно мандолина, было немало споров: кому именно посвящен этот блюз? Одни считали, что он посвящен первой жене Томми – Мэгги Бидвелл; другие полагали, будто таким образом Томми отдал дань уважения своему бывшему боссу, строителю мостов Кемпбеллу... Удивительно, но до нас дошло свидетельство, как эта песня была написана. Историю рождения «Maggie Campbell Blues» поведал Ширли Гриффит, в то время молодой музыкант, следовавший по пятам за Томми Джонсоном...

Гриффит родился в 1906 году, научился гитаре в десять лет от своего дяди, в двадцатые играл и пел в Джексоне, будучи учеником Томми Джонсона, а в 1928 году переехал в Индианаполис, штат Индиана (Indianapolis, IN), где выступал с таким виртуозом как Креппер Блэкуэлл. Записали впервые Гриффита только в сентябре 1960 года, когда Арт Розенбаум запечатлел его вместе с блюзменом из Кентукки Джей Ти Эдамсом (J.T.Adams). Они исполнили дуэтом несколько песен, включая блюзы Томми Джонсона. Спустя год Розенбаум записал Гриффита и Эдамса для лейбла Bluesville, результатом чего стал вышедший в 1964 году альбом «Indiana ave. Blues» (1077). Еще через год на Bluesville издали лонгплей Гриффита – «Saturday Blues» (BVLP 1087).³⁷⁷ А в 1972 году блюзмена записывал Ник Перлс для лейбла Blue Goose, после чего вышел LP «Mississippi Blues» (2011), в который вошли замечательные образцы кантри-блюза, включая версии песен Томми Джонсона, а на обратной стороне конверта, вместо примечаний и комментариев, помещено интервью Стивена Колта с Гриффитом. Этот документ для нас важен, так как содержит некоторые детали творческой жизни Томми Джонсона, в частности, рассказывает о появлении одной из его песен.

Колт: Что вы можете сказать об этой загадочной лирике в «Maggie Campbell»? Можете ли вы пролить свет на её происхождение?

Гриффит: Запросто. Это традиционный фолк, часть афро-американского наследия...

Колт: Могли бы пояснить подробнее?

Гриффит: Конечно. Я тут вам забыл рассказать, насколько личной она является. Мне случилось присутствовать в тот момент, когда Томми осенило поэтическое вдохновение на сочинение «Maggie Campbell». Насколько я помню, все происходило 22 июля 1924 года. Стоял теплый

день, было душно, небо слегка подернулось тучами... Том сидел на переднем крыльце своего дома, в то время как некой женщине случилось проходить мимо. Я запомнил погоду, потому что голова незнакомки была обмотана ярко-красным платком, а плечи покрыты накидкой из горностая. И это несмотря на зной! Как вы, вероятно, знаете, Том был очень близорук, и между нами начался пустяшный спор насчет того, кто же это там идет по дороге. Он клялся, будто это его жена Мэгги, но Мэгги никогда так не одевалась, да и не волочила ног при ходьбе, в такой вялой манере, как та женщина, которая так и оставалась неизвестной. Короче, в конце концов Том сказал: **«Что ж, если б она только немножко прибавила и приблизилась к нам, я бы точно определил, кто это»**. К тому моменту мы уже минут пятнадцать наблюдали за перемещением женщины: за все это время она прошла меньше пятисот ярдов, и ещё ровно столько же отделяло её от крыльца Тома, где мы сидели... В любом случае, самолюбие Тома очень пострадало от этой его неспособности узнать собственную жену. Чтобы сохранить лицо, думаю, он и воспользовался произошедшим для создания блюза, – а остальное достигнуто с помощью рифмы.³⁷⁸

Пока Гриффит рассказывал чудную байку о сочинении Томми Джонсоном «Maggie Campbell Blues», Колт удивлялся устойчивой памяти интервьюируемого: надо же, запомнил погоду, точную дату, наряд незнакомки... Ничего не забыл, не упустил!.. Но даже если Ширли Гриффит, которому летом 1924 года уже исполнилось восемнадцать, придумал от начала до конца всю эту историю, то всё равно это неотъемлемая часть блюзовой истории...

Представим! Вот, как это обычно бывает в деревнях и городках на американском Юге, – сидят на крыльце у дверей своего ветхого типового дома двое праздных мужчин, один из которых постарше, поопытнее... Знойный летний день, тоска, мухи... Но вдруг тот, что помоложе, заметил вдали незнакомку, вроде бы идущую в их сторону. Жара, солнцепек, духота, и она идет вяло, нехотя, едва волочёт ноги, отчего складывается впечатление, будто не идет, а извивается на месте... Кто был в деревнях американского Юга в августе-сентябре, мог наблюдать такую походку, и не только у женщин... На незнакомке – яркий красный платок, коим обвязана голова, как у настоящих негрятинок, а на плечах – роскошная накидка из горностая.

– Кто это идет в нашу сторону, Томми? – спросил юный блюзовый сингер старшего.

– Это моя женушка Мэгги возвращается, кто же еще? – нехотя отвечает подслеповатый и разомлевший Томми.

– Да нет же, Том, твоя Мэгги так не ходит, ноги-то по земле не волочит еле-еле, – возражает юнец, прекрасно знавший жену Томми.

– Ты уверен? – оживился Томми. – Вот подойдет поближе, посмотрим, кто из нас прав, а пока – давай опрокинем по стаканчику «кеннед хита» да споем что-нибудь эдакое...

А незнакомка всё шла и шла, и никак не продвигалась, и, сколько бы она ни шла, все равно оставалась вдалеке, так что разглядеть её никак не удавалось, а значит, выяснить до конца, кто же она на самом деле, так и не получилось...

Может, кого-то смущает накидка из горносталя на плечах Мэгги? Но если, по рассказам Лидейлла, Мэгги Бидвелл выбегала раздетой на полуметровый миссисипский снег, чтобы добить сковородой своего благоверного Томми, то почему ей нельзя затем пройтись в горностаевой накидке по миссисипскому же зною? В чем здесь противоречие? И вовсе не беда, что к 1924 году Томми уже лет восемь как расстался с Мэгги и давно жил уже с другой, а точнее, с третьей или даже четвертой женой – на тот момент, кажется, это была Элла Хилл, – которая, уж поверьте, как всякая добропорядочная миссисипская жена, не позволила бы своему законному мужу, будь он трижды Томми Джонсоном, посвящать песни какой-то там Мэгги или иной женщине: уж тогда она, Эллочка, его бесстыжь, хоть и подслеповатые глазенки-то повыцарапывала бы, и пришлось бы нам приписывать к бессмертному имени Томми приставку «Blind»...

Впрочем, нет ничего страшного и в том, что черный блюзмен, а именно Ширли Гриффит, в очередной раз «развел» белого искателя блюзовых приключений (раз уж тот так этого хотел), удивляя его своей феноменальной памятью (*phenomenal recall!*) на даты, на погоду и на женские наряды. Все же главное во всем этом: нам из первых рук поведана еще одна история рождения блюза и раскрыта наконец правда о том, как великий Томми Джонсон сочинил свой «Maggie Campbell Blues»...

Эй, кто это там идет по дороге, идет по дороге?

Ммммм... Кто же все-таки там идет по дороге?

Что ж, вроде бы это Мэгги, моя крошка, –
но уж больно медленно плетется...

Да, солнце однажды осветит моё заднее крыльцо,
 моё заднее крыльцо.
Ммммм... Будет и на моей улице праздник однажды.
И ветер сменится, прочь унесет мои печали...

Что ж, посмотри, милая, что ты наделала,
 что ты натворила...
Ммммм... Погляди, дорогая, что ты накуролесила:
Меня добивалась сначала, а теперь отвергаешь...

Что ж, я уезжаю, Боже, до осени меня здесь не будет,
 раньше осени не вернусь...
Да, поеду прочь и до осени не вернусь.
А если любовь свою повстречаю, то и вовсе меня не увидите...

Так кто же там всё идет и идёт по дороге, идёт по дороге?
Ммммм... Кто же все-таки это тащится по дороге?
Да вроде бы это Мэгги, милая моя, –
 но идет уж больно медленно...

Ммммм... Я уезжаю, до осени меня здесь не будет,
 раньше осени я не вернусь...
Да, уеду прочь отсюда, Боже, буду только осенью.
Ну а если любовь повстречаю, то и не приеду вовсе...³⁷⁹

Но что же друг Томми – Ишмон Брэйси?

Его блюзы «Saturday Blues» и «Left Alone Blues» записывали на следующий день, 4 февраля, в субботу, отсюда, наверное, название одного из них. В обоих на второй гитаре играет Чарли МакКой, применяя «мандолинную» технику. Брэйси еще вполне молодой человек – 28 лет, но в «Saturday Blues» его голос какой-то старческий, монотонный, блеющий. А ведь на самом деле он у Ишмона мощный, пронзительный, что блюзмен и доказывает в «Left Alone Blues»...

Так завершилась первая звукозаписывающая сессия для Томми Джонсона, Ишмона Брэйси и Роузи Мэй Мур. Каждому из музыкантов бухгалтерия Victor заплатила по 30 долларов за песню.³⁸⁰ Много это или мало? Не много, если учесть, что с продаж пластинок блюзменам не выпадало ничего. Пластинки Роузи Мур не продавались, – наверное, оттого что потребитель был избалован блюзвимен во главе с

Бесси Смит; а вот блюзы Джонсона и Брэйси раскупались хорошо. Хенри Спир вспоминал, что их пластинки, выпущенные на Victor, раскупались вдоль всего побережья реки Миссисипи, от Нового Орлеана до Милуоки, причем одна из двух пластинок Томми (Спир не уточняет, какая именно) достигла тиража в двести тысяч!.. Если учесть, что пластинка стоила от 65 до 75 центов, можно представить, сколько заработали бизнесмены из Victor... А мы можем догадаться, почему вплоть до 1929 года не записывался Чарли Пэттон: просто не желал тратить времени, зная, чего будет стоить его звукозапись. Чарли предпочитал этим хлопотным затеям обычные выступления на вечеринках или танцах в родной Дельте, где только за одну неделю он зарабатывал больше сотни долларов и мог часто менять не только костюмы и гитары, но и автомобили...

Ну а Ральф Пир из Victor остался довольным, особенно Томми Джонсоном, и вскоре отправил Спиру телеграмму с просьбой еще раз привезти его подопечных в Мемфис, для новой сессии. Предложение было принято, и 31 августа Томми Джонсон, Ишмон Брэйси и Чарли МакКой вновь оказались в Memphis Auditorium в студии Victor. Роузи Мэй Мур на этот раз не пригласили, поскольку коммерческой выгоды она не сулила, и она, считая себя свободной от обязательств перед Victor, записывалась в ноябре того же года для лейбла Brunswick, на всякий случай под псевдонимом «Мэри Батлер».

В первый день второй сессии было записано четыре блюза Томми Джонсона: «Canned Heat Blues», «Louisiana Blues», «Big Fat Mama Blues» и дважды «Lonesome Home Blues». На этот раз Томми обошелся без помощи кого-либо и аккомпанировал себе сам.

Наиболее известным блюзом стал «Canned Heat Blues». Его появление – реакция на пресловутый «сухой закон», который стал для простых людей Америки настоящим стихийным бедствием. Это классический случай, когда избранное лекарство оказалось хуже самой болезни. Пить ведь не перестали... А в миссисипских, луизианских и им подобных уголках страны пили такое, что и представить трудно. Травились, калечились, сходили с ума, гибли – и всё равно пили всё, что только можно, включая жидкости, созданные под девизом: «Голь на выдумки хитра». К таким фолк-напиткам относился и так называемый *canned heat*, приготовляемый из какой-то горючей смеси (*sterno cooking fuel*) для керогаза, примуса и чего-то подобного. Как

всякое крупное явление вроде потопа, землетрясения или нашествия саранчи, этот напиток стал темой фольклора и отразился во множестве песен. Так, в августе 1928 года Вэймон «Слоппи» Хенри (Waymon “Sloppy” Henry) записал в Атланте, штат Джорджия, «Canned Heat Blues» для OKeh, а в ноябре того же года в Мемфисе песню с точно таким же названием записал для Vocalion Гордон «Кегхаус». О том, сколько песен и блюзов с подобным названием миновали студии звукозаписи, можно только догадываться, но в большой и нетленной Истории блюза остался только *canned heat* Томми Джонсона.³⁸¹

Как настоящий блюзмен, Томми много пил. Обычно понятие «много» включает еще и «часто», но в случае с Томми больше подходит наречие «всегда». Друзья вспоминают, что без спиртного Томми Джонсон не мог ни петь блюзы, ни тем более их сочинять, поэтому «сухой закон» для него был чем-то вроде духовной смерти и приговором. Ишмон Брэйси вспоминает:

«Алкоголь был его слабостью. Это его и убило. Томми пил всё, что только мог достать. Когда у него не оставалось виски, он употреблял всё, что угодно. Потому он и сочинил этот “Canned Heat Blues”».³⁸²

И далее Брэйси перечисляет напитки, которыми не брезговал Томми: кроме *кеннед хита*, это лосьон для обуви – *shoe polish*, изопропиловый спирт и прочая химия под собирательным названием *alcorub*, денатурат и что-то еще... Лидейлл Джонсон вспоминал, что его брат также «принимал на грудь» напиток со звучным названием *solo* – растворитель краски с высоким содержанием алкоголя:

«Том еще до смерти был уже будто забальзамированный. Он так много пил этого *solo*, что оно проело его изнутри. Одна пинта этой штуки (0,47 литра – В.П.) заменяет галлон виски (3,78 литра – В.П.). Вот что его убило – вся эта дрянь, которую он пил».³⁸³

Не пробовал Томми, кажется, только нашего «тройного одеколона», впрочем, может, пил и его, только под другим названием... Мейджор воспроизводит любопытную картину народной химочистки горючей смеси для её последующего потребления:

«Он (Томми Джонсон – В.П.) свято верил в выпивку. И особенно любил этот самый *кеннед хит*, и был первым, от кого я узнал, что его, оказывается, можно пить. И он так много пил его! Говорил, что собирается записать пластинку с песней о *кеннед*

хите. Вот откуда произошел “Canned Heat Blues”! Этот *кеннед хит*, знаете, такого красноватого цвета. Он был в таких небольших старых жестяных банках. Том открывал крышку, поджигал жидкость спичкой, верхний слой содержимого выгорал, тогда он окунал туда тряпку, она впитывала жидкость, потом он эту тряпку выжимал в стакан, добавлял немного сахарку, немного водички – и все! Готово! Он столько научил этому во всей Копайя (*Copiah county – В.П*)!.. О боже, и я тоже пил эту дрянь!.. Хороший напиток!» – подытожил, уже серьезно, брат Томми Джонсона.³⁸⁴

Кто бы спорил! Ведь этому напитку мы обязаны появлением одного из самых великих блюзов всех времен! Да и молодые любители блюза из Калифорнии не промахнулись, когда в шестидесятых назвали свою группу Canned Heat: лучшего названия не подыскать...³⁸⁵

Плачу, *canned heat, canned heat*, мама, плачу...

Стерно – погибель моя.

Ох, *canned heat*, детка, Стерно покончит со мной однажды.

Прошу тебя, отведи от меня эту страшную беду...

Крик души моей, мама, мама, мама, ты знаешь,

кеннед хит убивает меня.

Сердце рвется, мама, мама, мама, плачет:

кеннед хит несет мою смерть...

Но нет! *Кеннед хиту* не убить меня, я верю, что не умру!

Проснулся этим утром – в мыслях один *кеннед хит*.

Открыл утром глаза – а в голове лишь *кеннед хит*...

Только проснулся, но мною уже владел *кеннед хит*.

Плачу уже, Господи: что, *кеннед хит* угробит меня?

Волноваться начал, долго думал о душе своей...

Позвал подругу златокожую, чтобы немного забыться...

Проснулся этим утром, ох, – *кеннед хит* мерещится всюду.

Бегите сюда, хоть кто-нибудь, развеите этот кошмар...

Быстрее сюда! Кто-нибудь, спасите меня от этой беды...

Плачу, мама, мама, мама, плачу, *кеннед хит* убивает меня...

Я лишён души своей, Господи, долго мне не протянуть...³⁸⁶

Хотя во время августовской сессии записали пять тейков с блюзами Томми Джонсона, изданы были только два. Кроме «Canned Heat Blues», это «Big Fat Mama Blues». К великой радости, в архивах или на складах Victor сохранились матрицы двух версий «Lonesome Home Blues», которые уже в наши дни издали, а вот «Louisiana Blues» пропал, кажется, навсегда.³⁸⁷ Осталась лишь реплика Ишмона Брэйси, что мелодия «Louisiana Blues» похожа на «Big Fat Mama Blues».³⁸⁸ У самого Брэйси в ту сессию записаны четыре блюза: «Leavin' Town Blues», «My Brown Mamma Blues», «Trouble Hearted Blues» и «The Four Day Blues». Чарли МакКой подыгрывал ему на мандолине в «Leavin' Town Blues» и «Brown Mamma Blues». Блюзы эти, равно как и аккомпанемент, ничем не выделяются, и сравнивать их с тем, что делал Томми Джонсон в этой же студии и в тот же день только позже, никак нельзя.³⁸⁹ «Trouble Hearted Blues» – вообще не блюз, а вариант какой-то сонгстерской песни, напоминающий известную «Midnight Special», только спетый в три раза медленнее, да и голос Ишмона при этом очень похож на голос Ледбелли...

Новые пластинки Томми Джонсона и Ишмона Брэйси – они появились осенью 1928 года – продавались плохо, поэтому в дальнейшем Victor от услуг наших блюзменов отказалась. На неё, впрочем, никто и не рассчитывал, потому что, как мы уже отметили, если за сессии еще платили, то за тиражи – нет. Между тем вышедшие ранее пластинки Томми Джонсона получили большое распространение и обеспечили ему славу. Он стал знаменит не только в Джексоне и округе, но и во всей Дельте и теперь был обеспечен заказами на танцы и прочие частные мероприятия, где исправно платили, – вот что было главным! Томми даже завел собственное кафе где-то на юге Джексона, куда публика шла специально, чтобы его послушать. Правда, его братья вспоминали, что всю выручку хозяин заведения исправно пропивал, но ведь пропивал-то свои, честно заработанные, и пил настоящие виски, а не какой-то там *кеннед хит*... Наведывался Томми Джонсон и в Дельту, и Дэвид «Ханибой» Эдвардс запомнил на всю жизнь один из таких приездов:

«Это было в двадцать девятом. Тогда Томми Джонсон приехал из Кристал Спрингса, Миссисипи. Точно помню, он приехал собирать хлопок. Урожай в том году был настолько

хорош, что на сбор хлопка в Дельту приходилось звать людей с холмов. (Так в Дельте называют холмистую местность, простирающуюся от Висксбурга до Джексона и южнее – В.П..) Вот поэтому Томми Джонсон со своим братом Клэрэнсом и приехали на своем стареньком “Ти-модел” форде. На плантации стояло огромное старое здание, состоявшее из двух частей, что-то вроде лагеря, где проживали приехавшие с холмов. У некоторых были кровати, у остальных – скамейки, но им не было дела до того, на чем они спали. По ночам мы ходили туда и слушали игру Томми Джонсона. Все рассаживались по кругу, на хлопковых мешках, пили белый виски, ели горячие тамале (*hot tamales*)³⁹⁰ и слушали, как Томми играл блюзы. Это был небольшой парень с золотисто-коричневой кожей, дружелюбный. Но пил он действительно много! Вот только тогда, слушая Томми, я начал немного разбираться в гитаре. Томми Джонсон был великий гитарист, у него был собственный стиль. Он знал красивые аккорды, прекрасно и напряженно их сочетал. Поэтому они звучали довольно хорошо. Томми Джонсон... он умел играть все».³⁹¹

Мы уже говорили в начале главы о влиянии на молодого Томми блюзменов из Дрю, в особенности раннего Пэттона, с которым он играл еще в десятилетия, а позже не раз встречался на пыльных миссисипских дорогах... Но пересекались ли пути Томми Джонсона с другим великим гитаристом и сингером – Блайнд Лемоном Джефферсоном, который после успеха его парамаунтских записей 1926-1927 годов стал самым знаменитым блюзменом своего времени? Вот интересный вопрос! Лемон – фигура настолько же грандиозная, насколько и таинственная (оттого что малоизученная), и мы обязательно обратимся к нему в последующих томах и главах. Сейчас же нас интересует его связь с Дельтой и то, встречался ли он когда-нибудь с Томми Джонсоном. И вот здесь очень кстати воспоминания Хьюстона Стэкхауса, которыми он поделился с Джимом О’Нилом (Jim O’Neal) и читателями журнала «Living Blues».³⁹²

«Я видел Блайнд Лемона. В 1928-м, наверное, это было... Он приехал в Кристал Спрингс и играл в каком-то небольшом шоу, у доктора, знаете ли, с продажей лекарств... Во Фритауне (Freetown, MS) проводили (медицинское шоу – Jim O’Neal), в школе для цветных. Там скопилось море народу. Это была большая школа, и

она была набита людьми, нельзя было и протолкнуться, чтобы увидеть его. Пришлось его выводить наружу, на переднее крыльцо. Все пришли посмотреть на него. Тогда это было большое имя... Томми Джонсон тоже пришел той ночью. Он ничего не играл, просто стоял и смотрел. Наблюдал за ним некоторое время, а потом отправился куда-то, потому что сам должен был там играть. Приходил, чтобы только посмотреть на него... ...Они немного играли вместе. Тогда Томми исполнял многие его вещи, понимаете ли. Он приезжал... Они много времени проводили вместе в Джексоне, я полагаю. Потому что Томми много там пребывал, и они всюду ходили. Томми иногда появлялся со словами: *«Что ж, я и старик Блайнд Лемон играли вместе»*. Понимаете, это происходило иногда по ночам. Говорил: *«Мы были вместе, мы повеселились»*. Да... Блайнд Лемон был популярен тогда повсюду. Тогда, думаю, он жил под Прентиссом (Prentiss, MS). Не знаю, как долго он там оставался, но это было местом его обитания, к востоку от Кристал Спрингса. Где-то под Прентиссом или Пинолой (Pinola, MS) или в каком-то другом местечке. В этих сосновых чащах...»³⁹³

Воспоминания Стэкхауса настолько невероятны, что в них трудно поверить, но всё же если то, что он говорит, – правда, то они дают ответ на некоторые важные вопросы, и прежде всего на следующий: каким образом Лемон Джефферсон, уроженец центральной части Техаса, где были одни лишь сонгстеры, вдруг «заразился» блюзами, став одним из величайших их исполнителей?.. Известно, что он бывал в Джексоне и Дельте, выступал в больших и малых городах, участвовал в «медицинских шоу», но если верить Стэкхаусу, то он, оказывается, и жил вблизи Дельты, и имел самые тесные контакты с местными блюзменами. В этой связи уже не выглядит столь неправдоподобной информация Шелдона Хэрриса, будто Ишмон Брэйси был гидом Лемона Джефферсона по Дельте: действительно, кто лучше Брэйси мог бы стать таковым? Ведь Прентисс и Пинола находятся в ареале обитания блюзменов из Джексона... Наконец, о встречах Томми Джонсона с Лемоном Джефферсоном важно знать и потому, что подобные контакты обогащали музыкантов в гораздо большей степени, чем пластинки, а значит, даже на четвертом десятке Томми мог совершенствоваться,

развиваться, идти дальше в своем творчестве, что и проявится очень скоро и будет сохранено на пластинках...

Пока Томми занимался бытом, зарабатывал на жизнь уборкой хлопка, игрой на вечеринках и даже пытался организовать бизнес, Хенри Спиру пришло письмо от наших старых знакомых из компании New York Recording Laboratories с предложением сотрудничества. Спира просили подыскивать блюзменов, на которых на Севере всё еще был спрос, для последующей их записи на Paramount. Спир ответил согласием, бросился искать Пэттона и, как мы знаем, его нашел, убедил записаться, организовал в июне 1929 года первую сессию (в Ричмонде), затем в октябре того же года вторую (в Грэфтоне)... Так в «большой свет» был выведен Дельта-блюз, который произвел фурор среди черного населения больших северных городов и позволил владельцам Paramount неплохо заработать. Менеджеры лейбла просили Хенри Спира присылать к ним блюзменов еще и еще...

И тогда знаменитый «брокер талантов» вспомнил о живущих у него под боком Томми Джонсоне и Ишмоне Брэйси. Оба согласились, потому что уже больше года их на этот счет никто не беспокоил, а запись для Paramount сулила кое-какие деньги. Припоминая, что перед своей первой сессией для Victor Томми мог спеть лишь две оригинальные песни, а также зная о его пристрастиях к алкоголю и небрежном отношении к своему таланту, Хенри Спир просил блюзмена основательнее подготовиться к предстоящей поездке на Север, прибодриться, привести себя в порядок и сочинить что-нибудь новое, за что могли бы «ухватиться» на Paramount...

Момент любопытный. Мы не многое знаем о том, как играли старые блюзмены в двадцатые и тридцатые годы, и, если исключить доверительный рассказ Гриффита о сочинении Томми Джонсоном «Maggie Campbell Blues», совсем ничего не ведаем о том, как именно они создавали свои блюзы, как происходил процесс рождения той или иной песни, прежде чем музыкант появлялся в джук-джойнте, кафе или в студии звукозаписи... Хорошо, что до нас вообще дошли блюзы Пэттона, Лемона Джефферсона, Вилли Ли Брауна, Сан Хауса и других великих блюзменов прошлого. Слушая пластинку, записанную много лет назад, мы, вслед за студийным звукорежиссером или фольклористом, воспринимаем уже только **результат**, плод некой

предварительной работы того или иного музыканта, но сама эта работа скрыта от нас за семью печатями... Тем ценнее для нас несколько строк воспоминаний Гертруды Джонсон (Gertruda Johnson), жены Клэренса Джонсона, младшего брата Томми.

По словам Гертруды, после того как Хенри Спир сделал Томми Джонсону предложение, блюзмен, для которого практика репетиций была новой, отправился к своим братьям в Кристал Спрингс, надеясь, что те примут участие в сочинении им новых вещей. Так, с гитарой наперевес, Томми оказался на пороге дома Клэренса. Но брата дома не оказалось: уехал вместе с Мейджором в Язу-сити на полевые осенние работы... Что ж, есть братова жена, и Томми попросил, чтобы она записывала на бумагу слова для будущих песен, которые он тут же сочинял. Гертруда записывала, читала вслух, что-то Томми принимал, что-то отвергал и надиктовывал заново, затем брал гитару, подбирал аккорды, усложнял их пикинггом, потом отставлял инструмент, задумывался и сочинял что-то новое... Так в доме своего брата в Кристал Спрингсе Томми Джонсон создал несколько блюзов, которые вскоре были записаны в студии Paramount и стали достоянием музыкальной истории.³⁹⁴

На этот раз Хенри Спир решил поэкспериментировать. Дело в том, что в сентябре 1929 года, с легкой руки того же Спира, для Paramount были записаны Блайнд Рузвельт Грэйвс и его брат Аарон (Aaron "Uaroy" Graves). Главным в дуэте был Рузвельт, двадцатилетний слепой госпел-сингер из юго-восточной части штата Миссисипи, из города Лорела, Джонс-каунти (Laurel, Jones County), а его младший брат (по сведениям очевидцев, одноглазый) лишь сопровождал его, подыгрывал на тамбурине и иногда подпевал. В студии **Gennett**, где любили эксперименты и происходила звукозапись, молодым и неопытным братьям Грэйвсам решили придать страйд-пианиста Вилла Эзелла (Will Ezell, 1896-1940) и корнетиста Бэйби Джея (Baby Jay).³⁹⁵

Таким образом был спешно создан бэнд, записавший целую дюжину живеньких вещей, которые были изданы и хорошо раскупались, особенно «Guitar Boogie» и «Crazy About My Baby», о чем, конечно же, прознал Спир...

Записи Блайнд Рузвельта Грэйвса, его брата и всего бэнда переизданы на лейбле Wolf (WSE 110). В этот же альбом включен материал, записанный Грэйвсами для ARC в Хэттсбурге в 1936 году. Тогда всё тот же Спир привлек к записи местного пианиста Куни Вона (Cooney Vaughn), в результате чего получился Mississippi Jook Band, игравший весёлый буги-вуги. По мне же, лучшими у братьев Грэйвсов являются их дуэты, когда они исполняли традиционный госпел: «Woke Up This Morning (With My Mind On Jesus)» и особенно «I'll Be Rested (When The Roll Is Called)». Жаль, что записано их только два. К сожалению, в данном случае эксперименты, с надеждой записать коммерчески выгодную пластинку, заслонили двух выдающихся сельских музыкантов юго-восточной части Миссисипи...

Так вот осенью 1929 года «брокер талантов» из Джексона решил пойти дальше новаторов из Ричмонда, а именно: соединить кондовое звучание кантри-блюза с девственно-чистым новоорлеанским джазом, благо у него под рукой оказался джаз-бэнд New Orleans Nehi Boys в составе кларнетиста Кида Эрнеста Мольера (Kid Ernest Moliere), пианиста Чарли Тэйлора (Charley Taylor) и перкуSSIONИСТА, чье имя до нас не донес ни Эванс, ни справочник *Blues & Gospel Records*... Дэвид Эванс в своей книге, а вслед за ним и Пол Оливер в примечаниях к альбомам Томми Джонсона и Ишмона Брэйси, изданным на лейбле Wolf, называют кларнетиста «Kid Ernest Michall», но в данном вопросе мы больше доверяем справочнику *Blues & Gospel Records*. В других справочных изданиях имени Мольера, равно как и джаз-бэнд New Orleans Nehi Boys я не встречал. Кстати, Брэйси считал, что Чарли Тэйлор, которого он называл «Charley 44» (по одноименной вещи, котрую тот исполнил), вовсе не из Нового Орлеана, а из Самнера, так что, быть может, в этом бэнде, кроме названия, ничего новоорлеанского не было, а упоминание родины джаза в названии должно было обеспечить музыкантам дополнительное внимание в Джексоне и окрестностях...

Известно, что новоорлеанские джазмены если и покидали свой город, то только для того чтобы отправиться в Калифорнию или на Север, прежде всего в Чикаго и Нью-Йорк. Миссисипским Джексонем никто в среде джазменов Нового Орлеана не грезил. Но кто сейчас может утверждать что-нибудь определенное? Спир обещал музыкантам, что их запишут на пластинку, а это значит, что им

заплатят, и за деньги, вполне возможно, какие-то джазмены могли приехать и из самого Нового Орлеана. Их надо слушать, чтобы определить музыкальный почерк...

Не знаю, что думал по поводу предстоящего синтеза Томми Джонсон, но, видимо, понимал, что ничего доброго из этой затеи не выйдет, оттого и уговаривал братьев ехать с ним в Грэфтон. Но Лидейлл к этому времени совершил воцерковление и считал бранным петь блюзы, а Мейджор и Клэрэнс ехать отказались, потому что, как пишет Эванс, собирали хлопок в Язу-сити, – хотя какой хлопок в декабре?.. Словом, в Висконсин Томми поехал вместе со своим другом Ишмоном Брэйси и музыкантами из Нового Орлеана. По воспоминаниям Брэйси, Хенри Спир лично посадил их на поезд и отправил в Чикаго, откуда они затем поехали в Милуоки.

«Мы связались с мистером Лейбли, он поселил нас в домепансионе для мужчин, и в Милуоки мы жили около недели, наезжая в Грэфтон, расположенный в пятидесяти милях. Мы не записывались, а только ездили туда каждый день. Мы приезжали, он нас кормил, находил кое-какие деньги на покупку ланча для нас, а потом мы возвращались в пансион, и там нас тоже кормили. Около четырех дней записывались. У них там уже были таланты, впереди нас, так что мы не могли занимать комнату, где происходила запись. У них был свой график для талантов. Там имелся пятигаллоновый джаг (кувшин – В.П.) с ликером (a five gallon jimmyjohn of liquor) пятилетней выдержки! Он очень воздействовал на Томми...»³⁹⁶

Хотя Эванс указывает, что записи для Paramount были проведены в самом начале января 1930 года, в справочнике *Blues & Gospel Records* отмечено, что все сессии с участием Томми Джонсона, Ишмона Брэйси и New Orleans Nehi Boys проведены в декабре 1929 года. Но это разночтение несущественно. Важно, что сессии вообще состоялись, так как, пока Хенри Спир собирал музыкантов, пока они подготовились и добрались до Грэфтона, началась Депрессия, и то, что на Paramount записали очередные *race records*, говорит о незначительности воздействия кризиса на их бизнес в начале 1930 года. Тем не менее тиражи пластинок Джонсона и Брэйси с записями декабрьских (январских?) сессий были мизерными и являются исключительной

редкостью. Брэйси признавался Дэвиду Эвансу, что за всю жизнь видел одну или две свои пластинки, записанные для Paramount...

Что же записано Томми во время его третьей (последней) сессии?

В одиночку он записал рэгтайм «I Wonder To Myself», блюзы «Slidin' Delta», «Lonesome Home Blues» (тот, который так и не издал Victor), «Morning Prayer», «Bogaloosa Woman», «Ridin' Horse» и «Alcohol And Jake Blues». Еще одну вещь – «Black Mare Blues» – Томми спел под аккомпанемент New Orleans Nehi Boys... Вот и всё! Добавим к этому материал, ранее записанный для Victor, – получим полную картину того, что вообще когда-либо было записано Томми Джонсоном. Не изданные в свое время на Paramount «Morning Prayer» и «Bogaloosa Woman» были выпущены уже в наши дни, благодаря тому что чудом сохранились оригинальные матрицы. А вот «Ridin' Horse» и «Alcohol and Jake Blues» хоть и были изданы в 1930 году (это отмечено в *Blues & Gospel Records*), но таким мизерным тиражом, что со временем попросту исчезли, а матрицы – пропали: не исключено, что их сдали на металлолом во времена Депрессии или рабочие Paramount, в знак протеста против увольнения, выбросили их в Милуоки...

В книге о Томми Джонсоне, а с момента её выхода прошло тридцать семь лет(!), Эванс пишет, что пластинку с этими вещами никто никогда не видел. Четвертое издание *Blues & Gospel Records* также не указывает на то, что эти блюзы переизданы...³⁹⁷ Но случилось чудо: уже в наши дни у кого-то нашлась парамаунтская пластинка **Pm 12950**, с двумя песнями Томми Джонсона! В примечаниях к «Complete Recorded Works in Chronological Order. 1928-1929» (DOCD-5001), где впервые опубликованы «Ridin' Horse» и «Alcohol And Jake Blues», отмечено, что оригинальная пластинка на 78 rpm с этими песнями была издана в единственном экземпляре!³⁹⁸ Таким образом, то, что еще недавно не было доступно даже специалистам, теперь можно приобрести в Интернет-магазине. Более того, сегодня в нашем распоряжении оказались неизданная версия «Black Mare Blues» и, что еще более невероятно, до последнего времени нигде не упоминаемая песня Томми Джонсона «I Want Someone To Love Me», которая, как оказалось, также была записана в студии Paramount, но хранилась только как тест-прессинг.³⁹⁹ Так что из всех когда-либо записанных песен Томми на сегодняшний день нам недоступен лишь «Louisiana Blues», который был записан в августе 1928 года для Victor.

Теперь перейдем от издательской казуистики, для нас очень важной, к главному – песням Томми Джонсона.

После короткого проигрыша на гитаре целых три куплета рэгтайма «I Wonder To Myself» Томми играет на казу, затем кто-то вынимает у него изо рта этот забавный инструмент и эти же куплеты блюзмен поет, после чего ему вновь возвращают казу, и он продолжает на нём играть, при этом аккомпанирует на гитаре, используя обычные аккорды, хотя проигрыш на басовых струнах не так уж прост... Звучит уверенно, даже мощно, и, вообразите, если бы Томми к этому веселому рэгтайму добавил не казу, а ритм-секцию, – что бы тогда получилось!..

Молю, Господи, я поражаюсь, поражаюсь, детка, себе самому.
Интересно, я когда-нибудь вернусь домой?

О, моя бедная старушка-мать, она уже стоит у дороги,
Все выглядывает сына своего.

Боже, надо б денег достать на железнодорожный билет...
Последний вагон пассажирского поезда – вот мой удел...⁴⁰⁰

Следующим записан «Slidin' Delta», блюз, названный в честь поезда, курсировавшего по Дельте. Музыкальная тема очень похожа на «Cool Drink Of Water Blues», с использованием все тех же йодлей...

Когда ты слышишь стук Дельты, детка, не тянет ли тебя
прокатиться?
Вдаль, на Дельте, не хочешь ли унестишь?
Если на него не запрыгну я, милая, – Боже! –
точно с ума сойду...

А наиболее впечатляющая вещь сессии и, быть может, самая грандиозная у Томми Джонсона вообще – это «Lonesome Home Blues», точнее, версия этого блюза, записанная для Paramount...

В примечаниях к альбому, изданному на лейбле Wolf (WSE 104), сообщается, что при записи «Lonesome Home Blues» Томми Джонсону помогал на второй гитаре Ишмон Брэйси. Но об участии Брэйси в записи этого блюза ничего не говорит Дэвид Эванс: он лишь уточняет, что Томми использовал традиционную настройку в ключе *E* (*the E*

position of standard tuning). Справочник *Blues & Gospel Records* также указывает, что Томми записал «Lonesome Home Blues» в одиночку, да и мы, если прислушаемся, не обнаружим в аккомпанементе вторую гитару, разве что в проигрыше между вторым и третьим куплетом, но эта гитара (конечно Ишмона) вскоре исчезает, словно её кто-то одёрнул... Возможно, игра Томми Джонсона настолько необыкновенна, что создается впечатление присутствия кого-то еще. Но Томми не стремился стать гитарным виртуозом, его занимало нечто более важное...⁴⁰¹

Как он это часто делал, Томми не спел первую строку блюза – приём, к которому иногда прибегали в Дельте: вспомним «Future Blues» Вилли Брауна. Неполный начальный куплет, таким образом, лишь упреждает то, что последует дальше. А дальше – всё внимание на потрясающий проигрыш после каждой первой строки в куплете, на шестикратное повторение созвучия (тремоло?) после каждой второй строки и на какой-то уж совсем невероятный ход в середине третьей, когда Томми буквально куда-то сносит нас своим медленным перебором... Низкий, утомившийся голос одинокого скитальца, неторопливо высказывающего свои сокровенные чувства и мысли, и столь же спокойный гитарный аккомпанемент: не просто безупречный и уверенный пикинг, с могучими (кстати, какая у него гитара?) переборами от низких к высоким и обратно, а настоящий прорыв, раскрывающий мастера уникального, непревзойденного, постигшего, как никто другой, тайну блюза и потому способного достучаться до окружающих, чтобы покончить со своим одиночеством... Но это не то одиночество, когда сам ты жив и здоров, а вокруг – нет никого: ни родных, ни близких, ни друзей... Это одиночество иное: когда вокруг тебя есть, кажется, всё, но сам ты для них не существуешь. И это одиночество гораздо страшнее, безысходнее, так как преодоление его зависит не от тебя: оттого и кричать бессмысленно, но и молчать – нет сил... В «Lonesome Home Blues» нет йодлей, «драйва», жёсткости, нет ничего, что производило бы хоть какой-то внешний эффект. Все предельно просто и направлено не вширь, но вглубь... Только так и можно открыть душу – не скрывая гнетущего, беспросветного, даже обреченного состояния, – чтобы остальные, чужие и далекие, прониклись этой искренностью и доверием к тебе и услышали наконец, что такое настоящий блюз – блюз Томми Джонсона!..

Унылое место, здесь не чувствую себя я дома.
Господи, это такое знакомое и такое грустное место, мама,
здесь все мне чуждо.

Боже! Я проснулся этим утром – такая тоска.
Ммммм... Проснулся этим утром – а вокруг тоска зеленая.
Такой блюз меня закрутил, мама,
что не в силах головы я поднять...

Хочешь жить легко – скидывай вещички в мой чемодан!
Ммммм... Хочешь порхать по жизни – собирай свои пожитки...
Если о легкой жизни ты мечтаешь, детка, – айда со мной!

Ммммм... Скоро, поутру, блюз навалится с такою силою...
Ммммм... Близок день, когда грусть на душу камнем упадет...
Да, это тяжесть такая, что сердце взвояет мое!

Что ж, еду домой, брошусь на колени...
Ммммм... Возвращаюсь домой, упаду на колени,
Скажу: «Осознал я теперь, крошка моя,
как подло с тобою обошелся...»⁴⁰²

И еще. Поскольку сохранился и издан вариант «Lonesome Home Blues», записанный в 1928 году для Victor, мы можем сравнить обе версии и убедиться, сколь огромна дистанция между ними. В чём тут дело? Быть может, ликёр Ральфа Пира в студии Victor был худшего качества, чем тот, который наливал Арт Лейбли в Грэфтоне; может, в студии Paramount настроение у Томми было хуже (а в блюзе чем оно хуже – тем лучше), может, еще что-то случилось за прошедший год с лишним, – но два эти варианта отличаются между собой разительно, притом что «Lonesome Home Blues», записанный в Грэфтоне (равно как и другой переизданный материал этой сессии), шипит и трещит, поскольку в распоряжении переиздателей лучшей копии не оказалось: оригинальные парамаунтские пластинки Томми Джонсона – на вес золота (да что нам золото!) и, быть может, в хорошем состоянии не существуют вовсе, а микшировать первозданные треки – это значит их калечить и лишать нас оригинального звучания, которое пусть с шумом

и скрежетом, но все же пробивается к нам из толщи ушедших навсегда времён...⁴⁰³

Рассуждая о «Lonesome Home Blues», мы задались вопросом о гитаре Томми Джонсона. Этот же вопрос интересовал и Эванса. Мейджор Джонсон вспоминал, что у Томми сначала была обыкновенная гитара, затем он купил Stella, продав подаренную лошадь; потом появились модели Washburn, Martin и Gibson, а кроме того, множество простых гитар. **«Его не заботило, где и как достать гитару, – вспоминал Мейджор. – Он мог уйти из дому без гитары и даже без денег, а возвращался уже с гитарой».**⁴⁰⁴

Лидейлл также подтверждал, что Томми своих гитар не жалел. Говорил, что у него было мало «респекта» (*had little “respect”!*) к инструменту: **«Когда он приходил в бешенство, для него ничего не стоило разломать или разбить вдребезги пятидесяти- или шестидолларовую гитару о какую-нибудь женщину».**⁴⁰⁵

Но бывало, что гитары Томми разбивали о его же, Томми, голову, о чём у нас тоже есть свидетельство:

«Томми как-то сидел у магазина. Один белый подошел к нему и попросил сыграть что-нибудь. Том после этого сидел еще несколько минут и всё бормотал: “Да, да, да...” (*kept saying yes*) – но играть не начинал. Тогда этот тип попросил у Томми гитару, чтобы самому сыграть. Что ж, Том протянул ему гитару со словами: “Ну давай... Я тебя послушаю”. И этот белый пришел в ярость. Как только взял гитару – сразу же треснул ею Тома по голове! И продолжал мутузить его гитарой, пока Том не вскочил и не бросился наутек. Разбил гитару вдребезги! Так мы остались без гитары, в то время как должны были играть на вечеринке...»⁴⁰⁶

Лидейлл был настоящим представителем кантри-блюза, коль скоро состояние женщин, о которых разбивались гитары, заботило его не больше, чем голова брата, при этом ни то, ни другое не шло ни в какое сравнение со скорбью по разбитому инструменту. **«Людей-то мы можем сколь угодно делать, – а ты попробуй-ка смастери гитару!»** – читается в откровениях Лидейлла Джонсона... Как видим, кантри-блюз рождался и пробивал себе дорогу не в тепличных условиях.

Мы уже говорили о том, что однажды были обнаружены, казалось, навсегда утерянные парамаунтские матрицы L-231-1 и L-231-2 с песнями Томми Джонсона, записанными в Грэфтоне. В *Blues &*

Gospel Records указывается, что эти тестовые записи не имели названия (*untitled songs*), поэтому названия песен придумали позже, когда переиздавали их на лейбле Document (DLP 532). Кто-то уже в наши дни решил, что это будут «Morning Prayer» и «Bogaloosa Woman».⁴⁰⁷ Мы не против, лишь бы они были доступны, потому что эти два блюза записаны вслед за потрясающими «Slidin' Delta» и «Lonesome Home Blues» – значит, у Томми в тот день (или вечер) было особенное настроение. Оба найденных блюза это подтверждают, и прежде всего «Bogaloosa Woman», в которой восхищает игра Томми.⁴⁰⁸

Теперь о самой спорной вещи – «Black Mare Blues», последней из записанных Томми Джонсоном в Грэфтоне и единственной, спетой им под аккомпанемент джаз-бэнда. Вот как оценил эксперимент Эванс:

«Джонсону аккомпанирует New Orleans Nehi Boys, и именно это обстоятельство делает данную запись наименее успешной у Томми. Их стили просто несовместимы. К тому же ни одна из сторон не желает идти на компромисс. New Orleans Nehi Boys пытаются играть новоорлеанский джаз в трехдольном ритме, который довольно неприятно дисгармонизирует со строго двудольным ритмом гитарной партии Джонсона. “Хохочущий” (*laughing*) кларнет Мишела (*Мольера – В.П.*) также совершенно несовместим с голосом Джонсона и его песенной лирикой».⁴⁰⁹

...Связь раннего новоорлеанского джаза с кантри-блюзом несомненна, но она прежде всего историческая, поскольку сам блюз пришел в Новый Орлеан вместе с бежавшими туда невольниками из Дельты. А вот прямых творческих взаимоотношений между джазовыми музыкантами и представителями кантри-блюза было мало, и потому изучением этого вопроса занимались не многие. Обычно авторы ограничиваются несколькими примерами такой взаимосвязи, благо их не так много и они всем известны. Вот характерная выдержка из книги:

«Связь между сельскими блюзменами и джаз-бэндами в целом была намного слабее, чем это обычно признается. Во всём джазе и блюзе, удостоившемся коммерческой записи до Второй мировой войны, сельские блюзмены, способные к совместной работе с джазменами или джаз-бэндами, поразительно малочисленны. Лонни Джонсон – если он подходит в данном случае – и Биг Билл Брунзи приходят на ум, также как Блайнд

Блэйк, но записи бэнда последнего отличаются удивительной деревенской простотой (*were remarkably down-home*). Братья Джо и Чарли МакКой легко соединялись со стремительно нарождавшимися ритм-энд-блюзовыми бэндами вроде Harlem Hamfats, но эти бэнды были одинаково далеки как от утонченности и дисциплинированности бэндов Дюка Эллингтона (Duke Ellington, 1899-1974) и Каунта Бэйси (Count Basie, 1904-1984), так и от миссисипских друзей блюзменов МакКоев вроде Томми Джонсона и Ишмона Брэйси». ⁴¹⁰

Брюс Бэстин (Bruce Bastin), которого мы цитируем, конечно, прав. Алонзо «Лонни» Джонсон как пример в данном случае не подходит, потому что назвать его «сельским блюзменом» нельзя. Он родился в 1899 году в Новом Орлеане в музыкальной семье и с детства играл на гитаре и скрипке, работая в бэнде отца, а с 1910 по 1917 год уже выступал в Сторивилле – и как соло-музыкант, и как участник джаз-бэндов. В начале двадцатых Лонни работал на речных катерах (*riverboats*), курсировавших по Миссисипи, развлекаая публику, а также участвовал в турах вместе с джаз-бэндами... Конечно же, он пел и играл блюзы, но какие? Те, что звучали в новоорлеанских салунах, барах и кафе и которые называют «водевильными». Посмотрите на знаменитую фотографию Лонни, где романтический и роскошно одетый юноша со слегка склоненной головой сидит на стуле и аккуратно (с некоторой нежностью) удерживает дорогую двенадцатиструнную гитару. После этого взгляните на фотографию Ишмона Брэйси: сравните штиблеты Ишмона с лакированными «шюзами» Лонни – тотчас узнаете, в чем разница между водевильными и сельскими блюзами... Конечно, когда надо, Лонни мог играть нечто похожее на кантри-блюз, и такие его вещи как «She's Making Whoopee In Hell Tonight», «Headed For Southland», «I Got the Best Jelly Roll In Town», «Got the Blues For Murder Only» – настоящие шедевры, но не забудем, что почти в это же время он записывался с оркестрами Армстронга и Эллингтона. И вообще, с кем только Лонни Джонсон не играл, с кем только не записывался! Он и его великий белый приятель Эдди Лэнг (Eddie Lang, 1902-1933) – первые джазовые гитаристы-виртуозы, и это отмечено во всех джазовых справочниках... Лонни никогда не относил себя к кантри-блюзу, и, когда в шестидесятые, во времена Фолк-Возрождения, молодая белая публика просила его

отложить в сторону электрический Gibson и сыграть «что-нибудь из старенького», в стиле кантри-блюз, он отказывался, считая, что эти пустяки не его дело... Быть может, когда-нибудь мы посвятим главу Лонни Джонсону, но только не сейчас, когда пишем о кантри-блюзе...

Вильям Ли «Биг Билл» Брунзи, родившийся в 1893 году в Дельте, в деревне Скатт (Scott, Bolivar Co, MS), неподалеку от реки Миссисипи, несомненно, один из самых известных и влиятельных блюзменов во всем мире. Но и его мы едва ли можем причислить к представителям кантри-блюза. Выучившись игре на скрипке от своего дяди, он еще подростком играл в одной из деревенских церквей штата Арканзас, куда переехали его родители. На скрипке он играл и будучи уже вполне взрослым, аккомпанируя более известным музыкантам. В начале двадцатых Брунзи переехал в Чикаго, играл в клубах и аккомпанировал на скрипке «Папе» Чарли Джексону. А за гитару Большой Билл взялся уже на четвертом десятке, в середине двадцатых. Будучи талантливым и восприимчивым, он быстро преуспел и начиная с 1927 года много и успешно записывался для разных лейблов, так что вскоре стал известным и востребованным, при этом всегда ассоциировался с ранним Чикагским ритм-энд-блюзом. Когда же в начале пятидесятых Брунзи отправился с турами в Европу, он взял с собой акустическую гитару и играл репертуар, похожий на кантри-блюз. Брунзи был одним из первых посланцев далекой и неведомой тогда культуры черной Америки и первым настоящим блюзовым сингером, которого увидели в Лондоне и Париже и от кого слышали «живой» блюз тысячи молодых людей в Европе. И, что самое главное, Брунзи был ими понят! После него многие взялись за гитары и стали играть и петь до тех пор не звучавшие в Европе песни черной Америки. Его влияние на становление европейской, и особенно британской блюзовой, ритм-энд-блюзовой и блюз-роковой сцен — огромно. Брунзи оказывался желанным везде и всюду, без конца выступал, его много (наверное, больше всех!) записывали и издавали, и всегда это был хороший акустический звук, который принимался за образец подлинного кантри-блюза, благо молодые белые европейцы имели о нём смутное представление... Между тем в самой Америке Биг Билл Брунзи остается известен как чикагский рит-энд-блюзовый музыкант, волей обстоятельств вынужденный играть кантри-блюз в Старом Свете... Хорошо бы написать главу и о Брунзи, но не сейчас: все же от наших

миссисипских парней – Томми Джонсона, Вилли Ли Брауна, Чарли Пэттона, Эдди «Сан» Хауса и Ишмона Брэйси – он очень далёк...

Из трех рассматриваемых блюзовых сингеров Блайнд Блэйк, его настоящее имя Артур Фелпс, наверное, ближе всех к кантри-блюзу. Он родился между 1890 и 1895 годами в Джексонвилле (Jacksonville, FL), штат Флорида, и еще в юности переехал в Джорджию, где играл на городских улицах: у слепого было не много вариантов заработать на хлеб. Известно, что он аккомпанировал сингеру Биллу Вильямсу (Bill Williams), развлекая дорожные бригады под Бристолом, Теннесси. С начала двадцатых Блэйк много скитался, бродячим музыкантом обошел Флориду, Джорджию, добрался до Огайо, играл на пикниках, вечеринках, просто на улицах и площадях и в середине двадцатых осел в Чикаго. Блэйк заслужил высокую репутацию блестящего аккомпаниатора таких блюзменов как Гертруда «Ма» Рэйни, Леола Вилсон, Берта Хендерсон, Элзади Робинсон, Айрин Скраггс, сонгстера «Папы» Чарли Джексона и других, став «домашним» (студийным) гитаристом Paramount Records. Компания поддерживала с Блэйком многолетние отношения, записывая и издавая его и как соло-музыканта, иногда при поддержке пианистов Чарли Спэнда (Charlie Spand) или Алекса Робинсона (Alex Robinson). В апреле 1928 года Блэйк записался со знаменитым новоорлеанским кларнетистом Джонни Доддсом и ударником Джимми Берtrandом (Jimmy Bertrand): «C.C. Phill Blues», «Hot Potatoes» и «South Bound Rag»... **«Гитара Блэйка наполнила игру трио крепким свингующим битом»** (*Blake's guitar playing filled out the trio with a strong, swinging beat*), – написал об этих записях Самюэль Чартерс, и с ним мы согласимся, добавив, что вокал Блэйка также соединяет игру трио, а свингу придает колорит стиральная доска и *slide whistle* Джимми Берtrанда.⁴¹¹

Были у Блайнд Блэйка и другие записи с джазовыми музыкантами, например с пианистом Тайни Пархэмом (Hartzell "Tiny" Parham, 1900-1943)... Стивен Колт, автор комментариев к одному из изданных на Biograph лонгплеев Блэйка, предполагает, что сингер и гитарист неплохо зарабатывал: если следовать расценкам Paramount (50 долларов за записанную песню), то в одном только 1928 году Блэйк мог заработать тысячу долларов. А всего он записал для этого лейбла почти семь десятков песен! Поэтому Колт находит странным, что столь коммерчески успешный музыкант исчез из Чикаго в 1933 году по своей

воле.⁴¹² Говорили о его исчезновении разное, включая и то, что Блэйк вернулся во Флориду, где и умер в 1933 году. Точные сведения о его смерти отсутствуют, так же как и сведения о рождении... Записи Блайнд Блэйка выходили на четырех LP на Biograph, а в девяностые и позже переиздавались на CD лейблами Document, Yazoo, Classic Blues и Wolf. Игру Блэйка можно услышать и на переизданиях других музыкантов, в частности на пластинках Джонни Доддса... Слепой рэгтаймовый гитарист реверенд Гэри Дэвис, относивший себя к последователям Блэйка, оценивал его как лучшего из всех гитаристов: **«Он очень ритмично играл на гитаре»** (*He had a sporty way of playin' guitar*), – говорил о нем Дэвис... Литтл Бразер Монтгомери, игравший с Блэйком в конце двадцатых в Чикаго, утверждал, что тот мог сыграть всё единожды услышанное, и, кстати, кроме гитары, Блэйк играл на пианино и гармонике... Но давайте всё же вернемся к прямой связи кантри-блюза с ранним джазом и к вопросу о том, кого все-таки можно считать представителем кантри-блюза. Так вот, под этот критерий Блайнд Блэйк едва ли подходит.

Напомним, что родился и вырос он во Флориде, затем перебрался в Джорджию, потом, после долгих скитаний, оказался в Чикаго. В географии его странствий Дельта отсутствует. Это не значит, что Блэйку нигде было научиться блюзам, и он таки им научился, но вспомним, что даже в Кристал Спрингсе, то есть в самом штате Миссисипи, вернувшийся в 1914 году из Дельты Томми Джонсон удивил своих братьев-музыкантов блюзами – формой, которую они прежде не слышали... Блайнд Блэйк до приезда в Чикаго играл и пел в основном рэгтаймы, которыми и прославился. Не случайно, Билл Вильямс, которому он когда-то аккомпанировал в Джорджии и Теннесси, говорил, что в то время Блэйк знал лишь четыре блюза. Он даже припомнил названия: «West Coast Blues», «Early Morning Blues», «Too Tight» и «Georgia Bound». Значит, в действительности и того меньше, поскольку ни «West Coast Blues», ни «Too Tight» блюзами не являются... Но даже не зная всего этого и лишь слушая изящную, отчасти красивую, строго выверенную, технически виртуозную игру Блэйка, мы не найдем в ней особенностей, присущих кантри-блюзу, – простоты (не примитивизма!), грубоватой непосредственности, полного отсутствия артистических эффектов и того, что в музыкальной среде называется «профессионализмом»...

Увы, сотрудничество Лонни Джонсона, Биг Билла Брунзи и Блайнд Блэйка с джазовыми музыкантами не является примером соединения кантри-блюза с ранним джазом. Также не является удачным примером и участие братьев МакКоев в группе Harlem Hamfats, которую они сами же и создали, при участии трампетиста Херба Морэнда (Herb Morand), кларнетиста Оделла Рэнда (Odell Rand) и пианиста Хорэйса Мэлколма (Horace Malcolm). К середине тридцатых Чарли и Канзас Джо МакКои были уже вполне профессиональными музыкантами, исполнявшими обширный, не только блюзовый репертуар, и, если помните, они вместе с Джонни Тепплом играли в Чикаго итальянские песни и польку для Аль Капоне и его шайки. Думаю, что умели играть и тарантеллу, и все, что угодно, так что интегрироваться в джазовую среду им ничего не стоило...

Спонтанное студийное сотрудничество Блайнд Рузвельта Грэйвса и его брата Аарона со страйд-пианистом Виллом Эзеллом и корнетистом Бэйби Джеем, о чем мы уже упоминали, также не может рассматриваться в качестве удачного примера соединения кантри-блюза с ранним джазом, потому что: во-первых, братья Грэйвсы были больше госпел-сингерами, чем блюзменами; во-вторых, их партнерами в студии **Gennett** стал не сыгранный джаз-бэнд, а наспех призванные страйд-пианист и корнетист, которые после сессии едва ли еще когда-нибудь встречались; наконец, почти весь записанный материал это подчинение модной конъюнктуре, а именно – буги-вуги, где главной персоной импровизированного бэнда оставался Вилл Эзелл, – так что экспериментами там и не пахло.

Если уж и говорить об опыте соединения кантри-блюза и новоорлеанского джаза, то здесь больше подходит эксперимент несколько более поздний, относящийся к 1946 году, но от этого не менее любопытный. Речь о совместных выступлениях Ледбелли с новоорлеанским корнетистом Банком Джонсоном и его джаз-бэндом, а также запись Хьюди и его друзей – харпера Сонни Терри и гитариста Брауни МакГи (Brownie McGhee, 1915-1996) – с пианистом Вилли «Лайон» Смитом (Willie “The Lion” Smith, 1897-1973) и ударником «Попс» Фостером (“Pops” Foster, 1892-1969).⁴¹³ Но все же Ледбелли, родившийся и выросший в сельской местности на границе Техаса с Луизианой, был прежде всего сонгстером. Позже, когда он переехал в Нью-Йорк и добился известности, Хьюди стал еще и сингер-

сонграйтером. Блюзы он исполнял, но блюзменом в полном смысле этого слова никогда не был и не стремился таковым стать. Таким образом, даже эпизодическое соприкосновение Ледбелли с джазовыми музыкантами из Нового Орлеана едва ли может быть принято нами за полноценную музыкальную связь кантри-блюза со старым джазом...

Брюс Бэстин, подвигший нас на подобные размышления, даже не представлял, насколько был прав, отмечая в своей книге, что **«связь между сельскими блюзменами и джаз-бэндами в целом была намного слабее, чем это обычно признается»**.⁴¹⁴ В свете этого задуманный Хенри Спиром эксперимент – это, возможно, единственная в своем роде попытка соединения подлинного кантри-блюза с новоорлеанским джазом. Самое замечательное, что эта дерзкая затея была воплощена, и она чрезвычайно уникальна, чтобы мы имели право признать её неудачной.

В самом деле, действительно ли таким уж плохим получился «Black Mare Blues», дважды записанный Томми Джонсоном и его партнерами – пианистом Чарли Тэйлором и кларнетистом Кидом Эрнестом Мольером?

Когда я впервые услышал плод сотрудничества Томми с новоорлеанскими джазменами, то не мог избавиться от впечатления, будто слушаю эксперимент эпохи шестидесятых вроде коллажей Джона Фэхея, живописавшего разнообразными звуками, и не только музыкальными, заполняя ими пространство, соединяя в один блюзовый контекст разные эпохи и стили. Кроме того, слушая «Black Mare Blues», мне тотчас привидился другой Тэйлор – Сесил (Cecil Taylor, 1929), джазовый пианист-экспериментатор, которому во время парамаунтской записи Томми Джонсона еще не исполнилось и года!.. От услышанного веяло мистикой, столь невообразимо смелая и новаторская идея была воплощена в конце 1929 года: это и есть самый настоящий авангард, тихо рожденный в стороне от признанных столиц нового искусства. Впрочем, где же ему еще родиться, как не в парамаунтской студии при участии джазовых музыкантов из Нового Орлеана и такого гранда кантри-блюза как Томми Джонсон?!

Я дал послушать «Black Mare Blues» своему стокгольмскому приятелю – Харальду Хулту (Harald Hult), владельцу магазина «Andra Jazz» (*Другой джаз*), специалисту по новоорлеанскому джазу, способному в момент различить кларнеты Джорджа Люиса и Альберта

Барбанка (Albert Burbank, 1902-1976), и их обоих от кларнетов Омера Симеона или Эмиля Барнеса (Emile Barnes, 1892-1970). Что же он думает об эксперименте? Предварительно я поставил Харальду две вещи Томми Джонсона – «Cool Drink Of Water Blues» и «Lonesome Home Blues», – чтобы он лучше представлял главного участника опыта. Затем Харальд, то наклоняясь к звуковой колонке, то отдаляясь от нее, прослушал «Black Mare Blues». За это время его лицо последовательно изображало всю гамму чувств: от удивления и неприятия – до восторга и восхищения... После этого Харальд произнес:

«Первое впечатление: это не самая лучшая интеграция блюза и джаза... Но пианиста я нахожу хорошим, с причудами... Я назвал бы это не новоорлеанским стилем, а джазом, не самого высокого уровня – а это и не важно, – но джазом... В Джексоне, Новом Орлеане было много джазовых музыкантов. В более ранние двадцатые уже происходило слияние джаза и блюза, так что идея не нова... Но здесь мы слышим двух совершенных безумцев – пианиста и кларнетиста. Пианист играет что-то рэгтаймовское и временами пытается воссоздать стиль Джелли Ролл Мортон... Кларнетист – счастливый любитель! Но пианист мне кажется более профессиональным. Кларнетист, вероятно, совсем неизвестный... Кто же этих троих заставил играть вместе?.. Оригинально... Идея действительно интересная, но результат – менее интересный. Уж точно, что инициатором не был Томми Джонсон. Кажется, что для всех участников это встреча не очень счастливая...»

И впрямь, Томми Джонсон во время записи с New Orleans Nehi Boys даже не пытался поучаствовать в бэнде: он пел и играл свой собственный, особенный блюз, и только его. Кид Эрнест Мольер и Чарли Тэйлор старались найти этому блюзу хоть какое-то обрамление, а поскольку соперничать с мощным и глубоким вокалом Томми никакой инструмент не может, оставили это занятие, понимая, что их деревенский партнер действует сам по себе. Из возникших противоречий и родилась любопытная какофония, которую можно признавать или отвергать, называть безумием, что отчасти справедливо, но она всегда будет нам любопытна...

Да, для участников эксперимент не был удачным, особенно с учетом того что «Black Mare Blues» не продавалась, как пишет Эванс.

Но в 1930 году, а пластинка вышла не раньше марта, *race records* вообще покупали мало: на подобное развлечение у людей попросту не находилось 65 центов, так что это не показатель. Но разве мы, имея плод столь смелого экспериментаторства, можем сказать, что не повезло нам? Разве не выполнил Хенри Спир отчасти и нашу мечту, соединив новоорлеанский джаз, пусть и не самый ранний, с кантри-блюзом?.. Да, с Томми Джонсоном записана только одна вещь, но ведь целых восемь джазмены записали с его другом Ишмоном Брэйси, причем шесть – «Jake Liquor Blues», «Family Stirving», «Bust Up Blues», «Pay Me No Mind», «Mobile Stomp» и «Farish Street Rag» – переизданы уже в наши дни, и мы можем сколько угодно слушать «хохочущий» кларнет Кида Эрнеста Мольера, замысловатые клавишные вихри Чарли Тэйлора, голос самого Брэйси, который неплохо вписывается в новоорлеанский контекст, и не только как вокалист, но и как гитарист, сыгравший с джазменами в инструментальных пьесах «Mobile Stomp» и «Farish Street Rag». И пусть у Ишмона нет искрометной техники Лонни Джонсона, потому он и не выдает брейки (*breaks*), но ритм поддерживает отлично. По всему видно, что Ишмону Брэйси нравится игра с джазовыми музыкантами, он, в отличие от Томми Джонсона, всецело поглощен интеграцией в их замыслы, увлечен и темой, и предложенным темпом, буквально сливаясь с бэндом, а в двух вещах – «Bust Up Blues» и «Pay Me No Mind» – Брэйси выступает еще и как лидер-вокалист. В создавшейся гармонии также уютно чувствуют себя кларнетист и пианист, поэтому в музыке нет того самого «безумия», о котором говорил Харальд Хулт. Безусловно, совместная работа Ишмона Брэйси и музыкантов из New Orleans Nehi Boys это самый настоящий пример соединения кантри-блюза с новоорлеанским джазом...

Кстати, во время парамаунтских сессий записаны четыре сольные вещи пианиста Чарли Тэйлора – «Heavy Suitcase Blues», «Louisiana Bound», «Too Damp To Be Wet» и «Where My Shoes At», которые изданы в тридцатых...⁴¹⁵

Сам Брэйси, под свой аккомпанемент, записал только две песни – «Woman, Woman Blues» и «Suitcase Full Of Blues», которые можно считать его высшим достижением, а «Woman, Woman Blues» мы и вовсе ставим рядом с наиболее великими блюзами...⁴¹⁶

Женщина, женщина, женщина, женщина...
Боже, что же такое ты пытаешься сделать со мной?
Безумная моя, ты обижаешь меня,
Разбиваешь мое сердце пополам.

Есть женщина у меня, добрая, стройная такая.
Волосы черные, точно смола, да кудрявые...
Каждый раз, когда улыбается она, о Боже,
Все вокруг, как молнией, озаряется...

Есть милая у меня, славная, маленькая...
Ею скован я, словно цепью:
Понимаешь, замужняя она,
И не смею произносить ее имени...

Будь со мной поласковой...
Когда встретимся?
Когда оставишь ты меня, Господи?
Но бегу к тебе снова и снова...

Это грусть, это печаль,
Это дьявольское наваждение...
Нет никакой надежды у меня, –
Да и что ты можешь тут поделать?

Тогда пошел я на станцию...
Боже, узнал я, что милой моей
Больше рядом нет,
Что давно она в пути...

Присел я... Присел и думать стал,
Все размышлял о прошлом, о днях былых...
Боже, в думы нелегкие я погрузился,
И блюз мной овладел...⁴¹⁷

Насколько тесно был связан новоорлеанский джаз со штатом Миссисипи и сколько джазовых музыкантов побывало в двадцатые годы в Джексоне – мы уже вряд ли выясним, но известно, что Новый Орлеан и Джексон связывает, по крайней мере, одна страшная и долгая человеческая трагедия. Исторические документы доносят, что 5

июня 1907 года, в пятницу, в Джексон из Нового Орлеана была доставлена группа из семнадцати душевнобольных. Они ехали на телегах, запряженных парой лошадей каждая, так что их путь по жаре был тяжелым и изнурительным... Среди доставленных – великий Бадди Болден, признанный основатель джаза и его первый король.

«Я могу спорить на что угодно, что именно бэнд Болдена был первым оркестром, который начал играть джаз в этом городе, а может быть и в стране», – говорил о Бадди Болдене некогда игравший с ним Банк Джонсон.

«Он был настоящим гением, стоял впереди всех остальных ребят», – подтверждал репутацию Болдена Луи Армстронг...

«Болден все же был великим блюзменом – здесь не может быть двух мнений», – вспоминал его коллега гитарист и банджоист Бад Скотт (Bud Scott, 1890-1949)...⁴¹⁸

В 1907 году Болдену еще не исполнилось тридцати, но вся его жизнь оставалась в прошлом. В клинике Джексона Бадди Болден провел почти четверть века и умер 4 ноября 1931 года в возрасте пятидесяти четырех лет. Трагедию усугубляет то обстоятельство, что, пока Бадди – как «депрессивный и параноидальный шизофреник» – находился в страшной луизианской психушке, сотворенное им одно из подлинных (а не мнимых) чудес света покоряло Америку и мир...⁴¹⁹

Мне как будто послышался Бадди Болдена голос:

«Ты гадкий, ты грязный, убирайся прочь!

Ты отвратителен, ты ужасен, пошел вон отсюда!»

Кажется, я слышу голос его...

И это, по-моему, Бадди Болден кричит:

«Откройте же окно, пусть выйдет этот скверный воздух!

Распахните окно, пусть выветрится эта вонь!»

Как теперь слышу Бадди Болдена голос...

...Вернемся теперь к нашим героям. По окончании сессии, а это было уже в начале января 1930 года, Томми Джонсон, Ишмон Брэйси и музыканты из New Orleans Nehi Boys какое-то время пробыли в Милуоки и даже в Чикаго. Как вспоминал Ишмон, провели они это время весело, встречаясь с коллегами-музыкантами, в том числе джазовыми... Они впервые оказались на далеком Севере, в больших городах, да еще в карманах у них имелись кое-какие деньги!..

«Мы остановились в Чикаго, где-то на денек, – там-то и повстречали всех музыкантов. Всю ночь напролет мы с ними пробродили. Записываться собирались в различных заведениях; Тампа Ред и Блайнд Лемон Джефферсон, Скреппи Блэк (*Скреппер Блэкуэлл – В.П.*), Лонни Джонсон – всех их, и Луи Армстронга. Там, в Лупе (*the Loop – центр развлечений в Чикаго в двадцатые-тридцатые – В.П.*), было настоящее пристанище для музыкантов. У них там прямо профсоюз сложился. Брали столько-то в месяц, столько – в неделю или как там еще производилась оплата. Но мы его членами не являлись, просто были гостями: я, и Томми, и Кид Эрнест, и Фоти-Фо Чарли. (*Участники New Orleans Neph Boys – В.П.*) Там были любые инструменты, какие угодно, от струнных до язычковых... Блайнд Блэйк, Скреппи Блэк, Блайнд Лемон и Лонни Джонсон – множество музыкантов, – и Луи Армстронг со своим бэндом тоже был там. Они записывали музыку! Они заставляли тебя играть! Записывали и определяли, кто кого превосходит. Вот почему и ты сам играл хорошо, понимаете? И все туда стремились за такой музыкой. Там и выпивали, и ели, и на столе было всё, что угодно... Что-то типа маленькой таверны.

Луи Армстронг предложил мне работу. Хотел репетировать со мной, пока я не разучу его музыку, и обещал платить шестьдесят долларов в неделю! Хотя работа тогда стоила шесть центов в час. Но я отказался, ведь мы съездили в Грэфтон, Висконсин, и здорово там записались! А потом мы ходили по этим тавернам, разным открытым домам, по всякого рода первоклассным местам – и играли там. И когда мы возвращались из Грэфтона, нас узнавали, так как мы были новыми лицами в Милуоки, понимаете, мы отправлялись в Грэфтон на запись или репетицию, а позже, в тот же день, возвращались и ночевали в Милуоки, на Четвертой улице, в доме-пансионе для мужчин. Тогда-то всё для нас и поменялось. Нам платили по семь долларов за инструмент... И мы приходили и играли минут двадцать пять-тридцать, не особенно долго, минут двадцать пять иногда, – получали свои семь долларов и направлялись в следующее место, пока не уставали и не возвращались домой».⁴²⁰

В свое время Гэйл Дин Уордлоу заметил в Ишмоне Брэйси «редкое сочетание хвастуна, артиста, музыканта, шоумена, в

конце концов принявшего сан священника». А вот Дэвид Эванс этого не заметил, к рассказу реверенда о былой жизни отнесся серьезно и в своей книге, вслед за цитированием Брэйси, посетовал, что отказ играть в бэнде Армстронга был самой большой ошибкой в карьере Ишмона Брэйси. Поверим Ишмону и мы.

А как не поверить, если старый блюзмен рассказывает о днях своей молодости, когда они, вместе с Томми Джонсоном и другими столь же молодыми музыкантами, играли блюзы в больших городах Севера – в Милуоки и даже в самом Чикаго, а рядом с ними были Лонни Джонсон, Тампа Ред, Лемон Джефферсон, Креппер Блэкуэлл... И разве не мог Луи Армстронг предложить Брэйси место в своем знаменитом оркестре? Лонни Джонсон у него играл, и Эдди Лэнг тоже, и еще кто-то из гитаристов, – так почему бы и нашему Ишмону разок-другой там не сыграть, чем он хуже?... А не согласился он играть с Луи лишь потому, что и сам был не лыком шит – шутка ли: только что записался для Paramount!.. То же и Лемон Джефферсон. Что с того, что все энциклопедии и справочники указывают, что Лемон умер в декабре 1929 года? Ведь эти справочники могут ошибаться, а в смерти Лемона столько загадок и недомолвок, что никто ничего точного вам не скажет, так что Брэйси, быть может, и впрямь где-то там, в сияющем огнями ночном и шумном Чикаго, с ним пересекся... Пусть только в воображении... Как не поверить!⁴²¹

Парамаунтские сессии Томми Джонсона и Ишмона Брэйси оказались последними в их жизни. Связано это было с разными причинами, в том числе и с глобальным экономическим кризисом, из-за которого в начале тридцатых рухнул пластиночный рынок, разорив процветающие компании, включая New York Recording Laboratories с лейблом Paramount. Кроме того, были и частные причины. Так, Эванс сообщает о странном и не вполне объяснимом конфликте, который случился вокруг одной из песен Томми Джонсона.

«Приблизительно в то же время когда Джонсон записывался в Грэфтоне, Mississippi Sheiks выпустили “Stop And Listen Blues”, в котором использовали мелодию и гитарную партию джонсоновского “Big Road Blues”. Песня стала хитом гораздо большим, чем пластинка Джонсона. Victor судился с Okeh, который записал Mississippi Sheiks, и в результате дело было

улажено. При этом интересы Джонсона-композитора должны были как-то учитываться, но, кажется, во время разбирательства он был пьян и в результате остался ни с чем. Никто не знает точно, что именно произошло: переживал ли Джонсон какой-то кризис и нуждался в скорых деньгах, а может, кто-то из звукозаписывающей компании его напоил и обхитрил, или сам он напился и заключил невыгодную сделку, – что бы там ни произошло, Томми был уверен, что продал права на все свои записи».⁴²²

История не до конца ясная, и Эванс услышал её из уст Лидейлла Джонсона, которого цитирует:

«Он (Томми Джонсон – В.П.) выпил так много, что продал все свои права и не мог больше записываться. Но с учетом всего, что он записал, он ничего особенного так и не получил. Ему не дали и тысячи долларов. Понимаете, когда Том бывал расстроен, то продавал все, чтобы только напиться виски или алкоруба, или еще чего – и захмелеть...»⁴²³

Хьюстон Стэкхаус, который был близок к Томми, рассказывал об этом эпизоде следующее:

«Не знаю точно, как это получилось, но Томми мне рассказывал, будто продал им (*Mississippi Sheiks* – В.П.) права за пятьдесят долларов и потому не может больше записываться. Он сказал: “Стэкхаус, мне так захотелось этого кеннед хита, мне было так плохо, что я заложил свою гитару. Тогда они сказали: “Что ж, мы можем дать тебе немного денег... Но мы же не собираемся вот так просто их давать. Сделай что-нибудь для нас...” Потом появился Уолтер (Винксон – В.П.), разговаривал с ним и отговорил от прав за пятьдесят долларов, – так сам Томми рассказывал. Он сказал, что просто продал свои права *Mississippi Sheiks*, после чего достал себе немного кеннед хита и купил в ломбарде другую гитару...

...В 42-м или 43-м он говорил мне: “Если бы я не продал свои права *Mississippi Sheiks*, то сейчас поехал бы и записал несколько песен. Но я продал свои права. Больше не могу записываться”».⁴²⁴

Мы сейчас вряд ли выясним, что именно произошло в те дни. Версия Лидейлла и рассказ Стэкхауса – это «взгляд изнутри», со стороны тех, с кем мало считались, когда речь шла о бизнесе, и не

считались вовсе, если дело касалось бизнеса большого. А *race records* были большим бизнесом. К тридцатому году вся пластиночная индустрия находилась в руках мафии. Лейблами руководили также ставленники различных гангстерских группировок (семей), которые и шагу не могли сделать без участия своих боссов. Что до самих артистов, то в вопросах бизнеса они и вовсе были бесправными. От них требовалось только играть там и тогда, когда им скажут. Вот что написал биограф Луи Армстронга о взаимоотношениях черных музыкантов с белыми боссами в конце двадцатых – начале тридцатых:

«В ту пору негры были склонны приписывать белым гораздо большее влияние и власть, чем те имели в действительности, и слишком легко уступали давлению белых дельцов, каждый из которых казался им важной персоной. Часто негры не имели ни малейшего понятия о том, что и как происходит в мире искусства, у кого в руках рычаги власти и кто в действительности отдает приказания, не умели защитить себя от притязаний белого хищника. Им приходилось иметь дело с гангстерами, готовыми покалечить или даже убить каждого, кто посмеет им не подчиниться, либо с белыми, которые в их представлении были совершенно особыми людьми, говорящими на особом языке и развлекающимися в отелях, ресторанах и других только для них предназначенных местах, куда негров не пускают даже на порог».⁴²⁵

Речь здесь об Армстронге, который к концу двадцатых стал звездой джаза национального масштаба. Что же говорить о наших блюзменах из глухих провинций, готовых играть за гроши? В коммерческих делах это были совершенные дети, обвести которых вокруг пальца не представляло никакого труда...

Mississippi Sheiks записали «Stop And Listen Blues» для OKeh во время своей самой первой сессии, состоявшейся в феврале 1930 года в Шривпорте, штат Луизиана, – через два года после того как Томми записал «Big Road Blues» для Victor. Вещь у Четмонов получилась неплохой, но с «Big Road Blues» её сравнивать нельзя – столь велика дистанция.⁴²⁶ Традиционно Четмоны ориентировались на белую аудиторию и блюзы исполняли редко. Младшее поколение этого музыкального семейства – Бо Картер, Лонни, Сэм и примкнувший к ним Уолтер Винксон – до начала тридцатых блюзы почти не играло,

да и впоследствии на этом поприще отличился один только Бо Картер, в то время как у Томми блюзы были в крови и составляли главный, если не единственный смысл его творчества. «Big Road Blues» – один из шедевров Джонсона, на котором в 1928 году неплохо заработал Victor, хотя и заплатил за него автору всего тридцать долларов. Когда же спустя два года деятели из Victor, и прежде всего Ральф Пир, узнали об успехе конкурентов из OKeh и изданной ими пластинки Mississippi Sheiks, они, видимо, смогли распознать в ставшей популярной «Stop And Listen Blues» их собственную продукцию. И более всего их убедило в этом не заимствование мелодии или гитарной партии, а йодли, которые Уолтер Винксон (именно он вокалист в песне) вкраплял в «Stop And Listen Blues», хотя в 1930 году влияние Джимми Роджерса на черных исполнителей было уже большим и те же Mississippi Sheiks с успехом исполняли «Yodeling Fiddling Blues». Может, на Victor вообще к йодлям относились ревностно, поскольку именно они «открыли» Джимми Роджерса, но ведь йодли записывали и другие лейблы, причем гораздо раньше... В результате, действительно, была какая-то судебная (или иная) тяжба между Victor и OKeh, разумеется, безо всякого участия Томми Джонсона и музыкантов из Mississippi Sheiks, помыслы которых были чисты и наивны: они обитали в одном ареале, поддерживали хорошие отношения и не имели понятия о копирайтах и прочей чепухе.

Все блюзмены и сонгстеры того времени играли и пели песни друг друга, включая и Томми Джонсона. Или он заплатил Пэттону за мелодию «Pony Blues»? Или сам Чарли Пэттон платил кому-то?..⁴²⁷ Не исключено, что в ходе разбирательства какие-то бумаги подсунули Томми, он, находясь «под кеннед хитом», подписал их за некую сумму и затем считал, будто передал кому-то права на свои песни, а поскольку потом подвернулся еще и Уолтер Винксон с пятьюдесятью долларами, то Томми посчитал, будто продал эти права именно Mississippi Sheiks... В любом случае, он и его братья понимали случившееся именно так, и Томми Джонсон уже никогда не появлялся в студии звукозаписи. Хотя истинная причина была в другом. В тридцатые и сороковые его попросту не хотели записывать: времена кантри-блюза прошли, на рынке требовались новые идеи и новые силы, а их у Томми не было...

Жизнь Томми Джонсона в тридцатые и сороковые годы – это все та же жизнь отчаянного (хотя и не отчаявшегося!) блюзмена: частые перемещения по Миссисипи с заездами в соседние штаты, игра на вечеринках, позволявшая зарабатывать на жизнь, женитьбы, совмещенные с попытками наладить семейную жизнь, и бесконечное пьянство, сводящее на нет все усилия встать на путь добродетели. Дело доходило до арестов и принудительных работ, но Томми был неисправим: ни зрелый возраст, ни женитьбы, ни увещевания братьев и друзей – ничто не могло остановить его роковую страсть к виски, *кеннед хиту* и ко всему подобному, как не мог он перестать петь блюзы... Благодаря изданным пластинкам, во всех уголках Дельты хорошо знали его самого и его песни, на которых подрастало новое поколение блюзовых сингеров. Такая известность обеспечивала Томми Джонсону заказы на выступления, и, хотя платили за это немного, по два-три доллара, на жизнь хватало.

Эй, толстушка моя! Ох и мясаросло на костях!
Свалилось мясище в одну сторону – с другой проступают
кожа да кости, будто бездомные.

Что ж, я уезжаю, детка, до осени меня не жди, до осени не жди.
Ммммм... Я ухажу и раньше осени не вернусь...
Моя ты толстушка – ну словно река, вышедшая из берегов...

Да, ммммм... Лишь поворчу немножко, лишь тихо поворчу.
Ммммм... Крики ни к чему, лишь побурчу немного...
Моя ты пышечка, Боже, – из стороны в сторону
переливаешься...

Перекадилась в одну сторону – толстые губы точно осиротели,
без дома остались...
Ммммм... Когда раскачиваешься – пухлые губы
временами в одиночестве остаются,
Телом за губищами не поспеваешь...

Ммммм... Что с тобой, детка моя, где ж ты
всю ночь пропадала? Где ты была прошлой ночью?
Ммммм... Что ж ты, милая, где была ночью?
Волосы спутаны, да и ко мне ты как-то переменилась...

Ммммм... Ты толстушка моя! Вдоволь плоти на костях,
пляшет мясо на костяшках!
Ммммм... Пышечка моя, вся трепещет, переливается...⁴²⁸

В 1935 году Томми Джонсон еще раз женился. Его новой женой стала Роза Янгблад (Rosa Youngblood) из Тайлертауна, куда Томми переехал и где попытался обзавестись фермерским хозяйством. Нетрудно предположить, что из этой затеи ничего не вышло, поэтому в Тайлертауне Томми Джонсона запомнили не как фермера, а как музыканта, хотя там было вдоволь своих блюзменов и сонгстеров, пусть не столь великих, но всё же одаренных... Спустя год Томми и Роза переехали в деревню Энджи (Angie, LA), отстоящую от Тайлертауна в тридцати милях и находящуюся уже в Луизиане. Отсюда Томми еженедельно возвращался в Тайлертаун, чтобы поиграть со своими новыми друзьями, но иногда ездил в Кристал Спрингс, Джексон и даже в Новый Орлеан, чтобы подзаработать на тамошних вечеринках. В 1937 году Томми с женой перебрались в Джексон, где прожили год, после чего расстались... Дэвид «Ханибой» Эдвардс оставил кое-какие сведения о жизни Томми в этот период:

«Томми Джонсона я увидел снова в тридцать седьмом. Тогда я приехал в Джексон и стал о нем расспрашивать. Он был на Фэриш-стрит, и, когда я появился у него дома, он обрадовался мне. Томми был очень добродушный, приятный в общении. Он, однако, очень много пил. Его жена работала на каких-то белых людей, а Томми играл пару ночей в неделю. Он ни черта больше не делал, кроме того что играл на своей гитаре, нюхал табак да пил *кеннед хит*. Он предпочитал это пойло настоящему виски! Мы заходили в аптеку, покупали себе пару баночек *кеннед хита* и немного апельсиновой шипучки. Потом растапливали его, процеживали через тонкую тряпочку, затем смешивали с шипучкой – и это опьяняло нас вдребезги! Мы садились и пили этот *кеннед хит*, брали гитары и заводили блюзы! Он глотал эту бурду и пел: “*Кеннед хит, мама, кеннед хит меня убивает...*” Мда-а! Он обожал это дело. Многие пили этот самый кеннед хит, но Томми глушил его больше всех. Он просто побил все рекорды!»⁴²⁹

Что же к этому рассказу добавить? Как пил Томми в двадцатые, так пил и в тридцатые, и в сороковые... Лучше уж взглянуть на то, как обстояло дело с блюзами в Джексоне и прилегающих к нему каунти.

Хотя Джексон, со своей Фэриш-стрит, дал выход в мир многим блюзовым сингерам, в будущем он не достиг славы Мемфиса или Чикаго. Дело в том, что молодые черные музыканты, особенно из Дельты, стремились попасть в Мемфис и далее на Север – в Чикаго, Детройт, Нью-Йорк, где было легче найти работу, не было такой расовой дискриминации и востребованность блюзов была большая. И хотя Хенри Спир продолжал выискивать таланты, а с начала тридцатых и сам их записывал в одном из номеров отеля King Edward, блюзовая сцена Джексона таяла. Джонни Темпл и Чарли МакКой обосновались в Чикаго и приезжали в Джексон лишь изредка. В Чикаго переехал и Уолтер Винксон, а блюзовый ветеран Рубин Лэйси стал священником и навсегда покинул штат. Джон Хенри «Бубба» Браун отправился в Лос-Анджелес, а один из наиболее талантливых учеников Томми Джонсона по Кристал Спрингсу – Хьюстон Стэкхауз переехал в Хелину, Арканзас. Уехал в Чикаго даже одноногий Сэм «Пег Лег» Норвуд...

Норвуд, родившийся в 1900 году, впервые записывался еще летом 1927 года для лейбла Gennett, вместе с харпером Джейбёрдом Коулменом, но, судя по всему, две записанные вещи так и не были изданы. Как мы уже отметили, в 1930 году в отеле King Edward Норвуда записывал Хенри Спир для OKeh, – тогда Одноногий Сэм вместе со Слимом Дакеттом спели цикл религиозных песен. А потом он все чаще уезжал в Чикаго, пока, наконец, и вовсе там не остался. В Чикаго он и умер в 1967 году... Кстати, этот Одноногий Сэм, так славно певший про Иисуса и Марию, слыл не таким уж безобидным. Ишмон Брэйси вспоминал, что он бывал грозен, часто колотил костылем своих товарищей по блюзовой сцене.

«Он лупил Томми, если тот не делал так, как он хотел. Например, если Томми не желал с ним пойти куда-нибудь. Он требовал, чтобы тот пошел, вот так-то! Кидался на него. Он был большой проблемой... Чего уж там: без ноги человек! Он разговаривал костылями. Ты еще и сообразить ничего не успевал – а он уж огрел тебя одним из них... Он поубивал-таки двоих или

троих: застрелил, зарезал ножами, бритвами. Сушная беда! Один только я и защищал Томми. А сам Томми никогда не дрался».⁴³⁰

Жаль, что Эванс не успел взять у Одноногого Сэма интервью. Может, тот, под конец жизни, разговаривал не только костылями...

В тридцатые и сороковые Томми Джонсон хоть и оставался самым авторитетным блюзменом в Джексоне и округе и, благодаря старым записям, еще был популярен, но ему становилось всё труднее конкурировать с новыми музыкантами, особенно с вошедшими в моду пианистами вроде Литтл Бразера Монтгомери, который в тридцатые вел в Джексоне свое радиошоу.⁴³¹ В 1940 году в столице Миссисипи объявился молодой блюзовый сингер из Шэрона (Sharon, MS) Кей Си Даглас, который стал учеником Томми Джонсона и часто играл вместе с ним в первой половине сороковых. Томми, однако, сильно пил, и долго выдерживать его было непросто как женам, так и ученикам... Другой его воспитанник – Хьюстон Стэкхаус вспоминал о годах своего ученичества:

«Я иногда играл с ним. Я не слишком много с ним разъезжал. Был в нескольких местах, но он напивался и такое вытворял... Мне было стыдно, понимаете. Я перестал с ним ходить. По мне, он слишком много клоунничал. Иногда он заходил за мной, довольно много раз это было, говорил: *“Ну, давай же! Пойдем со мной!”* Но я отвечал: *“Нет. Я сегодня не могу...”* Так я искал отговорку, потому что знал, что он обязательно сорвется, наберется этого *кеннед хита*, виски или денатурата, съедет с рельс, начнет паясничать, – и мне будет неудобно за него».⁴³²

В конце тридцатых Томми Джонсон расстался с Розой Янгблад, но долго холостяком не пробыл и женился в четвертый раз: теперь на Эмме Даунс (Emma Downs), о которой мало что известно, кроме того что она из Нового Орлеана.

В 1950 году завершил петь блюзы и стал священником Ишмон Брэйси, ближайший друг и партнер Томми. Он пытался повлиять на Томми, убеждал его бросить пить и войти в лоно церкви:

«Он явился ко мне со своей гитарой, в то время как я что-то красил на своей Южной улице. И я пытался заставить его как-то измениться. Томми плакал, обещал, что изменится, завяжет с выпивкой, присоединится к церкви, станет священником. Он

сказал, что сделает это, но не сделал. И вскоре я услышал, что он умер».⁴³³

Лидейлл Джонсон вспоминал, что брат, понимая, что не сможет самостоятельно бросить пить, пробовал лечиться, ездил в госпиталь, принимал лекарства... затем возвращался домой и напивался.

Проснулся этим утром, ох, – *кеннед хит* мерещится всюду.

Бегите сюда, хоть кто-нибудь, развеите этот кошмар...

Быстрее сюда! Кто-нибудь, спасите меня от этой беды...

31 октября 1956 года Томми Джонсон поехал в Кристал Спрингс поиграть на вечеринке своей племянницы – Эллы Ли Хэмптон (Ella Lee Hampton), дочери Лидейлла. Последний позже вспоминал, как, уходя, Томми произнес странную фразу, значение которой он понял уже на следующий день: «*I'm going a long way this time I go, and I ain't coming back*». (На этот раз я собираюсь в дальний путь. Я уйду и больше не вернусь.)

«Он оставил мой дом ночью или рано утром, один, и отправился в Кристал Спрингс поиграть для моей дочери. А оттуда собирался еще куда-то, как он говорил. Сказал, что уже никогда не вернется. Таким образом, это был его конец. Он предчувствовал кончину... Он поехал играть для моей старшей дочки: у нее была вечеринка, вроде дня рождения. Играл практически всю ночь, развлекал её, и умер на следующее утро. Он был полон этого денатурата, кеннед хита и тому подобного. А когда вечеринка закончилась и все ушли, как рассказывала дочь, она пошла на кухню за чем-то и услышала грохот и стоны. Говорит, что, когда ворвалась туда, Том сидел на кухонной кушетке. Мол, когда она там оказалась, Том уже растянулся на кушетке. Она его звала, тормошила, но он уже не отвечал... Вот тогда он и играл в последний раз, тем утром».⁴³⁴

Крик души моей, мама, мама, мама, ты знаешь,
кеннед хит убивает меня.

Сердце рвется, мама, мама, мама, плачет:
кеннед хит несет мою смерть...

Но нет! *Кеннед хиту* не убить меня, я верю, что не умру!

Грохот, услышанный Эллой Хэмптон, – от выпавшей из рук Томми гитары: он пытался что-то сыграть, да так и умер...

Томми Джонсона похоронили 5 ноября 1956 года в Кристал Спрингсе, возле Warm Springs Church. Сейчас это частная территория, куда доступ закрыт. Мне не известно, есть ли на могиле Томми хоть какой-нибудь маркер; и сегодня мы наблюдаем странную, больше нигде не встречающуюся картину: в библиотеке Кристал Спрингса, сразу у входа, в коридоре, стоит надгробный памятник. На памятнике, кроме фотографии и сроков жизни Томми Джонсона, начертано:

«His Songs Live In the Hearts of Millions».

И это правда! Его песни любят и слушают миллионы во всем мире, и еще большее число слушает то, что родилось из песен Томми, и при этом надгробный памятник великому музыканту находится не на его могиле, а в углу библиотеки...

– Отчего он здесь, а не на кладбище? – спросил я у первой же библиотекарки.

– Я и сама не знаю, почему он тут стоит, – ответила она, виновато улыбаясь...

* * *

...В начале октября 2008 года мы, вместе со Светланой Брезицкой, еще раз, уже в третий, оказались в Кристал Спрингсе. И всё с одной только целью – разузнать побольше о Томми Джонсоне и, по возможности, найти его могилу... Специально выбрав воскресный день, когда множество жителей участвует в воскресной службе, мы подошли к одной из церквей в центре города. Дождавшись, когда служба закончится, мы обратились к прихожанке, вышедшей из церкви: не знает ли она кого-нибудь из родственников Томми Джонсона, знаменитого блюзмена, умершего еще в пятидесятые?

Наш вопрос не застал её врасплох. Повернувшись в сторону церкви, прихожанка указала на даму в строгом черном платье, шедшую со службы в сопровождении молодой пары, и пояснила, что это племянница Томми Джонсона.

Все случилось так быстро и запросто, что мы потеряли дар речи: и пяти минут не прошло, как мы прибыли в Кристал Спрингс, а нам навстречу не спеша шла дочь Мейджора Джонсона!.. И вот мы уже представляемся миссис Мэй Нэлл Бенсон, а также её дочери и зятю, которые никак не поймут, что нам надо от их матери... Невысокая, седовласая, в черном с широкой белой окаемкой у шеи платье, в белых чулках и белых туфлях, миссис Мэй Бенсон, не похожая ни на кого из тех, кого мы видели прежде, выглядела совершенно особенно, и главное в этой непохожести – её лицо, передающее уже знакомые черты Джонсонов, и прежде всего – раскосые глаза. Глядя на неё, я уже не знал, о чём спрашивать и надо ли спрашивать. Да и сама племянница Томми тоже не знала, как ей быть: то ли разговаривать с нами, то ли идти дальше к своему автомобилю и поскорее ехать домой. Несколько минут мы рассказывали о себе, чем занимаемся и для чего прибыли в Кристал Спрингс; рассказывали о Томми Джонсоне, Лидейлле, Мейджоре и о прочем, что напрямую касается её, рассчитывая, что миссис Бенсон расчувствуется и согласится провести с нами какое-то время, поведаст об истории своей семьи... Но она молчала, перебирала, словно четки, ключи с большим брелком, приветливо улыбалась и лишь поправила меня, когда я неверно произнес имя Лидейлла... По всему чувствовалось, что желание доверительно поговорить с нами борется в ней с правилом ни с кем не обсуждать ничего, что касается её семьи, при этом вспомнилось, что и её великого дядю отличало немногословие... А вот её молодые спутники – дочь и особенно зять, – откровенно не были настроены на то, чтобы случайный разговор задерживал их мать, а с нею и их самих. Возможно, они порядком устали после трехчасовой службы и спешили домой... Опасаясь, что миссис Бенсон вот-вот попрощается, я торопился сделать хотя бы несколько снимков, и на это она охотно согласилась. Мы спрашивали о месте захоронения Томми, но миссис Бенсон лишь сказала, что доступ на могилу дяди закрыт. Также она ответила, на каком из кладбищ надо искать могилу её отца Мейджора. Еще я успел спросить о ее двоюродной сестре – Элле Ли Хэмптон, свидетельнице последних часов жизни Томми Джонсона, на что миссис Бенсон ответила, что Эллы уже нет в живых... Постояв еще немного рядом с нами, она с еще более извиняющейся улыбкой продолжила перебирать связку с ключами и чаще поглядывать в

сторону своей машины, при этом успевая ловить взгляды торопивших её родственников. Мы попытались попросить о встрече в другой день, но вместо согласия нам дали лишь телефон её зятя, человека делового и респектабельного... Что ж, и за эту неожиданную встречу мы благодарны и миссис Бенсон, и Провидению...

Кладбище, куда нас направила миссис Мэй Нэлл Бенсон, находится у заново отстроенной церкви New Leadership at New Zion на улице West Piazza. К сожалению, «прочесав» его вдоль и поперек, мы так и не нашли могилу Мейджора Джонсона. Зато была другая встреча... Пока мы рыскали, на дальнем конце кладбища у старого домика вагонного типа всюю шел воскресный пикник. Вскоре от компании отделился и направился к нам среднего возраста плотно сложенный темнокожий мужчина в длинных шортах и камуфляжной футболке. Всю жизнь он прожил у этого кладбища, знает о нём всё и готов нам помочь. Мы сказали, что ищем могилу Мейджора Джонсона, и тут оказалось, что наш кладбищенский гид – Винс Джонсон (Vince Johnson) – не знает, о ком речь, хотя имя Томми Джонсона ему говорит о многом...

– Могу показать, где похоронен Стэкхаус, – словно компенсируя неудачу, произнес Винс.

– Хьюстон Стэкхаус! Он здесь?!

– Да, он тут похоронен, – Винс указал на густые заросли в самом конце кладбища, где виднелось несколько надгробий.

Мы тотчас направились туда, но могилу Стэкхауса не обнаружили. Пришлось кричать вдогонку уходящему на свой пикник Винсу и просить, чтобы он все-таки её показал.

– Да вот там, где ты стоишь, – прокричал он, и только тут я заметил, что сорокапятилетний Винс Джонсон – вылитая копия Хьюстона Стэкхауса, не только лицом, но и всем своим сложением... Но я не успел спросить его об этом сходстве, потому что был поглощен тем, что, оказывается, стою на могиле Стэкхауса, точнее – на месте его погребения, потому что место это никак не отмечено, и где похоронен блюзмен, никто, кроме этого странного Винса, не знает, и, случись что с ним, так и не узнает...

А рядом с кладбищем, буквально примыкая к нему, стоит бывший дом Хьюстона Стэкхауса – жалкий, покинутый, необитаемый, уже и полуразрушенный, он поглощается обвившими его буйными

южными растениями, ветвистыми деревьями и нещадным временем, которое только перед одним может отступить – перед духом человеческим. И если этот дух воплощен в нечто нетленное, то способен найти свое Продолжение в учениках и последователях.

В своей книге о Томми Джонсоне Дэвид Эванс подробно рассказывает о его наследниках, и это важно для нас, так как перед нами предстает фолк-сцена провинциального городка Тайлертауна, находящегося неподалеку от южной границы Миссисипи с Луизианой. Блюзменам из этого города повезло: однажды к ним приехал Томми Джонсон, и пусть прожил он в их городе всего год с небольшим, зато оставил такой след, что по нему спустя три десятилетия пришел его биограф.⁴³⁵ В течение шести лет – с 1965 по 1971 годы – Эванс периодически встречался со всё еще жившими в Тайлертауне музыкантами, разыскивал тех, кто уже уехал, расспрашивал об их жизни и творчестве, о встречах с Томми, а кроме того – записывал на магнитофон их песни, которые затем были изданы на пластинках, так что голоса блюзменов и сонгстеров из Тайлертауна уже никогда не исчезнут, как не забудется и голос того, чей след привел к ним исследователя-фольклориста.

Мне известны, по крайней мере, четыре лонгплея с полевыми записями Эванса, и первый, на котором мы остановимся, – изданный на Rounder Records альбом «South Mississippi Blues», кажется вобравший всё лучшее из уходящей эпохи кантри-блюза. В альбом вошли блюзы и песни музыкантов, родившихся и живших в Тайлертауне: это гитарист и сингер Мирт Холмс (Myrt Holmes), появившийся на свет еще в 1890 году; родившийся в 1897 году мандолинист, гитарист, пианист и скрипач Херберт Куинн; гитарист и сонгстер Джевелл «Бэйб» Стовалл; блюзмены и гитаристы Рузвельт Холтс и Оу Ди Джонс (O.D. Jones, 1914-?); а также гитарист Эли Оуэнс (Eli Owens, 1908-?); двоюродный брат бывшей жены Томми гитарист и пианист Исаак Янгблад; гитарист и сингер Иса Вери (Esau Weary, 1917-?); мандолинист Динк Бристер (Dink Brister, 1914-?)...

Все эти музыканты многие годы знали друг друга, играли вместе, некоторые состояли между собой в родственных связях, но почти все разъехались по уголкам американского Юга, и Эвансу

пришлось немало потрудиться, чтобы их отыскать. В комментариях к альбому Эванс, в частности, написал:

«Я полагаю, что они (музыканты из Тайлертауна – В.П.) представляют собой гармоничную картину черной инструментальной фолк-музыки XX века, какой она была в этом районе, и доказывают, что самую разнообразную фолк-музыку высокого качества можно и сегодня услышать на Юге».⁴³⁶

Действительно, чего только нет у фолк-музыкантов из Тайлертауна! Репертуар сонгстеров доблюзовской поры и идущие от Джимми Роджерса йодли; старые добрые вальсы и звучные ритмы, породившие блюграсс с Биллом Монро; рэгтаймы и песни менестрелей; хиллбилли и электрический ритм-энд-блюз; церковная песня «Do Lord, Remember Me» и настоящие, первозданные блюзы вроде «See See Rider» или «Hesitating Blues», написанного Вильямом Хэнди еще в 1915 году. А каков старый блюз «Casey», который спел старик Херб Куинн, используя нож вместо слайда! А ещё кто-то считал, будто в этой части штата блюзмены не используют ножи или бутылки...⁴³⁷ Есть в альбоме «South Mississippi Blues» образец пьемонтского блюза – «Boll Weevil» – в исполнении «Бэйб» Стовалла, так что вспоминаются холмы, замыкающие Дельту с востока, и живущий где-то за ними Джон Хёрт: значит, была какая-то связь между Пьемонтом и югом Миссисипи, а ведь «Бэйб» Стовалл в пятидесятые и шестидесятые был уличным музыкантом в Новом Орлеане – следовательно, пьемонтский блюз звучал и на Бурбон-стрит (Bourbon street)... Мы, вообще, мало знаем о сонгстерах и кантри-блюзменах, игравших на улицах Нового Орлеана, поскольку они заслонены тенью великих пионеров джаза, но уровень их был очень высок, раз уж там еще в начале XX века обретались такие необыкновенные музыканты, как Ричард «Рэббит» Браун...

В комментариях Эванс обращает особенное внимание на песню «Run Here, Fair», исполненную Миртом Холмсом. Эванс записал Холмса в 1966 году, когда музыканту было семьдесят шесть, но спел он эту песню так, как слышал её еще в юности, так что перед нами одна из самых ранних форм блюза. Символично, что во время этой записи присутствовал ребенок: ведь сессия велась в типичном южном домике или на его крыльце, вся семья находилась рядом с музыкантом, и потому старый блюз звучит на фоне обычного житейского быта, при

этом слышен кашель грудного ребенка, и кажется, что дитя таким образом забавляется, реагируя на игру своего деда или даже прадеда. Шутка ли: во младенчестве он слышал настоящий кантри-блюз из уст старейшего блюзового сингера и его присутствие осталось запечатленным на пластинке вместе с блюзом прадеда!..

Что только не уместилось в этот альбом! Гитара и мандолина, гармоника и пианино и даже редкостный инструмент *mouth bow* (*поющий лук*), на котором играет соло Эли Оуэнс – песня «*Ida Red Sally Goodin*»... Эванс считает, что этот диковинный инструмент – африканское наследие, которое, видимо переняв технику от своего прадеда, донес до нас Эли. Но на *mouth bow* играли и австралийские аборигены, и старый сингер из области Озаркс (Ozarks) в Арканзасе – Чарли Эверидж (Charlie Everidge), и музыканты из глухой деревни Хайавасси (Hiawassee), близ границы штатов Джорджия и Северная Каролина, и молодая индианка Баффи Сент-Мари (Buffy Sainte-Marie) выучилась игре на *поющем луке* в индейской резервации на границе Канады и США...⁴³⁸ Известно, что лук как орудие охоты изобретен на разных материках, несообщающимися цивилизациями, – так почему бы этим цивилизациям не признать в нем еще и музыкальный инструмент?...⁴³⁹ Эли Оуэнс представлен на пластинке «*South Mississippi Blues*» еще и старинной песней «*Rabbit On A Log*», разученной от своего деда, и блюзом «*Ways Like The Devil*», которому его научил некий Хэррисон Ли Бриджес (Harrison Lee Bridges), когда-то приезжавший в Тайлертаун из расположенного неподалеку Оук Вэйла (Oak Vale, MS) и вроде бы даже в двадцатые записавший этот блюз.⁴⁴⁰ Что касается старинной песни «*Rabbit On A Log*», то это та самая песня, которой научили еще в детстве одну из сестер Томми Джонсона – Айделлу...⁴⁴¹ Конечно же, звучит на пластинке и блюз самого Томми Джонсона – «*Big Fat Mama Blues*», в исполнении Рузвельта Холтса...

Желая хоть отчасти воссоздать ушедшую традицию стринг-бэндов, Эванс просил, чтобы некоторые песни музыканты сыграли дуэтом, поэтому сразу в четырех вещах мы слышим отзвуки некогда популярных в Миссисипи стринг-бэндов, правда, без участия фидлера, которого так и не удалось отыскать... Надо бы еще обратить внимание на голоса старых музыкантов, на тексты и, обязательно, на их лица, которые мы можем видеть, благодаря

фотографиям Марины Бокелман, Черила Эванса (Cheryl Evans) и самого Дэвида... И когда слушаешь весь этот богатейший материал, невольно задаешься вопросом: а что, если бы Роза Янгблад, на которой в один прекрасный день женился Томми Джонсон, была родом не из Тайлертауна, а из соседнего Декстера или из соседнего же городка под названием Прогресс (Progress)?.. Или была бы это не Роза, а Лотти или Сара из совсем другого каунти, или даже с другого конца штата Миссисипи, или даже из Луизианы, Теннесси, Техаса, Алабамы... и, очарованный, Томми отправился бы вслед за одной из них? Думаете, там бы нас или Дэвида Эванса ждало разочарование? Уверен, нет. Потому что в каждом селении, в каждой деревне американского Юга были свои блюзмены, свои фолк-музыканты – черные, белые, мексиканцы, индейцы, креолы, поляки, украинцы, шведы... Не забудем, что Тайлертаун находится не так далеко от мест распространения музыки кэджун, с её признанным королем – Амеде Ардуа (Amédé Ardoin, 1898-1941),⁴⁴² а в том же Кристал Спрингсе некогда был популярным стринг-бэнд Crystal Springs Ramblers, состоявший из белых олд-таймеров... Вот почему, радуясь и наслаждаясь неповторимой и самобытной музыкой черной Америки, мы должны иметь в виду, что это всего только сотая или даже тысячная часть необозримого музыкального американского фольклора, питавшего и родину джаза Новый Орлеан, и Мемфис с Нэшвиллом, и Сент-Луис с далеким от этих мест Чикаго, и вообще всю музыкальную культуру Америки... И за какой бы из своих жен ни поехал в свое время Томми Джонсон и куда бы вслед за ним не отправился его биограф, а потом и мы, – нас всюду ожидает радостная встреча с высокими образцами фолк-музыки. Впрочем, всё это – увы – относится к прошлому...

...В октябре 2008 года, сразу после Кристал Спрингса, мы со Светланой Брезницкой добрались и до Тайлертауна, чтобы посмотреть, насколько жива там знаменитая блюзовая традиция.

Этот небольшой заштатный город находится на пересечении сразу нескольких оживленных трасс, ни одна из которых не обходит центр Тайлертауна, из-за чего автомобили, включая огромные фуры, без конца движутся по его главным улицам. Чтобы получить хоть какую-то инфомацию, мы сразу же направились в местный Сити-холл.

Такие учреждения, созданные при местных муниципалитетах, есть в каждом городе, и призваны они обеспечивать информацией о его особенностях и достопримечательностях... В Сити-холле, на наш вопрос о местных блюзменах, две молодые особы, отвлеченные от заветного ланча, ответили примерно так же, как если бы мы задали подобный вопрос, скажем, в Опочке или в Сургуте. Иные на их месте, наверное, ещё бы и расхохотались, но эти лишь сочувственно развели руками и рекомендовали обратиться в библиотеку: там-то уж точно всё про всех знают...

Библиотеки в американских малых городах не то, что в наших. Тут и техника, и каталог, и зарплаты. А каковы сами помещения! Хорошо, что наши провинциальные билиотекари обо всем этом не ведают... В Тайлертауне библиотека не хуже, а то и лучше, чем в других подобных городах. Чтобы библиотекарям было проще управиться с нашим вопросом, мы приготовили список примерно из дюжины имен, составляющих честь, гордость и славу ничем иным не примечательного Тайлертауна, и подали его приветливой библиотекарше, вместе с репликой, что ради этих имен прибыли сюда из далекой Сибири. И надо отдать этой работнице должное: о Сибири она наслышана. А вот насчет списка... Ни одного из имен ей прежде слышать не приходилось. За помощью библиотекарь обратилась к коллегам, которые краем глаза следили за происходящим, но прятались за спасительными мониторами компьютеров. Собрался малый консилиум, который, после некоторого замешательства, решил отослать нас на местное радио, где, «уж точно, всё про всех знают», но мы вежливо отказались, благо учреждений в Тайлертауне много, и потому футболить нас есть куда. Мы лишь попросили книги учета умерших граждан города за последние двадцать-тридцать лет, и эту просьбу с радостью выполнили. В течение получаса мы просмотрели пять или шесть толстенных учетных книг, но ни одного из искомых имен так и не нашли... Мучить дальше добросовестных библиотекарьш смысла не было, и мы отправились в тот район Тайлертауна, где традиционно проживает черное население: может, там кто-то что-то знает о местных блюзменах...

Завидев у одного приличного дома ватагу подростков, мы остановились, подошли к старшему и попросили позвать кого-нибудь из взрослых — мать или отца, если они дома... Но коренастый

подросток, в ярких красных шортах, роскошных кроссовках, белой футболке и с толстенной золотой цепью на шее (и не одной!), сказал, что он и есть отец, хозяин дома и стоящего тут же огромного дорогого джипа, а снующие вокруг мальчики и девочки – его дети, и где-то там, в коляске, еще один, который пока не ходит, но вот-вот... Так что нам пришлось извиняться, прежде чем спрашивать о блюзменах. Увы, многодетный папа, возраст которого нельзя будет определить и через двадцать лет, и через сорок, ответил, что его интересуют только рэп, джип и немного дети, а блюзы он не слушает вовсе, но в доме напротив живет очень старая женщина, которая все про всех знает...

Мы подошли к дому напротив. Позвонили раз, другой, третий... Никто не отворил, хотя мы слышали работающий на полную громкость телевизор и видели в окно, как в экран неотрывно глядит, сидя к нам спиной, та самая женщина... Мы рискнули войти. Женщина, возраст которой был, действительно, солидным, не сразу заметила нас, затем приподнялась, с трудом обошла диван, так и не взглянув на нас, демонстративно повернулась к нам спиной, облокотилась на спинку все того же дивана, и из того, что она раздраженно пробубнила под грохот телепередачи про диких зверей, мы поняли, что она в это самое время от кого-то ждала денег. Однако мы спросили о блюзменах и назвали несколько имен, лишь усилив ее разочарование. Из её раздраженного говора мы уловили только одно имя «Янгблад», после чего ретировались... Видимо, нас приняли нас за доброхотов, которые в определенные дни и часы приносят деньги.

Последнее, что нам оставалось в Тайлертауне, так это отправиться на местное кладбище и искать там могилы блюзменов, чтобы таким образом почтить их память... На страшном солнцепеке (каково же здесь в июле-августе!) мы, метр за метром, прошли огромное кладбище, расположенное с южной стороны города, но отыскиали только одну могилу – Херба Куинна.

Что ж, и это хорошо!..

Постояв у едва выступающего из травы надгробия старейшего блюзового сингера Тайлертауна, мы покинули город, который оказался столь благодарным к памяти и самого Херба, и его талантливых товарищей...⁴⁴³

...В комментариях к альбому блюзменов из Тайлертауна «South Mississippi Blues» Эванс написал: «Эта пластинка дает представление о многообразии музыкальной традиции в одной из черных фолк-коммунити, но сегодня на Юге имеются тысячи других коммунити со сравнимыми традициями. Вероятно, многих из них записать было бы проще, чем распавшуюся тайлертауновскую традицию. Я надеюсь, что многообразие и качество музыки на этой пластинке могут заставить других исследователей начать реализовывать эту задачу».

На призыв Дэвида Эванса поток фольклористов не хлынул в Deep South, зато полевые записи самого Эванса изданы в начале семидесятых, по крайней мере, еще на трех лонгплеях: «Goin' Up the Country» (Rounder, 2012), «Roosevelt Holts and His Friends» (Arhoolie, 1057) и «The Legacy of Tommy Johnson» (Saydisc, SDM 224).

В альбом «Goin' Up the Country» вошли записи, сделанные в августе и сентябре 1966 года. В отличие от «South Mississippi Blues», эта пластинка географически шире: кроме знакомых нам тайлертауновцев – Херба Куинна, Оу Ди Джонса, Рузвельта Холтса и «Бэйб» Стовалла, на ней представлены новоорлеанец «Буги» Билл Уэбб, племянник Томми Джонсона Арзо Янгблад (Arzo Youngblood), луизианские блюзмены Исайя Четтмен (Isaiah Chattman) и Ли Ви Конерли (L.V.Conerly) и, что особенно ценно, Мейджор Джонсон, записанный Эвансом в Кристал Спрингсе. В альбом вошли исполненные им «Travelling Blues» и «Big Road Blues», в которых Мейджор старается воспроизвести приемы и манеру исполнения своего великого брата, понимая, что этого ждет от него Эванс... Также обратим внимание и на блюзменов из Бентонии, небольшого городка, отстоящего в тридцати милях к северу от Джексона, – Джека Оуэнса (Jack Owens, 1904-1997) и Корнелиуса Брайта (Cornelius Bright). Мы обязательно вернемся к этим музыкантам и к самой Бентонии в будущих томах и главах, когда речь пойдет об их великом земляке – Неемии «Скип» Джеймсе. Пока же нам важнее обратиться к еще одному альбому с полевыми записями Эванса – «The Legacy of Tommy Johnson», изданному в 1972 году в Англии и целиком посвященному самому влиятельному блюзмену юга Миссисипи... Вот что написал Эванс в примечаниях к этому изданию, которое рассматривал как часть исследования для своей книги о Томми Джонсоне:

«Каждая песня была разучена ими (представленными на пластинке музыкантами – В.П.) лично от Джонсона и иллюстрирует тот или иной спектр его стиля или репертуара, прежде не известный нам. Они сделали музыку Томми Джонсона своей собственной и хотели бы передать её другим, как поступил и сам Джонсон. При таком развитии традиции музыка неизбежно изменяется, а песни становятся глубоко личными. Вещи, исполненные музыкантами в этом альбоме, – их собственные, хотя артисты всегда отдадут должное Томми Джонсону».

Кто же представлен на пластинке?

Все те же друзья, родственники, товарищи по блюзовому творчеству, ученики и последователи Томми Джонсона: Исаак и Арзо Янгблады, Мейджор Джонсон, Джон Хенри «Бубба» Браун, «Буги» Билл Уэбб, «Бэйб» Стовалл, Рузвельт Холтс и Хьюстон Стэкхаус. Благодаря Дэвиду Эвансу, они донесли до нас, быть может, последнее эхо блюзовой сцены Джексона...

Слушая альбомы с бесценными записями Эванса, у меня, вместе с благодарностью этому вдумчивому исследователю кантри-блюза, возникает вопрос о роли и влиянии Томми Джонсона и сцены Джексона на развитие блюза в том всемирно-историческом значении, о котором мы говорили в самом начале нашей книги, утверждая, что блюз покорила планету. Конкретнее: блюзовая традиция, у истоков которой стояли Томми Джонсон, Ишмон Брэйси и их последователи, вырвалась бы за пределы того узкого и строго очерченного мира, в котором они некогда жили и творили или если бы не фольклорист, написавший биографию Томми и запечатлевший на пленку его продолжателей, то блюзы Томми умерли бы вместе с его славными учениками, так и не дойдя до нашего слуха, как не дошли до нас блюзы и имена сотен или даже тысяч других музыкантов, некогда живших и творивших на американском Юге?

Этот вопрос особенно актуален, когда слушаешь пластинку «Roosevelt Holts And His Friends», правда, не всю, но лишь её «электрическую» часть. В альбоме представлены полевые записи, сделанные Эвансом в августе 1970 года в Луизиане: в Клифтоне (Clifton), Новом Орлеане и Богалусе (Bogalusa), где жил Рузвельт Холтс. Среди его друзей – известные нам Исо Вири, Херб Куинн, «Буги» Билл Уэбб и Эли Оуэнс, а также относительно молодой слепой

музыкант из Богалусы Блайнд Пит Баррелл (Blind Pete Burrell), с завораживающим спиричуэлсом «I'll Fly Away»...⁴⁴⁴

Так вот, Рузвельт Холтс играет свои вещи на стратокастере, причем в одной из них привлекает басиста Кэлвина Дэвиса (Calvin Davis), а в другой, кроме второй гитары «Буги» Билла Уэбба, еще и ударника Роберта Ракера (Robert Rucker), и мы можем слышать, как идеи Томми Джонсона препарируются в ритм-энд-блюз... Увы, ничего доброго из затеи не получилось: игра Холтса бесцветная, невыразительная, монотонная, а с добавлением баса и барабанов еще и излишне шумная. Но может, Рузвельт слабый гитарист и, будь на его месте кто-то другой, получилось бы лучше? Нет, Холтс музыкант превосходный, достаточно услышать его гитару в «Pine Top Boogie» из альбома «The Legacy Of Tommy Johnson». Тут дело в другом. Речь идет о необычном блюзовом стиле, об особенной традиции, которая, судя по всему, не поддается не только электрической, но и всякой прочей трансформации, и, окажись на месте Холтса сам Томми Джонсон, – у него бы тоже едва ли это получилось...

В августе 1967 года еще один энтузиаст и исследователь – Джордж Митчелл записал в исполнении Хьюстона Стэкхауса блюзы Томми Джонсона: «Canned Heat», «Big Road Blues», «Cool Water Blues», «Big Fat Mama», «Take A Little Walk With Me». Все блюзы сыграны на электрической гитаре, более того, с участием второго гитариста – и какого! – Роберта Найтхока (Robert Nighthawk, 1909-1967) да еще и барабанщика Джеймса «Пек» Куртиса (James “Peck” Curtis), – так что это была настоящая ритм-энд-блюзовая группа, причем многоопытная и сыгранная, так как Стэкхаус и Найтхок играли вместе еще с начала тридцатых!.. И что же? Несмотря на очевидное мастерство музыкантов и кондовый саунд их инструментов, я не рискну назвать исполненные ими вещи шедеврами ритм-энд-блюза...⁴⁴⁵ Сам Найтхок также играл вещи Томми Джонсона и даже отметился записью сразу двух версий «Maggie Campbell», которая в его исполнении звучит излишне легко и весело, так что следа от глубины Томми там почти не осталось...⁴⁴⁶

Возможно, единственный, кому удалось адаптировать стиль Томми Джонсона к ритм-энд-блюзу, это Хаулин Вулф. Его трансформация джонсоновской «Cool Water Blues» в «I Asked For Water» впечатляюще, равно как и её вариант – «My Life», в которых

джонсоновские йодли, в сочетании с жестким электрическим аккомпанементом и ударными, превращаются в грозный печальный вой, ставший коронным у огромного и страшного Хаулин Вулфа... Он не скрывал влияния Томми Джонсона, но мы знаем, что Хаулин родился и вырос в Дельте, близ Докери, и основное влияние на него оказал Чарли Пэттон. Так что Хаулин Вулф был изначально заряжен блюзами Дельты и потому знал, что и как надо делать с subtilным стилем Томми Джонсона...

Здесь следует говорить не об отличии традиции Томми Джонсона и блюзовой сцены Джексона, а скорее об уникальности блюзов Дельты: именно они, в лице Чарли Пэттона, Вилли Брауна и Сан Хауса, увлекли сотни молодых миссисипских блюзменов, таких как Букка Уайт, Биг Джо Вильямс, Мадди Уотерс, Роберт Джонсон, Томми МакКленнан, Хаулин Вулф, Элмор Джеймс, Хьюстон Стэкхаус, Роберт Найтхок, а затем, уже благодаря этим новым силам, продвинули блюз сначала на Бил-стрит в Мемфисе, потом на Максвелл-стрит в Чикаго, а затем и по всему миру...

Но это продвижение не было прямой, как стрела, линией и с одной только скоростью и лишь из одной Дельты. Мирное вторжение блюза шло ненавязчиво и неторопливо в продолжение всего XX века. Тонкими ручейками он струился из глухих миссисипских селений, из глубин Алабамы и Джорджии, Луизианы и Техаса, обеих Каролин, Арканзаса и Теннесси, чтобы затем вылиться в мощные потоки, вобравшие в себя и грозную Бесси Смит, и тихую властительницу Билли Холидей, и атакующий корнет Луи Армстронга, и виртуозные переливы Арта Тэйтума, и бесконечные фантазии Телониуса Монка, и душераздирающий рёв Джона Колтрейна, и неостановимую энергию рок-н-ролльщиков, и всегда юных битлов с роллингами, и многих-многих других ярчайших музыкантов, которые принесли нам блюз, прежде чем он окончательно и навсегда покори́л мир... И в этом чудном движении есть свое место у Томми Джонсона, и оно очень значительное!

Так и знай, я не отправлюсь в этот долгий путь один.
Послушай же, что я говорю тебе, милая!
Боже, в такую дальнюю дорогу один я не пущусь.
Не тебя – так другую возьму с собой...

Знай, солнце осветит и моё заднее крыльцо однажды.
Ты не слышишь, что говорю я, крошка?
Боже, солнце прольется и на мою черную дверь.
Ветер переменится и развеет мои печали...

Детка, почему ты так со мной обходишься, так обходишься?
Не слышишь, что я говорю?
Что с тобой такое, что с тобой?
Ты думаешь, что можешь со мною так же поступить,
как с беднягой Черри Ридом?

Все деньги у несчастного ты забрала, но, уж точно,
моих тебе не видать.
Ты будешь слушать, что я тебе говорю, детка моя?
Забрала деньги у бедолаги, но мои, будь уверена, не достанутся
тебе никогда.
Ты лишила несчастного денег – но знай, что моих
никогда не получишь!

Не сомневайся, я не отправлюсь в этот долгий путь один.
Что, не слышишь, о чем говорю тебе, милая?
Боже, в такую даль один я не пущусь:
Не тебя – так с собой другую возьму ...

Знай, солнце осветит и мою черную дверь однажды.
Не слышишь опять слов моих, крошка?
Боже... Солнце прольется на моё заднее крыльцо однажды,
И ветер переменится, утолит мои печали...⁴⁴⁷

Заключение

На Хэттсбург-стрит (Hattiesburg street) в Джексоне, на старом кладбище, находится могила Ишмона Брэйси. Небольшой приземистый крест (кажется, единственный на всем кладбище) с едва заметной надписью «**Rest In Peace**» (*Упокойся с миром*), именем и годами жизни блюзового сингера и реверенда... Когда, сидя на траве рядом с могилой, я думал о Томми Джонсоне и его друге Ишмоне Брэйси, мое внимание привлек барабанный грохот, раздавшийся со стороны школы, находящейся к югу от кладбища. Это ученики знаменитой среди афроамериканцев Jim Hill High School репетировали на лужайке этническое представление: двадцать или даже больше чернокожих юношей с большими барабанами, подвязанными к шеям, выстукивали какую-то особенную африканскую дробь, а еще с десятков таких же юнцов подкрепляли ритм звоном медных тарелок... Весь этот веселый парад – или его репетиция – продолжался полчаса, пока барабанщики не направились к школе, где их уже поджидал какой-то сводный биг-бэнд, который грянул уже и вовсе нечто невообразимое...

Я фотографировал бессмертную традицию барабанного марша, дивился, сколь неистребимо в человеке стремление к своей культуре, к своим корням, а затем подошел к одному из преподавателей, белому молодому человеку, и спросил о чёрном реверенде, похороненном в 1970 году рядом со школой, на старом кладбище. «Вон там его могила! Видите? Вон в той стороне...» – указывал я, сетуя на то, что крест на могиле Брэйси находится не в лучшем состоянии, надпись едва видна, и хорошо бы ученикам её обновить... Преподаватель внимательно слушал, разделяя моё беспокойство, и, казалось, готов был тотчас принять участие в дальнейшей судьбе надгробия. Но было видно, что имя Ишмона Брэйси он слышит впервые, тем более не ведает, что это знаменитый блюзовый сингер, продвинувший культуру черной Америки далеко за её пределы... Пообещав всё это выяснить, он, ссылаясь на занятость – его, действительно, ждала толпа с барабанами, – удалился в их сторону... И в тот же миг на всю округу грянуло нечто

похожее на ишмоновский «Woman, Woman Blues», но только в тысячу раз громче, быстрее, яростнее, энергичнее и величественнее, так что содрогнулось все вокруг и взметнулись врассыпную птицы...

Реверенд Ишмон Брэйси не нарадовался бы!..

В 1963 году к Ишмону Брэйси наведались трое молодых студентов из Беркли – Джон Фэхей, Хенри Вестайн и Билл Барт. Они, перебивая друг друга, с придыханием рассказывали, каких трудов стоило им найти бывшего блюзмена, и убеждали, что готовы вновь записать его для истории. Но Брэйси ответил, что он священник и уже давно не поет бранные блюзы. Но, видимо, пожалев молодых энтузиастов, подсказал, где им найти его приятеля – Неемию «Скип» Джеймса... Так был вновь «открыт миру» Скип Джеймс. Но о нём, равно как и о других блюзменах Дельты, продолжавших традиции Чарли Пэттона, Вилли Ли Брауна, Эдди «Сан» Хауса, Томми Джонсона и Ишмона Брэйси, – в следующем томе...

Примечания

¹ W.C. Handy. *Father of the Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp.73-74.

* The Southern Line (Южная железнодорожная ветка) идет с востока на запад. Сегодня она называется C&C Line. The Yazoo & Mississippi Valley Line, которую называли еще Yellow Dawg или просто Dawg (Dog), тянулась с севера на запад. Впоследствии полотно перенесли на пятнадцать миль восточнее, после чего оно получило новое имя – Illinois Central (<http://www.deltablues.net/dawg.html>). (Стр.7. Здесь и далее мы указываем страницу, к которой относится ссылка.)

² Алан Ломакс, – исследователь-фольклорист, писатель, родился в 1915 г. в Остине (Austin, TX), штат Техас. Начал собирать народные песни еще подростком, помогая в этом отцу Джону Эвери Ломаксу (John Avery Lomax, 1875-1948). 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 г., стал его преемником на посту Главного смотрителя Архива народной песни при Библиотеке Конгресса. Сформировал грандиозное собрание мирового фольклора, провел множество полевых записей в Италии, Испании, Англии и в самой Америке. Со временем стал продюсером и издателем. Умер 19 июля 2002 г. во Флориде. (15)

³ Книга Чартерса *The Country Blues* вышла в 1959 г. в Нью-Йорке и переиздавалась несколько раз. Мы используем издание: Charters, Samuel Barclay. *The Country Blues*. New York: Da Capo Press, 1975. (17)

⁴ Alan Lomax. *The Land Where The Blues Began*. New York: New Press, 2003, p.503. Первое издание книги вышло в 1993 г. Мы используем второе. (17)

⁵ LeRoi Jones. *Blues People*. New York: Payback Press, 1963;
Eileen Southern. *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton & Company, 1971. (18)

⁶ Marshall W. Stearns. *The Story of Jazz*. London: Sidgwick and Jackson, 1957;

James Lincoln Collier. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: 1979. (*Становление джаза: Популярный исторический очерк. Пер. с англ. –М.: Радуга, 1984*);

James Lincoln Collier. *Louis Armstrong: An American Genius*. New York: 1983. (*Луи Армстронг: американский гений. Пер. с англ. А.В.Денисова и М.Н.Рудковской. –М.: Радуга, 1987*);

Nat Shapiro and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' To Ya: The Story of Jazz by the Men Who Made It*. London: Peter Davies, 1957. (*Нам Шаниро и Нам Хентофф: Послушай, что я тебе расскажу. Пер. с англ. Ю.Верменича, предисл. к русск. изд. А.Козлова. –М.: Синкопа, 2000.*)

В настоящем томе мы цитируем русскоязычные издания. (18)

⁷ В.Д.Конен. *Пути американской музыки*. –М.: Музыка, 1961. В 1965 г. вышло 2-е издание. Значение этой книги трудно переоценить. Воспользуемся электронной энциклопедией «Кругосвет» и представим краткую биографическую справку о Конен.

Валентина Джозефовна Конен, русский музыковед, специалист по западной музыке. Родилась в Баку 29 июля (11 августа) 1909 г. в семье революционера-подпольщика, который был вынужден в 1921 г. эмигрировать в США. Окончила Джульярдскую школу в Нью-Йорке по классу фортепиано, начала выступать в американской периодике как музыкальный критик. В 1931 г., после возвращения семьи в СССР, поступила в Нефтяной институт, но затем вновь обратилась к искусству, в 1938 г. окончила теоретико-композиторский факультет Московской консерватории. В 1940 г., в связи с арестом отца, была уволена из консерватории, в 1944 г. вернулась к работе, в том же году приступила к преподаванию в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, в 1949–1951 гг. выезжала с лекциями также в Уральскую консерваторию (Свердловск). С 1960 г. до последних лет жизни работала в Институте истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания). Супруга известного физика академика Е.Л.Фейнберга.

Конен – автор множества книг и статей по истории западноевропейской и американской музыки, от XVIII в. до современности, и учебников для музыкальных училищ и консерваторий по этому же периоду. Ввела в российский научный обиход ряд тем, ранее в нем отсутствовавших или представленных слабо. В частности, большое влияние на целые поколения музыковедов оказали ее монографии о К.Монтеверди (1971) и Г.Пёрселле (*Пёрселл и опера*, 1978), такие книги как *Театр и симфония* (о роли оперы в формировании классического симфонического цикла – 1968), *Пути*

американской музыки (1961; здесь в академическое музыковедение впервые была введена проблематика джаза), *Рождение джаза* (1984), *Этюды о зарубежной музыке* (1968). Умерла В.Д.Конен в Москве 8 дек. 1991 г. (18)

⁸ Sheldon Harris. *Blues Who's Who*. A Biographical Dictionary of Blues Singers. Fifth paperback printing. New York: Da Capo Press, 1989.

All Music Guide To the Blues. The Experts' Guide To the Best Blues Recordings. 2nd edition. Edited by Michael Erlewine and others. San Francisco: Backbeat Books, 1999.

Folk & Blues: The Encyclopedia. Edited by Irwin Stambler and Lyndon Stambler. New York: St.Martin's Press, 2001.

Encyclopedia of the Blues. Edited by Edward Komara. New York: Routledge, 2006. (19)

⁹ *Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Fourth Edition. Compiled by Robert M.W.Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997. (19)

¹⁰ Charles Delaunay. *New Hot Discography: The Standard Directory of Recorded Jazz*. Edited by Walter E.Schaap & George Avakian. New York: Criterion, 1948 (1963);

Jazz Records: 1897-1942. Volume 1 and 2. Compiled by Brian Rust. 2nd Impression. London: Storyville Publications and Co., 1972. (19)

¹¹ Lynn Abbott and Doug Seroff. *Out of Sight: The Rise of African American Popular Music: 1889-1895*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002;

Lynn Abbott and Doug Seroff. *Ragged but Right: Black Traveling Shows, "Coon Songs," and the Dark Pathway to Blues and Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. (20)

¹² В 2007 г. эти фильмы, с русским переводом, изданы компанией «Кармен Видео». (20)

¹³ *Bill Wyman's Blues Odyssey* вышел в 2002 г.; *Blues Story* – в 2003; *The Blues Masters* – в 2002. Фильм Джона Хэммонда мл. *The Search For Robert Johnson* вышел в 1992 г. (20)

¹⁴ Фильм *Jazz* состоит из двенадцати серий и издан на четырех DVD: Мастер Тэйп и Корона фильм, 2005. (21)

¹⁵ Steve Cheseborough. *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*. Second Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2004;

Richard Knight. *The Blues Highway: New Orleans to Chicago. A Travel and Music Guide*. Hindhead, UK: Trailblazer Publications, 2003;

Christiane Bird. *Da Capo, Jazz and Blues Lover's Guide to the U.S.* Third Edition. Da Capo Press, 2001. (21)

¹⁶ Музыкальный словарь Гроува. —М.: Практика, 2001. С.122.

¹⁷ Коллиер. Становление джаза. С.47.

¹⁸ Вот выдержка из объявления в «New Orleans Blue Book», издававшейся с 1902 г.: «**“Графиня” Уилли Пьяцца владеет таким заведением в округе Тендерлойн, которое вам никак нельзя пропустить. Она создала целую науку удовольствий, дабы каждый посетитель покидал её дом радостным и веселым. Если у вас на душе блюз, “графиня” и её девочки быстро исцелят вас**». См.: Шапиро и Хентофф. С.20. (22)

¹⁹ *All Night Long Blues* (Всю ночь до утра Блюз). Записан Луиз Джонсон для Paramount в июне 1930 г. (22)

²⁰ Подобными высказываниями Сан Хаус сопровождал свои выступления в шестидесятые, и некоторые из них сняты на киноплёнку. В данном случае мы используем цитату из фильма Скорсезе *Feel Like Goin' Home*. (23)

²¹ Wardlow, Gayle Dean. *Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown in: Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p.183. (23)

²² Цит.по: Lynn Abbott and Doug Seroff, *Out of Sight*, pp.302-303. Газета *Kansas City American Citizen* с упоминанием блюза вышла 23 июня 1893 г. (23)

²³ Charters, *The Country Blues*, p.34.

²⁴ С этой ремарки Коллиер начинает главу о блюзе в своей книге «Становление джаза». Сама глава занимает чуть больше пяти страниц. См.: Коллиер. Становление джаза. С.41-46. (24)

²⁵ Samuel B. Charters. *The Bluesmen: The Story and the Music of the Men Who Made the Blues*. New York: Oak Publications, 1967, pp.16 and 19. (25)

²⁶ Отар Тёрнер умер 26 февраля 2003 г. Его семейный ансамбль Rising Star Fife and Drum Band продолжает традицию, которую записали в Комо (Como, MS), штат Миссисипи, Алан Ломакс и Ширли Коллинз во время экспедиции 1959 г. Тогда они встретились со старыми музыкантами – братьями Лонни и Эдом Янгами (Lonnie and Ed Young). См.: Lomax, *The Land Where The Blues Began*, pp.314-357; также: Писигин, В.Ф. Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.2. –М.: ЭПИцентр, 2004. С.286-290. (26)

²⁷ Коллиер. *Луи Армстронг: американский гений*. С.80. (27)

²⁸ Там же. С.80-81.

²⁹ Конен. С.139.

³⁰ См.: Писигин, В.Ф. *Посолонь (Письма с Чукотки)*. –М.: ЭПИцентр, 2001. (28)

³¹ В словаре Шелдона Хэрриса и в других изданиях указано, что Гас Кэннон родился в 1885 г. Однако на его надгробии, на кладбище к югу от Мемфиса, отмечено, что этот сонгстер родился еще в 1874 г. (28)

³² Статья Эванса «*Africa and the Blues*» опубликована в журнале *Living Blues* # 10 (Autumn 1972) и переиздана в сборнике *Write Me A Few Of Your Lines: a Blues Reader*. Edited by Steven C.Tracy. University of Massachusetts Press, 1999, pp.63-68. По данной тематике в указанном сборнике переизданы также статьи Ричарда Алана Уотермана (Richard Alan Waterman) – «*African Influence on the Music of the Americas*» (опубл. в 1952); Джэнхейнца Джана (Janheinz Jahn) – «*From “Blues: The Conflict of Cultures”*» (1961); Алана Ломакса – «*Song Structure and Social Structure*» (1962); Пола Оливера – «*African Influence on the Blues*» (1972) и «*Echoes of the Jungle?*» (1973). (29)

³³ Harold Courlander. *Negro Folk Music, U.S.A.* New York and London: Columbia University Press, 1963, p.89. (30)

³⁴ «Ловля тунца происходит на Сицилии и по всему Средиземноморью в весенне-летний нерестовый период. Стена из сетей вытягивается на несколько миль от побережья к *острову (island)*, ловушке прямоугольной формы из нескольких подводных отсеков, заканчивающейся так называемой камерой смерти (*death chamber*). Когда в эту камеру заходит достаточное

количество тунца, сеть тянут – и огромная серебряная рыба поймана. Забою рыбы – *mattanza*, – который все время сопровождается исполнением воодушевляющих в неимоверном труде морских песен (*chantey-singing*), предшествует молитва. Так как манера ловли тунца вряд ли претерпела какие-либо изменения со времен финикийцев (2000 лет до рождества Христова), похоже, что эти морские песни также сохранили свою античную форму. Здесь обычен стиль “лидер-хор”, знакомый по африканским рабочим песням и британским морским песням».

См.: Alan Lomax and Diego Carpitella, album notes, *Southern Italy and the Islands*, Columbia, KL 5174; Alan Lomax, album notes, *Music and Song of Italy*, Tradition TLP 1030, 1958. И хорошо бы читателю прослушать эти LP. (30)

³⁵ Конен. С.135-136.

³⁶ Конен. С.139. В данном случае она ссылается на книгу: *Life and Times of Frederik Douglas*. Boston, 1883. (31)

³⁷ Samuel B. Charters *The Roots of the Blues: an African Search*. Da Capo Press, 1981, p.127.

³⁸ Encyclopedia of the Blues, p.11.

³⁹ Конен. С.59.

⁴⁰ Здесь мы вновь не избежим цитирования книги В.Конен: «...африканская музыка основывается на самостоятельной замкнутой системе, не имеющей явной точки соприкосновения с музыкальным мышлением Запада. Музыкальная культура Африки развивалась своим особым путем, не совпадающим с эволюцией европейской музыки. Поэтому в отличие от африканского изобразительного искусства, которое производит на европейцев непосредственное художественное впечатление, музыка Африки для неафриканцев – зашифрованный язык. Методологическая порочность музыковедческих трудов прошлого, посвященных этому вопросу, заключалась в том, что их авторы, все без исключения, оценивали африканскую музыку с точки зрения критериев западной культуры, которые считали абсолютными и универсально применимыми. При таком подходе все явления африканской музыки либо представлялись им совершенно бессмысленными – и тогда европейцы не скупались на самые унижительные характеристики, – либо оценивались с точки зрения эволюционно-стадиальной теории, как вид первобытного искусства, которому еще

предстоит пройти ранние этапы развития западной музыки. В серьезных новейших исследованиях обе точки зрения не фигурируют более, и самостоятельность и развитость африканской музыки признается без оговорок. Но столь же единодушно все исследователи сходятся на том, что специфика африканской музыки недоступна людям западной культуры (это относится не только к самим европейцам, но и к тем из современных африканцев, которые воспитаны на западной музыке). Европейец не улавливает основные выразительные средства африканского искусства – тончайшую и сложнейшую игру ритмов и тембров, особенности изменчивого интонирования и настройки и т.п. В свою очередь главные выразительные средства европейской музыки – такие, как строго темперированная мелодика, полифония, функциональная гармония, структура, связанная со структурой поэтической речи, и т.п. – не входят в арсенал художественных приемов африканцев». Конен. С.74-76. (32)

⁴¹ Конен. С.234-235.

⁴² Книги Самюэля Чартерса *The Country Blues* и Пола Оливера *Blues Fell This Morning* (London, 1960) упоминаются Конен в общей библиографии к её книге на стр. 451 и 453, но конкретной ссылки на эти работы как на источник у неё нет. (34)

⁴³ В примечании ко второму изданию В.Конен отмечает, что книга написана на основе диссертации, защищенной в 1946 г. Вместе с восхищением – как можно было написать книгу такого уровня в те годы?! – возникает тот же вопрос, но с противоположным смыслом, когда знакомишься с её более поздней книгой *Рождение джаза* (1990 г.), в которой блюзу посвящены уже две полноценные главы. На более чем полсотни страниц квалифицированного музыковедческого текста упоминается только один представитель кантри-блюза – Блайнд Лемон Джефферсон, да и то лишь в перечислении с ранними джазовыми артистами (с.194). Зато на тех же страницах, посвященных блюзу, по пять раз упомянуты Чайковский и Дебюсси, шесть раз Стравинский и восемь – Гершвин! А ведь в восьмидесятые о блюзе уже сложилась солидная библиография и были переизданы многие музыкальные источники. (35)

⁴⁴ Конен. С.154-155.

⁴⁵ Джинни Робертсон (1908-1975) и Белл Стюарт (1906-1997), шотландские фолк-певицы; Шеймус Эннис (1919-1982), ирландский фолк-музыкант и

фольклорист; Джордж «Поп» Мэйнард (1872-1962), английский фолк-певец; Ширли Коллинз (1935), английская фолк-певица из Сассекса; Джин Ритчи (1922), американская фолк-певица. Подробнее об этих музыкантах см.: Писигин, В.Ф. Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.1 и 2. –М.: ЭПИЦентр, 2003 и 2004 гг. (36)

⁴⁶ Серия *The Folk Songs of Britain* состоит из десяти LP: 1.Songs of Courtship (*Песни ухаживания*); 2.Songs of Seduction (*Песни соблазнения*); 3.Jack of All Trades (*Песни ремесленников*); 4.The Child Ballads, 1 (*Баллады Ф.Чайлда, часть 1*); 5.The Child Ballads, 2 (*Баллады Ф.Чайлда, часть 2*); 6.Sailormen and Servingmaids (*Моряки и служанки*); 7.Fair Game and Foul (*Честная игра и плутовство*); 8.A Soldier's Life For Me (*Солдатские песни*); 9.Songs of Christmas (*Рождественские песни*); 10.Animal Songs (*Песни о животных*). Кроме того, на Topic издавалось множество других альбомов, которые составляют золотой фонд фольклора Британских островов. Большинство из представленных на них певцов и инструменталистов были уже стариками, и их голоса уловлены в последний момент. (36)

⁴⁷ Обе баллады, записанные английским фольклористом и звукорежиссером Биллом Лидером (Bill Leader), вошли в альбом *The Travelling Stewarts* (1968, Topic, 12T 179). (37)

⁴⁸ Фильм *High Lonesome: The Story of Bluegrass Music* вышел в 1991 г. (38)

⁴⁹ См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.2. С.293.

⁵⁰ Жизни реверенда Ай Ди Бэка посвящена книга: Dixon, Kristi. *God's Faithful Servant: the Story of Old Regular Baptist Preacher I.D.Back*. 2006. (40)

⁵¹ В 1997 г. Rounder выпустил сборник *Southern Journey Volume 1: Voices From The American South* (CD 1701), куда вошли два трека, записанные Ломаксом и Коллинз в 1959 г. (40)

⁵² Gilbert Chase. *America's Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1955, p.81. (41)

⁵³ Stearns, *The Story of Jazz*, pp. 81-82.

⁵⁴ См.: Ефимов, А.В. Очерки истории США. 1492-1870 гг. Учпедгиз, –М.: 1958. См.:www.biografia.ru.

Алексей Владимирович Ефимов (1896—1971), – историк, член-корреспондент АН СССР с 1939 г. Основные труды по истории США в новое время, истории русских географических открытий, дипломатии, общим проблемам исторической науки. (43)

⁵⁵ Фильм снят Спилбергом на основе реальных событий, относящихся к 1839 г., по мотивам романа Вильяма Оуэнса (William A.Owens, 1905-1990) «Черный бунт» (*Black Mutiny*). (43)

⁵⁶ Ефимов. Очерки истории США, 1492-1870 гг.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Jackson, G.P. *White and Negro Spirituals*. New York: J.J.Augustin, 1943, p.285. Цит. по: Stearns, *The Story of Jazz*, pp. 84-85. (47)

⁵⁹ The Journal of the Reverend John Wesley, A.M. New York: E.P.Dutton & Company, 1907, vol.2, p.320. Цит. по: Stearns, *The Story of Jazz*, pp.80- 81. (48)

⁶⁰ Stearns, *The Story of Jazz*, p.88.

⁶¹ Там же, p.87.

⁶² А.С.Пушкин. Джон Теннер. ПСС в десяти томах. Т.7. –М.: Наука, 1964. С.435. Статья Пушкина – изложение «Записок» Джона Теннера, изданных в Нью-Йорке в 1930 г. Перевод сделан Пушкиным с французского издания книги, вышедшего в Париже в 1985 г. Сама статья написана летом 1936 г. и в том же году напечатана в «Современнике», в книге 3. (49)

⁶³ См. историю возникновения the Christ Holy Sanctified Church, размещенную на сайте <http://www.chschurch.org/history>. (53)

⁶⁴ Александр Блок. *Поэма философская*. Собр.соч. в восьми томах. Т.1. Стихотворения, 1897-1904. –М., 1960. С.461-462. (54)

⁶⁵ См.: В.Конен. С.159. В данном случае Конен ссылается на: Allen W.F. *Slave songs of the United States*, New York: 1867, 1929. (57)

⁶⁶ Russell, Tony. *Blacks, Whites and Blues*. London: Studio Vista, 1970, pp.9-10. На этих же страницах Расселл цитирует Джозефа Кэша. (*Negro entered into*

White man as profoundly as White man entered into Negro – subtly influencing every gesture, every word, every emotion and idea, every attitude.) (58)

⁶⁷ Совсем недавно вышла еще одна книга Тони Расселла – *Country Music Originals: The Legends and the Lost*. New York: Oxford University Press, 2007. По сути, это первая энциклопедия белых фолк-музыкантов и стринг-бэндов довоенного времени. Кроме биографий, издание снабжено редкими фотографиями музыкантов, ссылками на переиздания песен (playlist), так что оно может служить и лучшим ориентиром, и отправной точкой к открытию для себя целого пласта музыкальной культуры Америки. (59)

⁶⁸ David Evans, «Goin' Up the Country: Blues in Texas and the Deep South», in: *Nothing But the Blues*. Edited by Lawrence Cohn. New York – London – Paris: Abbeville Press, 1993, pp. 33-35. (60)

⁶⁹ Abbott and Seroff. *Ragged but Right. Black Traveling Shows, "Coon Songs" and the Dark Pathway to Blues and Jazz*, p.98. (60)

⁷⁰ Там же.

⁷¹ «Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes», in *Journal of American Folk-Lore*, vol.24, July-September 1911. (61)

⁷² Шапиро и Хентофф. С.19.

⁷³ Там же. С.17-18.

⁷⁴ Там же. С.17.

⁷⁵ Там же. С.21.

⁷⁶ Wolfe, Charles and Kip Lornell. *The Life and Legend of Leadbelly*. New York: Harper Collins Publishers, 1992, p.35. Главу о Ледбелли см.: Писигин В.Ф., Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.4. –М.: Империя Пресс, 2006, С.7-106. (65)

⁷⁷ Так считала, в частности, проживавшая в Мемфисе Дэмпси Хардин (Dempsey Hardin), мать Лилиан Хардин, знаменитой джазовой пианистки, участницы King Oliver's Creole Jazz Band, первой жены Луи Армстронга. См.: Коллиер. Луи Армстронг. С.155. (65)

⁷⁸ Текст песни Ледбелли *Mr. Tom Hughes' Town*, которую он часто дополнял речитативом, взят из буклета к изданию *The Library Of Congress Recordings* (1966, Elektra, EKL-301/302). (66)

Follow me down, (2)
Follow me down by Mr. Tom Hughes' (town)*.
Um, um, um, umm...

My mama told me,
My sister too,
"The wimmen in Shreveport, son,
Gonna be the death of you."
Um, um, um, umm...

I tole my mama,
Mama, you don't know,
Wimmen in Shreveport gonna kill me,
Why don't you let me go?
Um, um, um...

I went to my mama,
Fell down on my knees,
Cryin' oh, lordy, mama,
Will you forgive me, please?
Um, um, um...

I got a woman livin' on,
Stony Hill,
She's been settin' down gamblin',
With Buff'lo Bill.
Um, um, um...

Been settin' down gamblin',
With Buff'lo Bill,
Two chances to one, baby,
You ain' done got killed.
Um, um, um, um...

* Под *Mr. Tom Hughes' Town* имеется в виду г. Шривпорт, штат Луизиана, где шерифом в то время был мистер Том Хьюз.

⁷⁹ Осенью 2006 г. я побывал в этом городке, надеясь отыскать хоть какие-то следы Хенри Томаса. В воскресный день жителей можно было застать только в одной из церквей, куда мы и направились вместе со Светланой Брезицкой. Это был приход для белых жителей, которые нас встретили исключительно тепло и из любопытства – кто мы такие и зачем прибыли в их город? – даже прервали службу. Имя своего земляка, Хенри Томаса, они слышали впервые. Ничего не знали о нём и церковные музыканты, включая бабушку, игравшую на бас-гитаре. Пришлось с кафедры рассказывать прихожанам об этом сонгстере, а после службы еще и оставить им наши материалы о нём, привезенные из России. И это вместо того, чтобы самим увезти из Биг Сэнди хоть что-то о Хенри Томасе! (67)

⁸⁰ Хенри Томас переиздан в 1962 г. на лейбле Origin Jazz Library – альбом *Sings The Texas Blues* (OJL-3), а также в 1974 г. на Herwin – двойной альбом *Ragtime Texas: 1927-1929* (H-209) с биографическим очерком, текстами песен и комментариями, подготовленными Мэком МакКормиком (Mack McCormick). В 1990 году сонгстер переиздан на CD: *Texas Worried Blues* (Yazoo 1080/81). (67)

⁸¹ Джим Джексон переиздан в восьмидесятые на лейбле Agram – альбом *Kansas City Blues* (AB 2004), а также в девяностые на двух CD – Document DOCD-5114 и DOCD-5115. Фрэнка Стоукса переиздавали на Yazoo – сборник *Frank Stokes' Dream* (L-1008) и альбом *Creator of the Memphis Blues* (L-1056), – а также на лейбле Roots, в составе стринг-бэнда Beale Street Sheiks, – альбом *Frank Stokes with Dan Sane and Will Batts* (RL-308) – и на лейбле Matchbox – *Frank Stokes: 1927-29* (1984, MSE 1002). Все эти записи переизданы на CD. (67)

⁸² Филлипс записал в Далласе 18 песен для Columbia в 1927-1929 гг. Почти все переизданы на лейбле Agram (Blues AB 2006). (67)

⁸³ Charters, *The Country Blues*, pp.34-35.

Читателю будет небезынтересна беседа с Самюэлем Чартерсом, состоявшаяся в авг. 2005 г. в Стокгольме. См.: Писигин, В.Ф. Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.5. –М.: Империиум Пресс, 2007. С. 19-47. (68)

⁸⁴ Это знаменитое высказывание Дворжака о будущем афро-американской музыки впервые появилось в статье «*The Real Value of Negro Melodies*» (*Настоящая ценность негритянских мелодий*), опубликованной в газете New

York *Herald* от 21 мая 1893 г. Цит. по: Abbott and Seroff. *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music: 1889-1895*, p.273. (69)

⁸⁵ Charters, *The Country Blues*, p.44.

⁸⁶ Тираж первой пластинки Original Dixieland Jazz Band с записями *Livery Stable Blues* и *Dixie Jazz Band One-Step* превысил миллион экземпляров! «До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным ответвлением музыкального фольклора, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями негров и горсткой белых новоорлеанцев, за пределами этого города его слышали крайне редко. После выхода пластинки (7 марта 1917 года) “джаз” в течение нескольких недель ошеломил всю Америку, а пятеро белых музыкантов стали знаменитостями». Коллиер. Становление джаза. С.70. (70)

⁸⁷ Только в Чикаго прибыло с Юга в 1910 г. 44 тысячи черных переселенцев; в 1920 г. – 109 тыс., в 1930 – 233 тыс. Коллиер. Луи Армстронг. С.122. (71)

⁸⁸ Первым лейблом, основанным и управляемым афроамериканцем, стал **Black Swan**, созданный в мае 1921 г. Гэрри Пэйсом (Harry Pace, 1884-1943). Другим совладельцем лейбла был Вильям Хэнди. Конкуренции **Black Swan** не выдержал и в 1924 г. был продан The New York Recording Laboratories (Paramount). (71)

⁸⁹ Charters, *The Country Blues*, pp.46-47.

⁹⁰ John Fahey. *Charley Patton*. London: Studio Vista, 1970, p.9.

⁹¹ *Blues & Gospel Records*, p.XXIII-XXIV.

⁹² Мы стараемся привести в нашей книге как можно больше имен кантри-блюзовых музыкантов 20-х и 30-х, особенно малоизвестных, для того чтобы читатель обратил на них внимание и, по возможности, прослушал, так как почти все упомянутые музыканты частично переизданы на лейблах – OJL, RBF, Yazoo, Matchbox, Blues Document, Flyright, HK Records, Wolf, Mamlish, Magnolia, Old Tramp, Agram и др. (77)

⁹³ Фокстерьер Нипер – наверное, самая знаменитая собака в истории. Её изобразил английский художник Фрэнсис Барро (Francis James Barraud, 1851-1929) в 1893 г., в память об умершем брате, который завещал ему свое имущество, включая собаку и цилиндрический фонограф Эдисона с ящиком

цилиндров, часть которых была записана им в домашних условиях. Вскоре Барро заметил: как только он проигрывал цилиндр с записью голоса покойного брата, собака тотчас подбегала к трубе, наводила ухо и внимательно слушала. На оригинальной картине, которая, если знать предысторию, не лишена драматизма, фокстерьер, расположившись на крышке гроба, сосредоточенно вглядывается внутрь трубы фонографа Эдисона, стараясь уловить голос хозяина. Трогательная картина, названная «His Master's Voice» (*Голос его хозяина*), со временем была переделана художником в соответствии с пожеланиями компании Berliner Gramophone Records (цилиндровый фонограф был заменен дисковым граммофоном), после чего сюжет стал фирменным логотипом Victor Talking Machine Company. (78)

⁹⁴ Russell, *Blacks, Whites and Blues*, pp.21 and 23.

⁹⁵ Подробнее об истории записи блюзов в Ричмонде см. Evans, David. «Country Blues and Gennett Records» // News, Starr-Gennett Foundation. Volume VI, Issue I, Summer 2007, pp.6-11. (86)

⁹⁶ Robert M.W. Dixon and John Godrich. *Recording the Blues*. London: Studio Vista, 1970. В уже упоминавшемся справочнике *Blues & Gospel Records* приведен список всех лейблов, издававших блюзы, а их логотипы размещены на сайте: www.tedstaunton.com/site.map/site.map.htm. (90)

⁹⁷ Ломакс тем не менее не устоял, чтобы, вслед за приведенной цитатой, не выразить собственное предпочтение: **«Вероятно, если бы меня принудили назвать кого-либо одного, я выбрал бы Лемона Джефферсона, мастера и стилиста гитары, чьи пластинки продавались в количестве, во много раз превосходящем продажи записей Пэттона в тот же период времени»**. Lomax, *The Land Where The Blues Began*, p.503. (93)

⁹⁸ В некоторых энциклопедиях авторы отмечают «звездочками» качество или популярность того или иного издания данного блюзмена. Например, одному альбому Гаса Кэннона присваивают две «звезды», другому пять или три! Кого характеризует такая оценка: сингера, родившегося еще в 1875 году, или самих оценщиков? (94)

⁹⁹ Это не извиняет тех, кто по роду деятельности обязан доносить до нас правду. Так, известная исследовательница и профессор музыки в ряде университетов и колледжей США Эйлин Саузерн в своем объемном (552

страницы!) труде *The Music of Black Americans: A History* (Музыка черных американцев: история) даже не упомянула о Пэттоне. Впрочем, и всему блюзу она отвела меньше страницы. Зато в её книге по четыре раза упомянуты Стравинский с Гершвином. Напомню, речь идет не об учителе из «гнесинки», а об известной представительнице афро-американской музыковедческой школы. (100)

¹⁰⁰ Джону Фэхею посвящена глава в кн.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке, Т.1. С.157-191. (101)*

¹⁰¹ Ричард Споттсвуд, род. в 1937 г., – музыкальный критик, исследователь, фольклорист, автор и ведущий музыкальных радиопередач, автор многих работ по истории музыкальных культур Америки. Одной из его главных заслуг стало активное участие в переиздании старых записей на лейблах Arhoolie, Rounder, Herwin, Melodeon, Yazoo, Document, Biograph, Revenant и на основанном им Piedmont. Споттсвуд – редактор серии *Folk Music In America* (Recording Laboratory LBC 1-15), состоящей из пятнадцати лонгплеев, изданных в семидесятые под эгидой Библиотеки Конгресса.

Джо Буссард, род. в 1936 г., – страстный любитель музыки довоенной поры, музыкант, ведущий нескольких программ на радио, но главное – собиратель старых пластинок. В 2006 г. о нем вышел документальный фильм *Desperate Man Blues*, в одном из эпизодов которого мелькнул молодой Фэхей. Фильм представляет большой интерес для собирателей редких пластинок, исследователей блюзов, для всех, кто интересуется эпохой пятидесятых – именно в то время Буссард собрал большую часть коллекции довоенного блюза, джаза, музыки госпел и олд-таймов. Его уникальная коллекция насчитывает более 25 тыс. пластинок на 78 rpm! (101)

¹⁰² Фэхей записался под псевдонимом «Blind Thomas». (101)

¹⁰³ Fahey, *Charley Patton*, p.16.

¹⁰⁴ Чартерс не сразу оценил Пэттона, поскольку на лейбле RBF, начиная с вышедшего в 1959 г. LP *The Country Blues* (RF-1), блюзмен не представлен, более того, в комментариях Чартерса он даже не упомянут. Пэттон отсутствует и на вышедшем в 1966 г. альбоме *Blues Roots / Mississippi* (RBF-14), хотя туда включены его ученики и последователи. (102)

¹⁰⁵ В 1995 г. книгу переиздали, но Пэттон не упоминается и в ней. (102)

¹⁰⁶ Charters, *The Bluesmen*, pp.34-56. В книге опубликованы также фотографии, сделанные Энн Дэнберг-Чартерс (Ann Danberg-Charters), и на одной из них фотопортрет последней жены Пэттона – Берты Ли Пэйт. (103)

¹⁰⁷ Charters, *The Bluesmen*, p.38.

¹⁰⁸ Мэкси Тарпли (Maxey Tarpley) обнаружил рекламный буклет Paramount с фотографиями Лемона Джефферсона и Чарли Пэттона в ящике старого граммофона Victrola, забитого пластинками на 78 rpm. Это случилось в середине 60-х в г.Аугуста (Augusta, GA), штат Джорджия. См.: Klatzko, B. with G.D.Wardlow. «*The Immortal Charlie Patton*» in: *Chasin' That Devil Music*. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p.18. (103)

¹⁰⁹ Приводим еще раз данные этой книги: Fahey, John. *Charley Patton*. London: Studio Vista, 1970. (103)

¹¹⁰ Robert Palmer. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982. Глава о Пэттоне называется *Heart Like Railroad Steel*. Роберт Палмер, – энтузиаст, организатор фестивалей в Мемфисе в середине 60-х, музыкальный критик, автор многих статей и книг о блюзе, включая *Rock & Roll: An Unruly History*. Умер в 1997 г. в возрасте пятидесяти двух лет. (103)

¹¹¹ В своей статье – *Charley Reconsidered: Thirty-Five Years On* – Фэхей оправдывается и просит прощения за поверхностную книжку о Пэттоне, написанную в молодости. Между тем очерк Комары – *The Worlds of Charley Patton* (Миры Чарли Пэттона) – вполне серьезный, в нем рассматриваются политэкономический и социальный аспекты появления и развития афро-американской культуры в Южных штатах.

Очерк Дэвида Эванса – *Charley Patton. The Conscience of the Delta* – это версия его статьи *The Voice of the Delta: Charley Patton and the Mississippi Blues Tradition*, из материалов международного симпозиума, опубликованного в 1987 г. под редакцией Робер Сакрэ (Robert Sacré). Presses Universitaires: Liege, Belgium, 1987. (104)

¹¹² Джон Фэхей умер 22 февраля 2001 г. В 2003 году «коробка» с записями Чарли Пэттона выдвигалась на премию Грэмми (Grammy Award) в трех номинациях: лучший исторический альбом, лучшее оформление и лучшие комментарии. И во всех *Screamin' and Hollerin' the Blues* стал победителем! В 2003 г. в лондонском магазине Virgin «коробка» стоила 500 фунтов. Сегодня издание можно купить за 200 долларов и даже дешевле. (104)

¹¹³ См. сайт: www.ancestry.com.

¹¹⁴ David Evans. *Charley Patton: The Conscience of the Delta*. In *Screamin' and Hollerin' the Blues*. Revenant, 2001, p.8. (106)

¹¹⁵ В той же переписи, проведенной в 1900 г., в графе «раса» напротив каждого члена семейства Пэттонов поставлена буква «В», что означает «black». Но мы знаем, что в США «черными» или «цветными» считались все, имеющие даже самую малую часть африканской крови. (107)

¹¹⁶ В этой связи версия, будто Энни Мартин родила ребенка от соседа, выглядит и вовсе неправдоподобной. (107)

¹¹⁷ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, pp.13-14. Имени третьего брата Виола не запомнила. (111)

¹¹⁸ Fahey, *Charley Patton*, p.18.

¹¹⁹ Уолтер Винксон (1901-1975), – его также звали «Уолтером Винсоном» или «Уолтером Джекобсом», родился и вырос в той же коммуне близ Болтона, что и братья Четмоны. В двадцатых переехал в Кристал Спрингс, где играл с Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси. Затем входил в круг музыкантов Джексона и окрестностей, среди которых были Чарли МакКой, Рубин Лэйси, Сан Спэнд и его земляки братья Лонни и Бо Четмоны. Впервые Уолтер записан для Paramount в сентябре 1928 г. в Новом Орлеане, в составе трио Jackson Blue Boys, куда входили Чарли МакКой и Бо Картер-Четмон. Затем вместе с Четмонами образовал стринг-бэнд Chatman's Mississippi Hot Footers и в его составе записывался в 1929 г. для Brunswick. Потом ансамбль трансформировался в Carter Brothers, а затем в Mississippi Sheiks, который после шривпортовских сессий 1930 г. для Okeh стал широко известным и популярным. Неразлучный со своей гитарой National, Уолтер записывался в тридцатые и сороковые, один и с другими блюзменами, дожил до начала шестидесятых и, когда начался блюзовый бум, был востребован и даже возродил Mississippi Sheiks. В составе этого ансамбля или соло, Винксон выступал на фестивалях, сборных концертах, записывался и издавался. В январе 1972 г. New Mississippi Sheiks выступили на фестивале в Чикаго, а вскоре после этого записали альбом для Rounder Records (2004). Кроме Винксона и Сэма Четмона, в стринг-бэнд вошли еще два ветерана – Карл Мартин и Тед Богэн (Ted Bogan). Старые записи Винксона переизданы в восьмидесятые на Blues Documents (BD-612) и

Agram (Blues AB 2003), а также на переизданиях Mississippi Sheiks, участником которых он был. (111)

¹²⁰ Сессии проводились с 9 по 12 июня в г.Сан-Антонио (San Antonio, TX). Сэм Четмон принял участие в записи восьми песен, из которых издано только пять. До возрождения стринг-бэнда, в шестидесятые, это были единственные сессии Mississippi Sheiks с участием Сэма. См.: *Blues & Gospel Records. 1890-1943*, p.642. (111)

¹²¹ См.: Sheldon Harris, pp.119-120.

¹²² Лонгплей *Sam Chatmon... The Mississippi Sheiks* (Blue Goose, 2006) издан в 1970 г. (112)

¹²³ См.: Lomax, *The Land Where the Blues Began*, pp.382-384.

¹²⁴ Даты рождения Сэма Четмона указываются разные, но сам он называл январь 1899 г. См. примечания к LP *The New Mississippi Sheiks* (1972, Rounder, 2004). (113)

¹²⁵ В 1985 и 1987 гг. на лейбле Matchbox изданы два LP записей Mississippi Sheiks, относящихся к 1930-1934 гг. (MSE 1005 и MSE 1012). (114)

¹²⁶ Джаг-бэнды обычно состояли из гитариста, который зачастую был лидером и вокалистом, мандолиниста и сразу нескольких музыкантов, методично дующих в глиняные кувшины, выполняющие функции баса. В таких бэндах использовались примитивные и дешевые инструменты вроде казу и некоторые предметы быта – например, стиральные доски (*yoishbord*). Игра этих бэндов не требовала профессиональных навыков и была вполне доступна каждому, имеющему мало-мальский слух. Разумеется, извлеченная из стиральной доски или кувшина музыка не воспринималась белыми. (114)

¹²⁷ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.384.

¹²⁸ Klatzko with Wardlow, «*The Immortal Charlie Patton*» in: *Chasin' That Devil Music*. p.25.

¹²⁹ См.: Komara, «*The Worlds of Charley Patton*» in: *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.39.

¹³⁰ Система подобного закрепощения характерна для многих стран, в том числе и для СССР эпохи «развитого социализма». Рабочие и служащие на наших предприятиях десятилетиями стояли в очереди на жилье; годами – в очереди на получение ребенку места в яслях, а затем в детском саду; передовикам из молодоженов могли дать беспроцентную ссуду в полторы тысячи рублей со сроком возврата лет на восемь и так далее. Все это «давалось» и распределялось профсоюзами непосредственно на предприятии. У крупных американских фермеров – вроде Стовалла или Докери – при плантации имелась примитивная жилая инфраструктура с хибарами, а у нас, в СССР, практически все города находились на балансе промышленных (градообразующих) предприятий. (116)

¹³¹ Исследователь блюза Френсис Дэвис утверждает, что Пэттоны переехали в Докери в 1897 г., но сведения Эванса представляются более достоверными. См.: Davis, Francis. *The History Of the Blues: the Roots, the Music, the People*. Da Capo Press, 2003, p.101. (116)

¹³² Edwards, David Honeyboy. *The World Don't Owe Me Nothing*. Chicago Review Press, 1997, p. 91. Отметим, что воспоминания Эдвардса разнятся с работами краеведов и историков, считающих, что *Pea Vine* к Минтер Сити вообще не подходил: там шла другая ветка. И в самом начале книги Эдвардса приведена карта железнодорожных сообщений Дельты (*A 1921 Rand McNally Railroad Map of the Mississippi Delta*), на которой четко прослеживается маршрут поезда, воспетого Пэттоном. Он выезжал в четыре утра из Кливленда и шел две мили к югу, в город Бойл (Boyle), затем состав двигался десять миль на восток и поворачивал к Докери, причем вагонами вперед, поскольку одна ветка не позволяла перегнать локомотив. После Докери *Pea Vine* вновь шел на запад и, вновь минуя Бойл, добирался до Роуздейла. А вечером поезд возвращался в Кливленд. См.: Willis John C. *Forgotten Time (The Yazoo Mississippi Delta after the Civil War)*. University Press of Virginia, 2000. Подробнее о связи железных дорог и блюза см. кн.: Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads in the early Blues*. York, England: Music Mentor Books, 2006. (119)

¹³³ *Pea Vine Blues* (Блюз “Гороховой лозы”), by Charley Patton. Записан для Paramount 14 июня 1929 г. в Ричмонде, штат Индиана, и издан в феврале 1930 г. с *Tom Rushen Blues* на оборотной стороне. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.60. (Этот и другие тексты блюзов,

I think I heard the Pea Vine when it blowed...
I think (th)at I heard the Pea Vine when it had blowed.
It blowed jus' like my rider gettin' on bo'd.

Hey, the levee's sinkin' an' I, babe, an' I...
Baby, you know I can't stay...
The levee is sinkin', Lord, y'know I hate to stay,
I'm gwine up (the) country, mama, in a few mo' day.

Yes, you know it, you know it, you know you done done me wrong...
Yes, you know it, you know it, you know you done done me wrong.
Yes, you know it, you know it, you know you done done me wrong.

Yes, I cried las' night an' I ain' gon' cry any mo'.
I cried las' night an' I, I ain' gon' cry any mo'...
But the Good Book tells us: you've got to reap jus' what you sow.

Stop your way a livin', you won'...
You won't ha' ta cry no mo', baby!
Stop your way livin' an' you won't ha' ta cry no mo'.
Stop your way a livin' an' you won't ha' ta cry no mo'...

I think I heard the Pea Vine when it blowed.
I think I heard Pea Vine when she blowed,
She blowed jus' like she warn't gonna blow no mo'...

¹³⁴ В Вышнем Волочке, Тверская обл., мне рассказывали, что американский хлопок с плантаций Миссисипи во множестве доставлялся на знаменитые мануфактуры Морозова и Прохорова. К сожалению, документы, подтверждавшие это, уничтожил пожар. Но и без документов можно поверить в то, что одна из столиц российского ткацкого производства не обходилась без наиболее качественных сортов хлопка. (120)

¹³⁵ Впервые эту песню Ледбелли услышал в сентябре 1934 г., когда, в качестве шофера и помощника, вместе с Джоном Ломаксом объезжал южные штаты. *The Rock Island Line* исполнялась заключенными в Литтл Роке (Арканзас). См.: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.4. С.83. (121)

Oh, the Rock Island Line,
Mighty good road,
Oh, the Rock Island Line,
Road to ride.
Oh, the Rock Island Line,
Mighty good road!
If you want to ride,
You got to ride it like you find it,
Get you ticket at the station,
On the Rock Island Line...

¹³⁶ Н.П.Таратынов. *Хлопчатник*. Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефрона. Т.73. 1903. С.326-333. (122)

¹³⁷ Palmer, pp.55-56.

¹³⁸ Известно, что у Чарли и Милли Бондс родилась дочь – Чайна Лу (China Lou). См.: Evans, *Charley Patton. The Conscience of the Delta*, p.21. (124)

¹³⁹ «Сухой закон» в США существовал с 1919 по 1933 гг. (125)

¹⁴⁰ David Honeyboy Edwards, p.90.

¹⁴¹ Palmer, p.62.

¹⁴² Всего у Люиса Блэка записано и издано на Columbia четыре блюза: *Rock Island Blues*, *Gravel Camp Blues*, *Corn Liquor Blues* и *Spanish Blues*. См.: *Blues & Gospel Records*. 1890-1943, p.76. (127)

¹⁴³ В сентябре 1927 г. в Мемфисе в отеле Peabody им были записаны *Mississippi Bottom Blues* и *Rowdy Blues*. См.: *Blues & Gospel Records*. 1890-1943, p.31. (127)

¹⁴⁴ Дик Бэнкстон, – гитарист, скрипач, сонгстер и лидер стринг-бэнда. Родился в 1899 г. в Кристал Спрингсе (MS). Выучился игре на скрипке еще в детстве от отца. В 1910 г. семейство переехало в Дрю, где трудилось на плантации Вебба Дженнингса. Там же Бэнкстон выучился блюзам и вошел в одно из первых блюзовых сообществ. Позже вместе с братом Беном Бэнкстоном (Ben Bankston) они организовали стринг-бэнд. В пятидесятые переехал в Мемфис. См.: Harris, pp.38-39. (127)

¹⁴⁵ Комара, р.43. В данном случае автор ссылается на первое издание книги Дэвида Эванса *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley University of California, 1982, pp.174-184. (127)

¹⁴⁶ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.18.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.17. Эванс ссылается на статью Пита Велдинга (Pete Welding) «David “Honeyboy” Edwards», вошедшую в сборник *Nothing But the Blues*, edit. by Mike Leadbitter. London: 1971, p.135. (129)

¹⁴⁹ См. стр.123 наст. изд.

¹⁵⁰ *It Won't Be Long* (Это ненадолго), by Charley Patton. Записан 14 июня 1929 г. Издан в ноябре 1929 г. вместе с *Down The Dirt Road Blues*. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.59. (131)

I b'lieve sweet mama gwine do like she say she will,
I believe sweet mama gwine do like she say she will...
Gon' cook my supper, oh Lord, put me in her bed.

You ever go down Memphis, stop by Minglewood, baby...
Y'ever go down Memphis, stop by Minglewood, baby.
You Memphis women don't mean no man no good.

She got a man on her man, got a kid on her kid, baby...
Mm, got a man on her man, got a kid on her kid, baby.
Done got so bold, Lord, won't keep it hid...

Ahhh-ah, rider, ain' gon' be here long, baby...
A-right, rider, ain' gon' be here long, baby.
Ride on, ride on, daddy won' be here long...

I b'lieve sweet mama sure was kind to me, baby...
I believe sweet mama sure was kind to me, baby.
She's up at night like a police on his beat.

I'll tell you something, keep it to yourself, baby...
I'm gon' tell you something, keep it to yourself, baby.
Don't tell your husban', Lord, and no one else...

She's a long tall woman, tall like cherry tree, baby...
Got a long tall woman, tall like cherry tree, baby.
She gets up 'fore day and put that thing on me...

¹⁵¹ Fahey, *Charley Patton*, p.20.

¹⁵² Там же, p.29.

¹⁵³ См.: Fahey, *Charley Reconsidered: Thirty-Five Years On* в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, pp.47, 53. (133)

¹⁵⁴ Все это Сан Хаус рассказал своим интервьюерам – Нику Перлсу и Стивену Колту в 1966 г. См.: Palmer, p.79. (134)

¹⁵⁵ Parchman Penitentiary – центральная тюрьма штата Миссисипи и при ней огромная хлопковая плантация Parchman Farm, в прошлом один из главных источников пополнения казны штата, поскольку труд заключенных не оплачивался. Тюрьма расположена к северу от Докери, на дороге 49W, между Дрю и Татвайлером. Здесь при проезде запрещено не только останавливаться, но даже снижать скорость, о чем предупреждают расставленные вдоль дороги знаки, грозя немалыми штрафами. Через эту тюрьму прошел и другой ученик Пэттона – Букка Уайт, тоже за убийство. Букка посвятил тюрьме *Parchman Farm Blues*, а Алан Ломакс его там же и записывал. Пели блюзы в этом заведении и другие сидельцы, например Сонни Бой Вильямсон-II... (135)

¹⁵⁶ Писигин. *Очерки об англо-американской музыке*, Т.5. С.31-32.

¹⁵⁷ *Some These Days I'll Be Gone* (Скоро я уйду), by Charley Patton. Записана в октябре 1929 г., а издана только в январе 1932 г. вместе с песней *Frankie And Albert*. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.70. (136)

Some these days you gon' miss your honey...
Some these days I am going away.
Some these days y' gon' miss your honey,
I know you gon' miss me, sweet dream, for I be goin' away...

You will never know what your frien' will do 'til he gone away.
You will miss him for returnin', you will miss him, I am going away...
You gonna miss me, oh, m' little honey.
I know you gon' miss me, sweet dream, by me goin' away.

Some these days you gon' be sorry...
Some these days I'll be going away...
Some these days you gon' be sorry,
Aw, I know you're gon' miss me, sweet dream, for I be goin' away.

You will never know what your frien' will do 'til he gone away.
You will miss him for returnin', you will miss him, for I'm going away...
You will miss him, oh, m' little honey.
I know you're gon' miss me, sweet dream, for I be goin' away...

¹⁵⁸ В 1929 г. магазин Спира переехал в дом номер 111 на той же улице. К настоящему времени здание не сохранилось. (137)

¹⁵⁹ Уордлоу считает, что в середине 20-х это была единственная подобного рода техника в Джексоне. См.: «*Godfather of Delta Blues – H.C. Speir*». An Interview with Gayle Dean Wardlow by Pat Howse and Jimmy Phillips. In: Peavey Monitor, 1995. (138)

¹⁶⁰ Ричмондские записи Вильяма Хэрриса переизданы в альбоме *Delta Blues Heavy Hitters: 1927-1931* (Herwin 214). (138)

¹⁶¹ Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.126.

¹⁶² Фильм Вима Вендерса вышел в 2003 г. в рамках уже упомянутого нами проекта Мартина Скорсезе «Blues». (139)

¹⁶³ Peter Guralnick. *Searching For Robert Johnson*. New York: Plume, 1998, pp.32-33. (139)

¹⁶⁴ *Mississippi Musicians Hall of Fame: Legendary Musicians*. Ed. by James H. Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001, pp.141-143. (140)

¹⁶⁵ Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.127.

¹⁶⁶ Ральф Пир, – продюсер, звукоинженер предприниматель и «искатель талантов» (*talent scout*), в свое время работал для Columbia в Канзас Сити (Kansas City), затем для OKeh в Нью-Йорке и в 1920 г. был продюсером Мэми Смит во время исторической записи *Crazy Blues*, открывшей эру так

называемых *race records*, и, кстати, сам этот термин будто бы тоже придумал Пир. В первой половине двадцатых Ральф делал записи джаза, блюза и госпел в Новом Орлеане, затем записывал таких белых фолк-музыкантов, как Фиддлин Джон Карсон (Fiddlin' John Carson, 1868-1949) из Джорджии, а в августе 1927 г. записал в Бристоле для лейбла Victor Джимми Роджерса и семейство Картеров. Последнее событие вошло в историю как *Bristol Barn Session*, – оно положило начало рождению кантри-музыки, Бристол заслужил славу её родины, а на том месте, где когда-то находилась студия, установлен памятный монумент. А уже в 1928 г. Ральф Пир записал для Victor черных блюзменов. (141)

¹⁶⁷ Performa Incorporated, строительная компания, которая восстанавливала Beale street в Мемфисе. (143)

¹⁶⁸ *Rattlesnake Blues* (Блюз гремучей змеи), by Charley Patton. Записан с участием фиддлера Хенри Симса в октябре 1929 г. и издан в мае 1930 г. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, pp.63-64. (144)

Jus' like a rattlesnake, I say, mama, Lordy, every minute I'm in a curl.
I say, I'm jus' li' a rattlesnake, baby, I say, every minute I'm in a curl...
I ain' gwine have no hard time, mama, rollin' through this world...

Said, I leave here, mama, I'm gwine further down the road.
I say, when I leave here, mama, I'm gwine further down the road.
So, if I meet 'im up there, I'm gwine back to the Gulf in Mexico...

I'm gon' shake glad hands, mama, I say, Lord, wi' your lovin' boy.
I'm gon' shake glad hands, I say, with your lovin' boy...
Fix(in') to eat my supper in Shelby, Illinois...

Vicksburg on a high hill an' Lous'ana, Lord, it's jus' below...
Vicksburg on a high hill, mama, you know, Lous'ana jus' below.
If I get back there, I ain' gon' never be bad no mo'.

Yeah, my babe got a heart like a piece of railroad steel...
Babe got a heart like a piece a railroad steel.
If I leave (you) this mornin', never say, "Daddy, how do you feel?"

¹⁶⁹ Эти записи, хранившиеся в Библиотеке Конгресса, переизданы на лейбле Flyright в 1979 г. – альбом *Walkin' Blues* (FLY 541). К их истории мы вернемся в последующих главах. (145)

¹⁷⁰ Сэр Джон Эвери Ломакс с огромным трудом организовал свою первую экспедицию только весной 1933 г., причем выехал на Юг с допотопным цилиндрическим агрегатом фирмы Edison, из-за чего сделанные им записи даже не были изданы. (145)

¹⁷¹ По другим сведениям – 50 долларов. (145)

¹⁷² В этом я убедился в Кларксдейле, во время субботних танцев в известном джук-джойнте «Red's Lounge». Играл там на какой-то ужасной электрогитаре один из старейших миссисипских блюзменов – Джеймс Ти-Модел Форд (James T-Model Ford, 1924), а на ударных ему помогал его десятилетний внук или даже правнук. Начали они в девять вечера, играли с небольшими перерывами, во время которых Ти-Модел прикладывался к небольшой бутылочке виски, в то время как ребенок спешил к сидевшей тут же бабушке и тотчас засыпал. Спустя десять минут его будили и отправляли «на работу» за ударную установку. Около полуночи мальчик устал настолько, что я, из жалости, сменил его за барабанами, потому что только это замещение могло спасти внука от гнева деда, который за работой над блюзами не признает поблажек... К часу ночи устал и я... Между тем Ти-Модел, названный так родителями в честь любимого автомобиля Чарли Пэттона, заканчивать играть и не думал. Он лишь выкрикивал каждые полчаса фразу: «Jack Daniel's Time!» – и лез в свой большой ботинок, где у него, как и у одного из русских императоров, таилась заветная плоская бутылочка виски. После пары глотков он продолжал играть и петь... В это время оставить барабаны – значило бы предать старого блюзмена, не меньше. Своим уверенным видом, а когда я иной раз попадал в такт, то и одобрительным кивком он выражал мне свое удовлетворение, хотя я стучал на барабанах впервые в жизни... В два часа я уже едва держался: позади был напряженный день в сборе материала для книги... В три я попытался сбежать во время очередного «Jack Daniel's Time!», но в ответ старый блюзмен затребовал от своей жены разбудить ребенка, что было недопустимо, так как бабушка, между прочим крупных форм, могла тут же покончить со старейшим блюзменом Дельты... Я просто принужден был продолжить стучание по барабанам, но в четыре утра все же сбежал, в то время как Ти-Модел продолжал играть и петь в десятый раз (!) какую-то славную вещь Томми Джонсона в обработке Хаулин Вулфа и, в запале, не заметил моего постыдного побега... Как мне сказали позже, он продолжал играть до шести утра для каких-то двух или трех танцующих... Заработал

он при этом не больше десяти-пятнадцати долларов, которых едва ли хватило, чтобы покрыть расходы на «Джека Дэниелса»...

В 2000 году у Ти-Модел Форда вышел виниловый диск *She Ain't None of Your'n* (Fat Possum, 80335), выходили и другие лонгплеи, а совсем недавно, в 2008 году, был записан и издан CD – *Jack Daniel Time* (Mudruppy Recordings), куда вошел прекрасный блюз *I Love You, Babe*, исполненный на акустической гитаре. Думаю, что впереди у одного из старейших блюзовых музыкантов Дельты еще много работы! (146)

¹⁷³ Palmer, p.77.

¹⁷⁴ Коллиер. *Луи Армстронг*. С.147.

¹⁷⁵ В книге Rick Kennedy. *Jelly Roll, Bix, and Hoagy: Gennett Studios and the Birth of Recorded Jazz*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994 – приводится фотография здания, где находились бывшая студия и прессовочный цех, а буквально под стенами – железнодорожная ветка, которая якобы мешала записи. Так вот: мешала не эта, местная и редко используемая рабочая ветка, а та, что проходила по холму, над корпусами Piano Starr Company, и по которой часто и на большой скорости проносились поезда. (147)

¹⁷⁶ Изданием записанных Чарли Пэттоном песен занимались уже менеджеры Paramount, так что очередность их выпуска на пластинках не совпадает с очередностью записи. Мы рассматриваем песни Пэттона в том порядке, в каком они были записаны в Ричмонде 14 июня 1929 г. Хронологию и порядок звукозаписывающих сессий Пэттона см. в: *Blues & Gospel Records 1890-1943*, pp.707-709. (148)

¹⁷⁷ Н.П.Таратынов в статье «Хлопчатник» упоминает насекомое *the Mexican cotton boll weevil* как особо опасное для урожая хлопка и приводит его латинское название – *Anthonomus grandis Boh*. Ученый также добавляет, что для России это насекомое угрозы не представляет. По крайней мере, так было в самом начале XX века. См.: Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефрона. Т.73. 1903. С. 332. (148)

¹⁷⁸ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.26.

¹⁷⁹ Dick Spottswood. *Going Away To A World Unknown* в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.59.

¹⁸⁰ В сборнике статей Уордлоу *Chasin' That Devil Music* приведена фотография Сан Хауса, где он демонстрирует игру Чарли Пэттона (автор фото – Ник Перлс). (150)

¹⁸¹ О страшном эпизоде вспоминала племянница Пэттона Бесси Тёрнер. См.: Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, pp.20-21. (150)

¹⁸² Ледбелли «заработал» свой шрам на шее приблизительно тогда же и примерно при тех же обстоятельствах. См.: Писигин. Т.4. С.31. (151)

¹⁸³ В действительности, мы не знаем, каким были голос и гитара Пэттона, как звучали другие блюзмены прошлого. В известной книге *Hear Me Talkin' To Ya* приводится высказывание старого джазового трубача из Нового Орлеана Матта Кэри о записях Джо Кинга Оливера: «Я не слышал ни одной его записи, которая хотя бы приблизительно передавала звучание самого Джо. Я не знаю, в чем тут дело, но, по правде говоря, порой мне просто не верилось, что на этих записях действительно играл сам Джо, так это было непохоже». См.: Шапиро и Хентофф. С.49. Не исключено, что о записях Чарли Пэттона говорили то же самое. (151)

¹⁸⁴ Стоимость пластинки Пэттона была 75 центов. (152)

¹⁸⁵ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, pp.25-26.

¹⁸⁶ **Pony Blues**, by Charley Patton. Записан 14 июня 1929 г. и издан в июле того же года. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.57. (154)

Hit-itch up my pony, saddle up my black mare...
Hit-itch up my pony, saddle up my black mare.
I'm gon' fin' a rider, baby, in the world (s)omewhere.

“Hello, Central, (wha)t’s a matter with your line?
Hello, Central, matter, Lord, wi’ your line?”
“Come a storm last night, to’ the wire down”.

Got a brand new Shetlan’, man, already train’,
Brand new Shetlan’, baby, already train’.
Better get in the saddle, tighten up on your rein!

Ain’t a brownskin woman like, mm, somethin’ fit to eat?
Brownskin woman like somethin' fit ta eat,
But a jet black woman, don't put your hand on me!

Took my baby to meet the mornin' train.
Took, baby, meet that mornin' train.
An' the blues come down, baby, like showers a rain.

I've got somethin' to tell you when I gets a chance.
Somethin' to tell you when I get a chance:
I don' wanta marry, jus' wanta be your man.

¹⁸⁷ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.17.

¹⁸⁸ ***Prayer of Death – Part 2*** (Молитва о смерти), by Elder J.J.Hadley (Charley Patton). Записан 14 июня 1929 г., издан вместе с первой частью в августе того же года. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.58. (156)

Oh, the prayer of death...
Oh, Lord, oh, oh, oh, Lordy!
I know you been callin' Him...
Yes, the wages of sin are death, the gift of God, eternal life...
Mmmm, Lordy. He said, "You're a rock in a weary land",
A shelter in the time of storm...
Mmmm, okay, amen, then all of them get to moanin' "Lord
have mercy!"

Oh, won't you save me, Lord?

Every since my mother been dead,
Every since my mother been dead,
Every since my mother been dead
Trouble been rolling all over my head...

I been 'buked and I been scorn',
I been 'buked and I been scorn',
I been 'buked and I been scorn', good Lord,
I've been talked about, sure as You born.

A-hold to God's unchanging (hand),
Hold to God's unchanging ...
Build your hopes on things eternal,
Hold to God's unchanging...

¹⁸⁹ David Honeyboy Edwards, p.91.

¹⁹⁰ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.18.

¹⁹¹ Batey, Rick. *The American Blues Guitar*. New York: Hal Leonard Corporation, 2003, p.53.

¹⁹² См. его интервью в журнале *Sing Out!*, Winter, 2003. Добавим, что Брозман автор книги *The History and Artistry of National Resonator Instruments*. Anaheim Hills, CA: Centerstream Publishing, 1993. (157)

¹⁹³ См. Discography в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.113.

¹⁹⁴ Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.49. Приводя эти сведения, Уордлоу в свою очередь ссылается на Альфреда Шульца (Alfred Schultz), который в свое время работал начальником штамповочного цеха (*pressing-room foreman*) в Грэфтоне, и на Хенри Спир, так что этим сведениям можно доверять. Что касается розничной цены, 75 центов, то она обычно указывалась на конверте пластинки. (160)

¹⁹⁵ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.27.

¹⁹⁶ В сороковые-пятидесятые годы эта песня, с несколько измененным названием – *We Shall Not Be Moved* – и актуализированным текстом, с легкой руки Пита Сигера (Pete Seeger, 1919) и его товарищей из Almanac Singers, стала уже не религиозным, а профсоюзным гимном. Слушай альбом: *Talking Union & Other Union Songs* (1955, Folkways FP 85-1). Так что стиль *sanctified* пригодился не только блюзменам, но сингер-сонграйтерам с их политической ангажированностью. (162)

¹⁹⁷ *Blues & Gospel Records*, p.450.

¹⁹⁸ Spottswood, *Song Notes and Transcriptions* в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.68.

¹⁹⁹ Эдит Норт Джонсон (1905-1988), известная также как Maybelle Allen и Hattie North, записывалась в конце двадцатых для OKeh, Vocalion и Brunswick, а затем многие годы пела в одном из ресторанов в Сент-Луисе. В мае 1961 г. Эдит и её аккомпаниатора Хенри Брауна записал С.Чартерс для Folkways: альбом *The Blues in St.Louis: Henry Brown & Edith Johnson* (1984, FS 3815). В 1953 г. английский лейбл London в серии *Jazz Archive*

переиздал старые записи блюзового тромбониста Айка Роджерса – альбом *The Fabulous Trombone of Ike Rodgers* (10" AL 3512), в который вошли два блюза – *Nickles Worth Of Liver Blues* и *Good Chib Blues* – в исполнении Эдит. В комментариях указано, что в обеих вещах ей, кроме Роджерса, аккомпанирует пианист Рузвельт Сайкс (Roosevelt Sykes, 1906-1983). В начале семидесятых датский лейбл Collector's Classics также издал Айка Роджерса – LP *Gut Bucket Trombone* (CC 37). В него тоже вошли два упомянутых блюза в исполнении Эдит, причем во втором аккомпанирует Рузвельт Сайкс, а в первом, если верить аннотации, сама Джонсон. Сайкс – один из великих пианистов буги-вуги, так что можно сравнить и наконец выяснить, аккомпанирует ли Эдит себе сама. (164)

²⁰⁰ ***Tell Me Man Blues*** (Поведай мне Блюз), by Henry Sims. Записан под аккомпанемент Пэттона в октябре 1929 г. Текст из издания *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.72. (165)

Tell me, man, which way's the risin' sun?
Tell me, man, which way's the risin' sun?
"It rise in the east an' go down in the wes"...

I want to see you go with the risin' sun.
I want to see you go with the risin' sun.
I can always tell when the sun is goin' down...

When I go, please don't talk after me.
Oh, when I go, please don't talk after me.
For I'm going where (I can) give my poor self ease...

Tell me man, what you got on your min'.
Tell me man, what you got on your min'.
You keep me worried an' bothered all the time...

You may want to see me look little an' cute.
You may want me to look little an' cute.
I'm going to get me a khaki suit...

²⁰¹ Впервые Мадди Уотерс записан А.Ломаксом в августе 1941 г. на этой же ферме, но тогда его записали в одиночку, хотя Симс и был рядом! (165)

²⁰² Эти записи изданы в 1966 г. на альбоме *Down On Stovall's Plantation. Muddy Waters. His First Recordings; the Celebrated 1941-1942 Library of Congress Recordings, with the Son Sims Four* (Testament T-2210). (165)

²⁰³ Один из пионеров джаза, новоорлеанский трубач Банк Джонсон утверждал, что *Make Me A Pallet On The Floor* исполнял еще в 1894 г. легендарный Бадди Болден. Как и Симс, Банк Джонсон считает, что это был блюз. (См.: Шапиро и Хентофф. С.43.) В 1926 г. Этель Уотерс записала эту песню для Columbia. А в 1943 г. *Make Me A Pallet On The Floor* записали ветераны буги-вуги Джимми Йенси (Jimmy Yancey, 1894-1951) и его жена Эстелла «Мама» Йенси (Estella “Mama” Yancey, 1896-1986), и в их исполнении это был, несомненно, блюз. Слушай: *The Immortal Jimmy Yancey, 1898-1951* (OL-28-02). (165)

²⁰⁴ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.415.

²⁰⁵ Как же тут еще раз не вспомнить размышления А.Блока: **«Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом “хлынуть”. Таков закон всякой органической жизни на земле – и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм. Вся короткая история человечества, которая сохранилась в нашей бедной памяти, есть, очевидно, смена эпох, из которых в одной – музыка замирает, звучит приглушенно, чтобы с новым волевым напором хлынуть в другой, следующий за нею».** А.Блок. Собр.соч. в восьми томах. Т.7. Дневники, 1901-1921. –М.: 1963. С.360. (167)

²⁰⁶ Больше всего от наводнения пострадали Роуздейл, Гринвилл, Леланд (Leland) и коммуны, находящиеся вокруг этих городов. Места обитания Пэттона – Монд Баю, Мэриголд и ферма Докери – пострадали меньше, но родственники блюзмена считают, что в апреле-мае 1927 г., то есть во время наводнения, Чарли находился либо в Шелби (Shelby), либо в Ганнисоне (Gunnison) – небольших селениях, расположенных у реки и потому значительно пострадавших. См.: Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.28. (168)

²⁰⁷ *High Water Everywhere – Part 1* (Вода прибывает отовсюду), by Charley Patton. Записан в октябре 1929 г., издан в апреле 1930. Текст из сборника

The back water done rose around Sumner, now,
Drove me down the line.
Back water done rose at Sumner, drove
Poor Charley down the line.
And I tell the world the water done struck through this town.

Lord, the whole round country, Lord, river is overflowed.
Lord, the whole round country, man, it's overflowed.
You know I can't stay here: I'm bound to go where is's high, boy!
I would go to the hilly country, but they got me barred.

Now look-a-here now, Leland, river's rising high.
Look-a-here now *boys, around Leland, tell me*, river's raging high.
Boy, it's rising over there; yeah...
I'm gonna move over to Greenville 'fore I bid good-bye.

Look-a-here, water done, now Lordy, done broke,
 rose most every where...
The water at Greenville and Leland, Lord, it done rose everywhere...
Boy, you can't never stay here!
I would go down to Rosedale, but they tell me there's water there...

Now the water, now, mama, done struck Charley's town.
Well, they tell me the water done struck Charley's town...
Boy, I'm going to Vicksburg!
Well, I'm going to Vicksburg, on the high of mine.

I am going on dry water, where land don't never flow...
Well, I'm going over the hill, where water, oh, don't never flow...
Boy, hit Sharkey County and everything was down in Stover.
But the whole county were leaving over in Tallahatchie sure...
Boy, I went to Tallahatchie: they got it over there!

Lord, the water done wrecked all of that old Jackson road.
Lord, the water done raged over the Jackson road...
Boy, it got my car!
I'm going back to the hilly country, won't be worried no more.

²⁰⁸ Из них было издано двадцать четыре, и первой – в апреле 1930 г. – пластинка с *High Water Everywhere* в двух частях. В мае появились *Rattlesnake Blues* и *Running Wild Blues*, в июне – *Mean Black Cat Blues* и *Magnolia Blues*, в июле – *Mean Black Moan* и *Heart Like Railroad Steel...* Затем песни штамповались реже, поскольку не раскупались. Последними изданы *Jim Lee (part 2)* и *Joe Kirby Blues*, – они появились только в марте 1932 г., спустя два с половиной года, после того как были записаны. См. Discography в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.113. (170)

²⁰⁹ Wardlow, «*One Last Walk up King Solomon Hill*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.212.

²¹⁰ Palmer, p.82.

²¹¹ Гнев бывших клиентов The New York Recording Laboratories и до сих пор разделяет каждый, кто сталкивается с их продукцией: качество пластинок Paramount хуже некуда, и не всегда это качество компенсирует то, что на них записано. Так, в одном из антикварных магазинов я купил почти новый диск Paramount 20-х годов с гавайскими гитаристами. Когда же я поставил его на проигрыватель, то услышал лишь причмокивания и попыхкивание: скорее всего, вместо гавайцев, на пластинке запечатлен перекур на заводе в Грэфтоне. Paramount будто специально штамповал пластинки так, чтобы некоторые из них, вместо прослушивания, сразу же вешали на стену как дорогую реликвию. (175)

²¹² Об истории The New York Recording Laboratories см.: Davis, Tom. «*Long Lonesome Blue Heaven*» // *Wisconsin Trails*, – 2002, January / February.

А так же: Tuuk, Alex van Der. *Paramount's Rise and Fall: A History of the Wisconsin Chair Co. and its Recording Activities*. (177)

²¹³ *Ozaukee County Wisconsin. A Photographic Journey into the Past*. The Ozaukee County Historical Society with Laurie Arendt. Cedarburg, WI, 2004.

²¹⁴ Из выступления миссис Джэнет Эриксон в телепередаче PBS «History Detectives», состоявшейся в 2006 г. и посвященной Paramount Records. См. Информационно-рекламный буклет *Paramount Walking Tour: Compliments of the Historic Preservation Commission*, Grafton, 2008. (180)

²¹⁵ *Walkin' Blues* не вышел на Paramount и был издан уже в наши дни на Document (DLP 532). Вошел он и в музыкальное приложение к «коробке»

Screamin' and Hollerin' the Blues, а Споттсвуд в примечаниях отметил, что на второй гитаре играет Пэттон или Вилли Браун (стр.71). В справочнике *Blues & Gospel Records* указывается, что в *Walkin' Blues* Сан Хаусу подыгрывает Вилли Браун (стр.404). (183)

²¹⁶ См.: Spottswood, Dick. *Going Away To A World Unknown*, в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.75. В примечаниях Споттсвуд отмечает, что Криппл Лофтон поддерживал слухи о своем аккомпанировании Луиз Джонсон. В справочнике *Blues & Gospel Records*, на стр.466, также написано, что Лофтон утверждал, будто аккомпанировал певице во время её записи для Paramount и что это были первые в его жизни сессии. Там же это утверждение, со ссылкой на Сан Хауса, решительно опровергается. (185)

²¹⁷ Palmer, p.78-79.

²¹⁸ *All Night Long Blues* (Всю ночь до утра Блюз). Записан Луиз Джонсон в июне 1930 г., а пластинка, с *Long Ways From Home* на оборотной стороне, издана в ноябре того же года. В 1977 г. *All Night Long Blues* вместе с другим блюзом – *By the Moon and Stars* – переизданы на английском лейбле Magpie – сборник *The Piano Blues, Vol. 1* (PY 4401). Текст подготовлен Споттсвудом к изданию *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.75, он же распознавал голоса Пэттона, Брауна и Хауса, которые приведены курсивом. (186)

CP: Do it a long time, baby, for me!

I woke up this mornin', blues all around my bed.

I woke up this mornin', blues all around my bed.

WB: Do it a long time, Louise! Get 'em wild, get 'em wild!

I never had no good man, I mean, ta ease my achin' head.

SH: Lord, let's have a meetin' here now. CP: Ah, pshaw!

Welllll, (playin' them) all night long. WB: ah, ha ha ha!

Welllll, (playin' them) all night long.

Well, I swear, 'fore God, the man I love is dead and gone.

SH: Aw, pshaw now. WB: I could sit here all night long.

Lord, I'm gwine away, swear the time ain' long... WB: eh, hey, hey...

Well, I'm goin' away, baby, an' I'm swear the time ain't long...

WB:[Fiddle, fiddle]. CP: Oh, pshaw...

If you don' b'lieve I'm leavin', jus' count them days I'm gone...

SH: Lord, have mercy! WB: Play 'em 'til mama comes home!

You done cause me to weep, baby, an' I done swear, y' done
cause me to moan...

WB: Ain't that a shame!

You done cause me to weep, baby, an' I done swear, done
cause me to moan...

CP: [Good time...]

Well, you know 'bout that, rider, I, oh, I ain' gon' be here long...

WB: Play it! Play it! LJ: Get 'em wide, boy, I mean a long time...

WB: Who is you tellin'? *LJ: Can't get 'em wide, get 'em narrow.*

I'm tryin' to keep up. SH: Lord, them blues is killin' me...

CP: Hey, hey. WB: I had 'em all night long.

Wellll, what evil have I done? *SH: Mm, mm, mm.*

CP: Goin' back to where – I'm goin' back home...

Wellll... *WB: Wonder where that peg leg woman, what evil
have I done?*

Well, it mus' be somethin' my man have done befo' he gone...

CP: Babe, I ain' gon' listen long...

Lord, I'm gon' get drunk an' I'm gon' walk these streets all night...

WB: Come (on, bad) woman! SH: Hey, hey!

Well, I'm gon' get drunk, I'm gonna walk these streets all night

'Cause the man that I'm lovin', I swear, he sho' don' treat me right...

CP: Well, the law gonna git you, rider!

²¹⁹ Первая пластинка Сан Хауса, с *Dry Spell Blues* в двух частях, вышла в октябре 1930 г.; вторая – *Preachin' the Blues* в двух частях – в январе 1931; третья – *My Black Mama* в двух частях – в марте или апреле того же года... А первая и единственная пластинка Вилли Брауна, с *M.&O.Blues* и *Future Blues*, появилась спустя почти полтора года после записи – в июне или даже в сентябре 1931 г. (187)

²²⁰ Yellin, Emily. «*Homage at Last for Blues Makers; Through a Fan's Crusade, Unmarked Graves Get Memorials*» // The New York Times. September 30, 1997. (188)

²²¹ Эванс ошибочно называет его Робинсоном, что впрочем, не так важно. См: Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.30. (188)

²²² Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.128.

²²³ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.32. Эванс в данном случае ссылается на воспоминания Берты Ли. В примечаниях к своей статье он предполагает, что блюзовая баллада *High Sheriff Blues*, написанная Пэттоном для его последней сессии, воспроизводит события, связанные с арестом блюзмена и его жены (см.: Evans, p.34). Бывшее здание полиции в Белзони, где находилось несколько камер для заключенных, теперь пустует и, возможно, будет вскоре снесено, хотя несколько комнат с зарешеченными окнами на втором и первом этажах, кажется, и сейчас годны для размещения там нарушителей общественного порядка. (189)

²²⁴ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.32.

²²⁵ **34 Blues** (Блюз 34-го), by Charley Patton. Текст из *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.80. (190)

I ain' gon' tell nobody, '34 have done for me...
I ain' gon' tell nobody, wha' '34 have done for me.
Christmas rolled up, I was broke as I could be...

They run me from Will Dockery, drove me from Herman Jett's door...
They run me from Will Dockery, drove m'-r- out Herman Jett's door...
Wonder what's the matter?

Herman a tol' Papa Charley, "I don't want you hangin' round on
my job no mo'!"

Further down the country, it almos' make you cry...
Further down the country, it almos' make you cry, *my God, chillun!*
Women an' children flaggin' freight train for rides...

Herman got a little six Buick, big six Chevrolet car.
Herman got a little six Buick, little six Chevrolet car...
My God, what (solid) power!

And it don't do nothin' but follow behind Harvey Parker's plough.

Ah, it may bring sorrow, Lord, an' it may bring tear...
It may bring sorrow, Lord, and it may bring tear,
Oh, Lord, oh, Lord, spare me to see a bran' new year!

²²⁶ Evans, *Charley Patton: The Conscience of the Delta*, p.23. Эванс обращает внимание на сертификат о смерти Пэттона, где 27 января фигурирует как день, когда у блюзмена случился сердечный приступ. (190)

²²⁷ **Yellow Bee** (Желтая пчелка). Текст из *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.82. Мемфис Минни записала несколько версий блюза *Bumble Bee* в 1930-32 гг. Версия Берты Ли близка к раннему варианту Минни. (191)

Yellow bee, yellow bee, please come back to me!
Yellow bee, yellow bee, please come back to me!
He made the best ol' honey, any yellow bee I ever seen...

Well, he buzz me this mornin', been lookin' for 'im all day long.
Well, he buzz me this mornin', been lookin' for 'im all day long...
Had me to the place whar I hate (to) see my yellow bee leave home.

Well, I can't stand here, worries, worried, worried...
Come 'ere, yellow bee, oh, you know your stuff.
You know, you know it!
Ah, buzz me, yellow bee, 'til I gets enough!

Yellow bee makes honey, black bee make the comb,
Yellow bee makes honey, black bee make the comb...
If you wanta feel blue, try a bit a my honeycomb!

Well, I can't stand here, worried, worried, worried...
Come here, yellow bee, aw, you know your stuff!
Patton: Aw, I know you know it, mama!
Ah, buzz me, papa Charley, 'til I gets enough!

Aaaah, stinger long as my right arm...
Aaaah, stinger long as my right arm.
Had me to the place whar I hate (to) see my yellow bee leave home!

²²⁸ *Blues & Gospel Records*, p.709. Менеджеры Vocalion оказались расторопными и уже в марте 1934 г. издали первые пластинки Берты Ли, с песнями *Yellow Bee* и *Mind Reader Blues*, и Пэттона – *Poor Me* и *34 Blues*. Остальные пластинки выходили в течение года. Последними, в апреле 1935 года, изданы *Hang It On The Wall* и *Revenue Man Blues*. (192)

²²⁹ В начале девяностых энтузиаст и любитель блюзов Рэймонд «Скип» Хендерсон (Raymond "Skip" Henderson) основал фонд – the Mount Zion

Memorial Fund, главной задачей которого было отмечать захоронения выдающихся блюзменов прошлого. Его поддержали Джон Фогерти (John Fogerty) – лидер Creedence Clearwater Revival, – белая блюзовая певица Бонни Райтт (Bonnie Raitt) и другие поклонники блюзов, с помощью которых Хендерсон привлёк средства и установил памятники на могилах Роберта Джонсона, Элмора Джеймса, Фреда МакДауэлла, Мемфис Минни, Сонни Боя Вильямсона II, Джо Кэлликотта (Mississippi Joe Callicott, 1900-1969), Биг Джо Вильямса, Сэма Четмона... Памятник на могиле Чарли Пэттона был установлен одним из первых. (194)

²³⁰ ***Troubled 'Bout My Mother*** (Думы о матери), by Charley Patton and Bertha Lee. Этот спиричуэлс записан 1 февраля 1934 г. и издан в марте 1935 вместе с песней ***Oh Death. Screamin' and Hollerin' the Blues***, p.81. (196)

A wonder a-where is my mother, Lordy, and I wonder,
Lordy, where she's gone...
Now she's up in the Kingdom, Lordy, shoutin' 'round the throne...

Lord, I'm troubled, Lord, I'm troubled, Lordy, Lord,
I'm troubled, Lordy, here below...
When I gets up in the Kingdom, Lordy, I won' be troubled any mo'...

Lord, I wonder a-where is my father, a-Lordy, Lord, I
wonder, Lordy, where he's gone...
Now he's up in the Kingdom, Lordy, shoutin' 'round the throne...

Oh, Daniel, he was troubled, Lordy, Lord, he pray three times a day...
The angel heist a window, Lordy, an' hear what Daniel had to say:
Say, "I'm troubled, Lord, I'm troubled, Lordy Lord, I'm troubled,
Lordy, here below...
When I gets up in the Kingdom, Lordy, an' I won' be troubled any more".

Oh, David, he was troubled, Lordy, Lordy, out on the battlefield...
Since David kill Goliath, Lordy, throw 'way my sword and shield...

Lord, I wonder a-where's my mother, a-Lordy Lord, I wonder,
Lordy, where she's gone...
Now she's up in the Kingdom, Lordy, shouting 'round the throne...

Say, I wonder a-where's my sister, Lordy, and I wonder,
Lordy, where she's gone...

Now she's up in the Kingdom, Lordy, shouting 'round the throne....

Lord, I wonder a-where's my mother, Lordy, I wonder, Lordy,
where she's gone...

Now she's up in the Kingdom, Lordy, she won't be troubled any mo'...

²³¹ Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.127.

²³² Старый блюзмен Вилли Мур, многолетний друг Брауна, вспоминал, что Вилли часто повторял эти слова. См.: Wardlow, «*Can't Tell My Future: the Mystery of Willie Brown*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.183. (197)

²³³ Pat Howse and Jimmy Phillips, «*Godfather of Delta Blues: H.C.Speir*», в книге *Chasin' That Devil Music*, p.133. (198)

²³⁴ Palmer, p.58.

²³⁵ Статья Уордлоу опубликована в журнале *Blues Unlimited* # 147. Она также вошла в книгу *Chasin' That Devil Music*, pp.181-190. (199)

²³⁶ Palmer, p.58.

²³⁷ 1 фут (1 foot) равен 0,305 метра. Следовательно, Вилли Ли Браун был ростом чуть больше полутора метров. (199)

²³⁸ David Honeyboy Edwards, pp.94-95.

²³⁹ Wardlow, «*Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.183.

²⁴⁰ *M&O Blues* и *Future Blues* впервые переизданы в 1963 г. в сборнике *The Mississippi Blues: 1927-1940* (OJL-5). (204)

²⁴¹ *M&O Blues*, by Willie Brown. Текст из сборника *The Blues Line*, p.202. (205)

I leave here I'm gonna catch that M and O.*

Now when I leave here I'm gonna catch that M and O.

I'm goin' way down south where I ain't never been before.

Once I had a notion, Lord, and I believe I will.
Once I had a notion, Lord, and I believe I will.
I'm gonna build me a mansion out on Decatur Hill.**

Now here's all of you men ought to be 'shamed of yourself.
Hey there all of you men ought to be 'shamed of yourself.
Going 'round here swearing 'fore God, you got a whole
woman by yourself.

I started to kill my woman till she lay down 'cross the bed.
I started to kill my woman till she lay down 'cross the bed.
And she looked so ambitious till I took back everything I said.

And I asked her how 'bout it, Lord, and she said all right.
And I asked her how 'bout it, Lord, and she said all right.
But she never showed up at the shack last night.

* Железная дорога The Mobile and Ohio Railroad задумана после тяжких времен в городе Мобайл, последовавших за экономическим кризисом 1837 года (*the Panic of 1837*). Порт больше не обслуживал бизнес, процветавший до Паники, – тогда деловых людей и прочих жителей города вдохновил план строительства железной дороги с целью возрождения деловой активности. Первый отрезок пути – между Мобайлом и Сайтронеллом, штат Алабама (Citronelle, AL), – сдан в эксплуатацию в 1852 г. (Википедия).

** Декатур (Decatur, GA) – город в Джорджии.

²⁴² О сэре Джоне Эвери Ломаксе и его первой экспедиции см.: Cowley, John H. «*Don't Leave Me Here. Non-Commercial Blues: The Field Trips, 1924-60*» in: *Nothing But the Blues*, edited by Lawrence Cohn, pp.265-311, или главу о Ледбелли в: Писигин. Т.4. С. 7-106. (207)

²⁴³ Ломакс, *The Land Where the Blues Began*, Preface, p.xii. Заметим, что и другая сторона – а именно Университет Фиска – настаивает на своём праве считаться инициатором и идеологом упомянутой экспедиции. (208)

²⁴⁴ Двойной альбом *From Spirituals To Swing. Carnegie Hall Concerts 1938/39* издан на Vanguard Records (VSD-47/48) в 1973 г. (209)

²⁴⁵ Роберт Джонсон умер от отравления 16 августа 1938 г. в Гринвуде. (209)

²⁴⁶ Ломакс пишет об этом в книге *The Land Where the Blues Began*, p.13.

²⁴⁷ Gordon, Robert. *Can't Be Satisfied: the Life and Times of Muddy Waters*. New York: Back Bay Books, 2002. В примечаниях автор приводит хронологию сотрудничества Архива народных песен, в лице А.Ломакса, и Университета Фиска в 1941-42 гг. См. pp.285-288.

В 2005 г., под редакцией Роберта Гордона и Брюса Немерова (Bruce Nemerov), вышло более полное исследование экспедиции Ломакса и ученых из Университета Фиска: John W.Work, Lewis Wade Jones, Samuel C.Adams Jr. *Lost Delta Found. Rediscovering the Fisk University – Library of Congress Coahoma County Folklore Study, 1941-1942*. Vanderbilt University Press, Nashville. (210)

²⁴⁸ Gordon, p.38.

²⁴⁹ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.405.

²⁵⁰ Алан Ломакс пишет, что самая первая запись Мадди Уотерса была проведена в магазине на плантации Шеррода (Sherrod's plantation). См.: Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.405. В этой же книге Ломакс описывает домашнее хозяйство Моргенфилдов – семейную ферму, занимавшую 8 акров (3, 24 гектара) и находившуюся на территории плантации Шеррода. Между тем во всех источниках утверждается, что впервые Мадди Уотерс был записан Ломаксом на ферме Стовалла, где Мадди работал трактористом. Обе плантации находятся рядом, к западу от Кларксдейла, они связаны какими-то общими инфраструктурами, и, возможно, из-за этого происходит путаница. Кстати, в эту свою самую первую сессию Мадди Уотерс играл на гитаре Ломакса, потому что свою кому-то одолжил, а Алан всегда возил с собой Martin. См.: Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.405 and 409. (211)

²⁵¹ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.411.

²⁵² Gordon, p.46.

²⁵³ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, pp.17-18.

²⁵⁴ В 1979 г. эти уникальные записи переизданы на Flyright – альбом *Walking Blues* (FLY LP 541). В комментариях продюсера издания Джона Коули

сообщается, что всего за время экспедиции Ломакс записал двадцать пять шестнадцатинчевых (16") дисков: это примерно двенадцать часов. В отличие от полевых записей 1942 г., материал первой экспедиции Ломакса в Дельту издавался меньше, хотя тот факт, что Ломакс в августе 1941 г. записывал Сан Хауса и Вилли Брауна, не являлся тайной. Часть этих записей появилась только в 1972 г. в альбоме *Son House* (Folklyric, 9002), куда вошли *Shetland Pony Blues*, *Camp Hollers* и *Delta Blues*. Последний Хаус исполнил в сопровождении гармоники Лироя Вильямса, а холлер записал с Фиддлин Джо Мартином, без аккомпанемента Вилли Брауна, но с его репликами. Песня самого Брауна – *Make Me A Pallet On The Floor* – переиздана в 1967 г. на Herwin (92404) и в 1970 г. на Roots – в сборнике *Cream of the Crop* (RL-332). В примечаниях к альбому *Walking Blues* Коули сообщает, что, до того как он взялся изучать полевые записи Ломакса, ему не было известно о записях в сентябре 1941 г. песен *Levee Camp Blues*, *Government Fleet Blues* и *Walking Blues* в исполнении всего бэнда из Лейк Корморана. Он их обнаружил только работая с каталогами, равно как и отдельную запись харпера Лироя Вильямса – *Uncle Sam Done Called* – с гитарным аккомпанементом Вилли Брауна. Все эти вещи почему-то не были отмечены в каталоге Архива и на пластинке *Walking Blues* изданы впервые. (215)

²⁵⁵ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.18.

²⁵⁶ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, pp.19-20.

²⁵⁷ *Blues & Gospel Records*, p.405.

²⁵⁸ Бюллетень *Tunica Convention & Visitors Bureau*, June 2007.

²⁵⁹ Wardlow, «Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown» in: *Chasin' That Devil Music*, p.186. «A dago» – сленговое слово, которым пренебрежительно называют в США выходцев из Испании, Португалии, Италии. (219)

²⁶⁰ См. сайт: www.ancestry.com.

Columbus A.Clark впервые упоминается в Переписи населения 1880 г. четырехлетним ребенком, живущим с родителями и другими детьми их семейства в окрестностях Хернандо, к востоку от реки Миссисипи (Enumeration District № 59, Hernando Voting Precinct). Примечательно, что соседи Кларков, «переписанные» регистратором, сплошь чернокожие, иногда мулаты, и в графе о расовой принадлежности у них в основном стоит

«В» (Black). Из этого можно предположить, что, с детства окруженный черными людьми и их культурой, в том числе музыкальной, Колумбус был лишен расовых предрассудков. Возможно, женившись и обзаведясь семьей, он переместился в район Лейк Корморана, не слишком далеко от отчего дома, чтобы не оставлять стареющих родителей. (220)

²⁶¹ Эти сведения взяты из документа Stations and Structures on Current and Former Railroad Lines in Mississippi (*станции и структуры на современных и бывших железнодорожных линиях штата Миссиссиппи*). См.: Selected Mississippi information Web Site – <http://www.icrr.net>. (220)

²⁶² Wardlow, «*Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.186.

²⁶³ Каково же было удивление, когда мы узнали, что это злчное заведение закрылось всего за неделю до нашего появления в Лейк Корморане! (223)

²⁶⁴ ***Future Blues*** (Блюз будущего), by Willie Lee Brown. Текст из сборника *The Blues Line*, p.201. (226)

Can't tell my future, I can't tell my past.
Lord, it seems like every minute sure gon' be my last.

Oh minutes seems like hours, and hours seems like days.
Yes, it's minutes seems like hours, hours seems like days.
And it seems like my woman oughta stop her low down ways.

Oh the woman I love now, she's five feet from the ground.
I said, the woman I love, now Lord, is five feet from the ground.
And she's tailor-made, and ain't no hand-me-down.

Lord, and I got a woman now, Lord, and she's lightning when she,
She's lightning when she, now, that's why I love the girl.
I've got a woman now, and she's lightning when she smiles.
Five feet and four inches, and she's just good hugging size.

Oh, I know you see that picture, now, Lord,
still up on your mother's,
up on your mother's, mama's shelf.
I know you see that picture now, up on your mother's shelf.
Well, you know by that, I'm getting tired of sleeping by myself.

And it's T for Texas now, and it's T for Tennessee.
And it's T for Texas now, and it's T for Tennessee.
Lord, bless that woman, that put that thing on me.

²⁶⁵ Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p.18.

²⁶⁶ Речь о книге Фэхея *Charley Patton*, к которой мы уже обращались.

²⁶⁷ Стивен Колт в примечаниях к альбому *Son House: The Real Delta Blues* (1976, Blue Goose 2016) называет младших братьев Сан Хауса: Джеймс Хаус (James House) и Ли Джексон Хаус (Lee Jackson "Pump" House). (230)

²⁶⁸ Oliver, *The Story of The Blues*, p.132.

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ All Music Guide to Blues, p.200.

²⁷¹ См. комментарии С.Колта к альбому Хауса *The Real Delta Blues*.

²⁷² Вышедший в 2002 г. английский фильм *Bill Wyman's Blues Odyssey* (*Блюзовая одиссея Билла Уаймана*) в целом неплохой, так как включает много документального материала по истории блюза, но был бы еще лучше, если бы в нём было поменьше современных музыкантов, как белых так и чёрных, с их долгими рассуждениями и музицированием. (233)

²⁷³ *Dry Spell Blues – Part II* (Блюз засухи, часть 2), by Eddie «Son» House. *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.75. Эта блюзовая баллада повествует о засухе, начавшейся весной 1930 г. и продолжавшейся около года; она затронула 23 штата на Юге и Среднем Западе. (234)

It has been so dry, you can make a powderhouse out (of) the worl'...
Well, it is been so dry, you can make a powderhouse out the worl'.
Frighten all them money men like a rattlesnake in his curl.

I done throwed up my han', Lord, an' solemnly swo(re)...
I done throwed up my han', Lord, an' solemnly swo(re),
(There) ain' no need a me changin' towns, it's a drought everywhere I go.

It's a dry old spell, everywhere I been,
Lord, it's a dry old spell, 'bout everywhere I been...
An' I believe to my soul, people, this old world is 'bout to end...

Well, I stood in my back yard, wrung my hands and scream...
I stood in my back yard, I wrung my hands and scream,
Yes, an' I couldn' see nothin', couldn' see nothin' green...

Oh, Lord, have mercy if You please!
Oh, Lord, have mercy if You please...
Let Your rain come down an' give our poor hearts ease!

These blues, these blues is worthwhile to be heard...
Oh, these blues, worthwhile to be heard.
God sent Elijah, but there ain't no word...

²⁷⁴ Harris, p.249.

²⁷⁵ Davis, *The History of The Blues*, p.109.

²⁷⁶ См. комментарии С.Колта к альбому Хайса *The Real Delta Blues*.

²⁷⁷ Из фильма Скорсезе *Feel Like Goin Home*.

²⁷⁸ См. комментарии С.Колта к альбому Хайса *The Real Delta Blues*.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Harris, p.315.

²⁸¹ Там же, p.354.

²⁸² *Blues & Gospel Records*, p.515.

²⁸³ Песня Лэйси вошла в сборник религиозных песен *Sorrow Come Pass Me Around: A Survey Of Rural Black Religious Music* (Advent 2805). (239)

²⁸⁴ Evans. *Blues Unlimited*, Jul 1975, p.23.

²⁸⁵ Wardlow, «Country Blues and Gospel Pioneers» in: *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, p.41. В словаре Хэрриса указано, что Лэйси умер в 1972 г. (239)

²⁸⁶ **Mississippi Jail House Groan** (Стенания в миссисипской тюрьме), by Rube Lacy. Из приложения к LP *Country Blues Encore: 1927-1935* (OJL-8). (240)

Eeeeeeh, hmmmmmmm.

I promised not to holler now, now mama, hmmmm, hey-ey-hey.

Eeeeh, laying in jail now with my back turned to the wall.

And I laid in jail, my back turned, bmmmm, to the wall.

And I was laying in jail now with my back turned to the wall.

And she brought me coffee, and she brought me tea.

And she brought me coffee, Lord, and she brought me tea.

She brought everything now but that low down jail house key.

Hmmmmmm, hmmmmmm. (2)

I promised not to holler now, now mama, now, hey-ey-hey.

And my mama told me, my papa told me too...

And my mama told me, and my papa stood and cried:

You got too many women now, now, buddy, for your size!

I looked at my mama, and I hung my head and cried. (2)

If my woman kills me now, Lord, I'll pray to die!

²⁸⁷ Oliver, *The Story of The Blues*, p.132.

²⁸⁸ Wardlow with Klatzko, «*The Immortal Charlie Patton*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.33.

²⁸⁹ Там же, pp.24-25.

²⁹⁰ Там же, p.24.

²⁹¹ Там же, p.33.

²⁹² Хаус, конечно, мог петь и старые песни, как он это делал во время второй своей сессии для Библиотеки Конгресса в 1942 г., но и сам блюзмен, и Алан Ломакс понимали, что это не его конёк. (243)

²⁹³ Fahey, *Charley Reconsidered: Thirty-Five Years On* в издании *Screamin' and Hollerin' the Blues*, pp.47, 53.

²⁹⁴ **Black Mama – Part II**, by Eddie «Son» House. (245)

Well, I solemnly swear, Lord, I raise my right hand.

That I'm gonna get me a woman, you get you another man.

I solemnly swear, Lord, I raise my right hand.
That I'm gonna get me a woman, baby, you get you another man.

I got a letter this morning, how do you reckon it read?
Oh, hurry, hurry, gal you love is dead!
I got a letter this morning, how do you reckon it read?
Oh, hurry, hurry the gal you love is dead!

I grabbed my suitcase, I took on up the road.
I got there, she was laying on the cooling board.
I grabbed my suitcase, I took on up the road.
Oh, when I got there, she was laying on the cooling board.

Well, I walked up close, I looked down in her face:
Good old gal, got to lay here till judgment day!
I walked up close and I looked down in her face:
Yes, you're a good old gal, got to lay here till judgment day.

Ah, tell'em now, I feel low-down this evening...

Oh, my woman's so black, she stays apart of this town.
Can't nothing go when the poor gal is around.
My black mama stays apart of this town.
Oh, can't nothin' go when the poor girl is around.

Oh, some people tell me the worried blues ain't bad.
It's the worst old feeling that I ever had.
Some people tell me the worried blues ain't bad.
But it's the worst old feeling, Lord, I ever had.

Mmmm, I fold my arms and I walked away.
That's all right, mama, your trouble will come some day.
I fold my arms, Oh, and I walked away
Yeah, that's all right, mama, your troubles will come some day.

²⁹⁵ Davis, *The Story Of The Blues*, p.108.

²⁹⁶ Paul and Beth Garon. *Woman With Guitar: Memphis Minnie's Blues*. Da Capo Press, 1992, pp.241-243.

²⁹⁷ Palmer, p.62.

²⁹⁸ Безработица в США в 1930 г. составляла 8,9%; в 1931 г. – 16,3%; в 1932г. – 24,1%; в 1933 г. – 25,2%!(249)

²⁹⁹ Изданные на Bluebird, песни Блэкуэлла переизданы в 1987 г. на альбоме *Mississippi Country Blues, Vol. 2, 1938-1942* (Document, DLP 520). (250)

³⁰⁰ О том, как произошла встреча Ломакса и блюзменов с Бил Стрит в Мемфисе, см.: Lomax, *The Land Where the Blues Began*, pp.4-12. В своих воспоминаниях Алан называет Блэкуэлла просто «Вилли Би». (250)

³⁰¹ Упомянутые записи Блэкуэлла и Вильяма Брауна, за исключением *Junior's A Jap Girl's Christmas For His Santa Claus*, впервые изданы в 1962 г. Библиотекой Конгресса в LP *Negro Blues And Hollers* (AFS L59) из серии *From the Archive of Folk Song*. В альбом вошли и другие записи, сделанные А.Ломаксом во время его экспедиций в Дельту, в том числе и три вещи Сан Хауса, одна из которых – *Camp Hollers* – в 1962 г. еще не была идентифицирована. А патриотический блюз *Junior's A Jap Girl's Christmas For His Santa Claus* впервые появился в 1978 г. на альбоме *Songs of War & History* (LBC 10) из серии *Folk Music in America*, состоящей из десяти LP, изданных под редакцией Споттсвуда. Также *Junior's A Jap Girl's Christmas For His Santa Claus* вошел в альбом *Walking Blues* (FLY LP 541). (250)

³⁰² Его «отыскиали» Рон Харвуд (Ron Harwood) и Сэм Старк (Sam Stark).(250)

³⁰³ John H. Cowley. Notes to album *Walking Blues*, 1978.

³⁰⁴ Часть материала, записанного 17 июля 1942 г. в Робинсонвилле, переиздана в 1963 и в 1968 гг. на Folkways (FTS 31028), в альбоме *Delta Blues*, одну из сторон которого занимает Джей Ди Шорт. Несколько путанные примечания С.Чартерса (он не до конца разобрался с сессиями Хауса) дополняет то, что названия представленных в альбоме блюзов и песен Сан Хауса совершенно иные, чем указанные на титулах всех других изданий: возможно, это разночтение вызвано тем, что Алан Ломакс и Сан Хаус по-разному называли одни и те же песни... Более полное переиздание сессий Хауса представлено на пластинке *Son House: The Legendary 1941-1942 Recordings in Chronological Sequence*, изданной в 1972 г. на Folklyric (9002), и тот же материал переиздан на Roots (Special edition,1). Из сессий 1941 г. в этот альбом входят *Shetland Pony Blues*, *Camp Hollers* и *Delta Blues*. Тестовая тридцатисекундная запись *Special Rider Blues*, с которой началась

сессия 1942 г., переиздана на LP *Walking Blues* (FLY LP 541). Были ли когда-либо опубликованы краткие интервью, которых во время сессии 1942 г. насчитывается шесть, мне не известно. Единственная такая пауза между песнями – *The Key Of Minor*, – во время которой Сан Хаус демонстрирует Алану Ломаксу настройку, вошла в альбом *Son House: The Legendary 1941-1942 Recordings in Chronological Sequence*. (253)

³⁰⁵ В примечаниях к альбому *The Real Delta Blues* Колт пишет, что в 1934 г. Сан Хаус женился на поварихе с плантации, на которой он работал. В словаре Хэрриса уточняется её имя – Иви (Evie). И хотя Хаус утверждал, что сразу же забрал жену с кухни, в это верится с трудом, учитывая масштабы безработицы в то время. В этой связи особенно нелепы упреки, которые Хаус бросал в адрес Чарли Пэттона, женившегося на Берте Ли Пэйт, служившей поварихой в доме у приютившего их белого господина: **«Он покупал только половину продуктов, потому что она была поваром, и только ждал, когда же она придет из кухни белых людей и принесет ему оттуда чего-нибудь поесть»**. (См. Стр.134 наст. изд.) (253)

³⁰⁶ *The Jinx Blues* (Блюз дурного предчувствия), by Son House. Текст из сборника *The Blues Line*, pp.208-209. (254)

Mmmmmm hmmmmm mmmmm...

Well, I got up this morning, jinx all around, jinx all around,
'round my bed.

I say I got up this morning, with the jinx all 'round my bed.
Know I thought about you, and It like to kill me dead.

Mmmm lookee here now, baby, what you want me,
what you want me, me to do-ooo.

Lookee here, honey, I say what do you want poor me to do.
You know I done all I could, just trying to get along with you.

You know, the blues ain't nothing but a low down shaking,
low down shaking, aching chill.

I say the blue-ues is a low down old aching chill.

Well, if you ain't had 'em, honey, I hope you never will.

Well, the blues, the blues is a worried heart, is a worried heart,
heart disease.

Oh, the blues is a worried old heart disease.

Look like the woman you be loving, man, is so doggone hard to please.

Mmmm I rather be outdoors, walking up, walking up and
down the road.
I say, I rather be outdoors, I said, and walking up and down the road.
Than to be laying around here, working just for my board and clothes.

Mmmm lookit here little girl, don't you cry, don't you cry,
cry no more.
I say, lookit here, darling honey, don't you cry, cry no more.
Well when I leave this time I'm gonna hang crepe on your door.

³⁰⁷ См.примеч. Колта к альбому *The Real Delta Blues* (Blue Goose 2016).

³⁰⁸ Из фильма Скорсезе *Feel Like Goin Home*. (254)

³⁰⁹ Rebecca Davis. «*Child is Father to the Man*» // *Blues Access*, # 35, 1998, pp.40-43. (256)

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Там же.

³¹² Там же.

³¹³ Dick Waterman. *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive*. New York: Thunder's Mouth Press, 2003, pp.32-41. (260)

³¹⁴ ***Walkin' Blues*** (Бродячий Блюз), by Eddie «Son» House. *Screamin' and Hollerin' the Blues*, p.73. (261)

I got the blues so bad until it hurt my tongue to talk...
I got the blues so bad until it hurt my tongue to talk...
If I had the walkin' blues, uh, it'd hurt my feet ta walk.

I woke up this mornin', feelin' out for my shoes...
I got up this mornin', feelin' out, ooh, for my shoes:
Y'oughta know 'bout that, peoples, I musta got the walkin' blues.

An' I woke up this mornin' jus' 'bout the break a day...
An' I got up this mornin' jus' 'bout the break a day...
An' huggin' the pillow where my good gal usta lay.

And I started to walkin' and I'm gonna walk from sun to sun...
Well, I started to walkin' and I'm gonna walk from sun ta sun...
I ain' gon' quit walkin' until my time is done.

Good mornin', blues. Blues, how do you do?
Oh, good mornin', blues. Blues, how do you do?
Says, "I jus' come here, mama, to have a few words wid you..."

³¹⁵ Концерт Хауса в кафе Gaslight 3 января 1965 г. издан на CD – *Live At Gaslight Café, 1965* (DOCD-5663), и в этот же диск вошли два трека с его выступления в Wabash College. В 1984 г., еще при жизни блюзмена, издан LP с его концертом в колледже Оберли – *Son House In Concert* (Blue Moon, BMLP-1020). См. иллюстрированную дискографию Сан Хауса на сайте www.wirz.de/music/housefrm.htm. (261)

³¹⁶ Waterman, *Between Midnight and Day*, pp. 37-41.

³¹⁷ Алан Вилсон (1943-1970) записался с Хаусом сразу в двух вещах для LP *The Legendary Father of Folk Blues*: в *Empire State Express* играл на второй гитаре, а в *Levee Camp Moan* поддерживал Хауса гармоникой. Записывался он с Сан Хаусом и позже.

Стефан Гроссман, – гитарист, учитель игры на гитаре, автор многочисленных учебных пособий, в шестидесятые был участником Even Dozen Jug Band. С Хаусом записывался в 1970 г. в Лондоне. (263)

³¹⁸ Напомним, так считала Дэмпси Хардин, мать Лилиан Хардин, знаменитой джазовой пианистки, участницы King Oliver's Creole Jazz Band, первой жены Луи Армстронга. См.: Коллиер. Луи Армстронг. С.155. (268)

³¹⁹ См. интервью с Буккой Уайтом в кн.: Fred J. Hay. *Goin' Back to Sweet Memphis: Conversations with the Blues*. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001, p.7. (271)

³²⁰ ***Preachin' the Blues*** (Проповедуя блюз), by Son House. Текст из сборника *The Blues Line*, pp.212-213. (272)

Oh, I'm gonna get me religion, I'm gonna join the Baptist Church.
Oh, I'm gonna get me religion, I'm gonna join the Baptist Church:
I'm gonna be a Baptist Preacher, and I sure won't have to work.

Oh, I'm gonna preach these blues, and I want everybody to shout...
Mmmmmmm... And I want everybody to shout,
I'm gonna do like a prisoner – I'm gonna roll my time on out.

Oh, in my room I bowed down to pray.
Oh, I was in my room I bowed down to pray,
Then the blues came 'long and they blowed my spirit away.

Oh, I have religion on this very day...
Oh, I have religion on this very day,
But the womens and whiskey, well they would not let me pray.

Oh, I wish I had me a heaven of my own,
Great God Almighty!
Yeahh, a heaven of my own:
Well, I'd give all my women a long long happy home.

Well, I love me baby just like I love myself,
Well, I love my baby just like I love myself.
Ohhhhhh... just like I love myself:
Well, if she don't have me, she won't have nobody else.

Well, I'm gonna fold my arms, I'm gonna kneel down in prayer.
Oh, I'm gonna fold my arms, gonna kneel down in prayer...
When I get up, I'm gonna see if my preaching suit a man's ear.

Well, I met the blues this morning walking just like a man,
Ohhh-oh-ohhhh... walking just like a man.
I said, *Good morning blues, now give me your right hand!*

Now there's nothing now, baby, Lord, that's gonna worry my mind...
Ohhhhhh... nothing that's gonna worry my mind:
Oh, to satisfy I got the longest line.

Oh, I got to stay on the job, I ain't got no time to lose.
Yeahh... I ain't got no time to lose:
I swear to God I've got to preach these gospel blues.
Great God Almighty!

Oh, I'm gonna preach these blues and choose my seat and set down...
Oh, I'm gonna preach these blues now and choose my seat and set down:
When the spirit comes, sisters, I want you to jump straight up and down.

³²¹ Джевелл «Бэйб» Стовалл, – гитарист и блюзовый сингер, родился в 1907г. в Тайлертауне (Tylertown, MS) в многодетной семье шеаркроппера. На гитаре выучился играть еще в юности и вместе со своим братом, Томом Стоваллом (Tom Stovall), играл на частных вечеринках и сельских танцах. В середине тридцатых он, как и многие фолк-музыканты из Тайлертауна, подпал под влияние Томми Джонсона, блюзы которого затем исполнял всю жизнь. В 50-х и 60-х работал уличным музыкантом во Французском квартале в Новом Орлеане, где его и нашел Эванс. Во времена Фолк-Возрождения его приглашали на фестивали и в клубы, в том числе в Gaslight и Gerde's Folk City. В эти же годы его активно записывали. «Бэйб» был активным блюзменом вплоть до своей смерти в сентябре 1974 г. (275)

³²² Рузвельт Холтс, – гитарист и блюзовый сингер, родился в 1905 г. на ферме близ Тайлертауна. Учился блюзам у Хэррисона Смита и Томми Джонсона. В середине 30-х играл в Новом Орлеане, во второй половине того же десятилетия выступал с Томми Джонсоном на вечеринках в Джексоне и округе, затем вернулся в Тайлертаун, где играл вместе с «Бэйб» Стоваллом и другими местными блюзменами. В пятидесятые несколько лет сидел в Парчман Фарм. Потом обосновался в городе Богалуса (Bogalusa, LA) и играл блюзы уже там. В шестидесятые записывался для лейблов Blue Horizon, Rounder, Arhoolie. Умер в 1994 г. (275)

³²³ Эванс подчеркивает, что имя *Mager* произносится как *Мейджор* (pronounced “Major”). Evans, David. *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971, p.8. (275)

³²⁴ Имя *LeDell* произносится как *Лидейлл* [Li'deil]: так произносит его племянница Мэй Нэлл Бенсон (Mae Nell Benson) и другие родственники Томми Джонсона. (275)

³²⁵ «Буги» Билл Уэбб, – гитарист, блюзовый и ритм-энд-блюзовый сингер, родился в 1924 г. в Джексоне (MS). В юном возрасте переехал в Новый Орлеан, где учился играть у Рузвельта Холтса. В тридцатых играл в джук-джойнтах вокруг Джексона, а в сороковых выступал вместе с Томми Джонсоном, Ишмоном Брэйси и другими блюзменами Джексона. В конце сороковых работал в небольших клубах с Чаком Берри, затем, в начале пятидесятых, вернулся в Новый Орлеан и работал с Фэтс Домино (Fats Domino, 1928). Умер в 1990 г. в Новом Орлеане. (276)

³²⁶ Кей Си Дуглас, – блюзовый гитарист и сингер, родился на ферме близ Шерона (Sharon, MS) в 1913 г. Блюзами увлечен с десятилетнего возраста. В середине 30-х покинул отчий дом и до начала сороковых играл блюзы в небольших городках Миссисипи. С 1940 по 1945 часто выступал с Томми Джонсоном в Джексоне, его окрестностях, а также в Дельте. Затем, в 1945 г., переехал в Калифорнию, в город Vallejo, приобрел электрическую гитару и играл уже там. В 1947 г. переехал в Ричмонд (Richmond, CA), где вместе с молодым тогда харпером Сиднеем Мейденом (Sidney Maiden, 1923) сформировал ритм-энд-блюзовый бэнд, с которым выступал в небольших клубах. Впервые этот бэнд и самого Дугласа записал в 1948 г. в Окленде (Oakland, CA), для лейбла Downtown, черный продюсер «Боб» Джеддинс (Robert L. “Bob” Geddings, 1913-1991), названный впоследствии отцом оклендского блюза. Записанные тогда *Mercury Boogie* и *Eclipse Of the Sun* переизданы в 1970 г. в сборнике *Oakland Blues* (Arhoolie 2008). В середине 50-х выступал в небольших клубах в Калифорнии, в 1954 записал для лейбла Rhythm две вещи – *K.C.Boogie* и *Lonely Blues*, а два года спустя подготовил и записал собственный акустический альбом, куда вошли вещи его учителя Томми Джонсона – *Canned Heat* и *Big Road Blues* – и который был издан мизерным тиражом. Его переиздали в 1980 г. в Голландии на лейбле Oldie Blues – LP *Mercury Boogie* (OL 2812). В период Фолк-Возрождения – с конца 50-х до начала 70-х – выступал в основном в Калифорнии. В 1960 г. переехал в Беркли и был записан для лейбла Arhoolie. А в 1961 г. записался для Prestige/Bluesville, в результате чего один за другим появились альбомы *K.C.’s Blues* (SVLP 1023) и *Big Road Blues* (SVLP 1050). На замечательном сольном альбоме харпера Сиднея Мейдена – *Trouble an’ Blues* (SVLP 1036) – Дуглас аккомпанирует своему многолетнему напарнику. Оба эти музыканта представлены как аккомпаниаторы блюзового пианиста Мерси Ди Уолтона (Mercy Dee Walton, 1915-1962) на его альбоме, изданном на Arhoolie (1961, F 1007). Умер Кей Си Дуглас в октябре 1975 г., похоронен на своей родине в Шероне, на Pleasant Green Cemetery.

Джон Хенри «Бубба» Браун, – гитарист, пианист, скрипач и блюзовый сингер, родился в 1902 г. в Брэндоне (Brandon, MS). Играть на гитаре и скрипке научился от отца. Во второй половине 20-х – начале 30-х проживал в Джексоне, где играл на частных вечеринках вместе с Томми Джонсоном, Джонни Темплом, Сэмом Норвудом, братьями Четмонами и другими. Затем переехал на Западное побережье, в Лос-Анджелес (CA), и играл уже там. В 1967 г. Эванс записывал его для лейбла Flyright. Умер в 1985 г. (276)

³²⁷ Уточню, что мы зовем Вилли Брауна из Дрю «Биг Вилли Брауном», чтобы не возникла обычная путаница, когда его принимают за более молодого Вилли Ли Брауна, которому в нашей книге посвящена глава. (276)

³²⁸ David Evans. *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971. О книге Фэхея *Charley Patton* мы подробно говорили в первой главе. (276)

³²⁹ Айделл Джонсон умер в 1924 г. в Кристал Спрингсе. См.: Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.107. В некоторых статьях предполагается, будто, по линии отца Томми Джонсона, родственником семейства является знаменитый Лонни Джонсон. Сведения Лидейлла о том, что настоящая фамилия Айделла была Стрэттон, ставят точку в этом вопросе. (277)

³³⁰ Evans, *Tommy Johnson*, p.87.

³³¹ «После окончания американо-испанской войны в 1898 году на рынке появилась масса поддержанных оркестровых инструментов, распродаваемых после демобилизации войск. Новый Орлеан был одним из ближайших к Кубе американских портов, и многие армейские подразделения распускались именно там. Начиная с 1900 года все лавчонки города были завалены кларнетами, тромбонами, корнетами, барабанами, которые за бесценок мог приобрести даже негр». По мнению исследователей джаза, в том числе Джеймса Коллиера, это немаловажное обстоятельство во многом способствовало появлению джаза именно в Новом Орлеане. См.: Коллиер. Становление Джаза. С 64. (278)

³³² Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.107.

³³³ Evans, *Tommy Johnson*, p.22.

³³⁴ Там же, pp 22-23.

³³⁵ Там же, p.22.

³³⁶ По словам Лидейлла, Томми научился этой песне от Дика Бэнкстона. См.: Evans, *Tommy Johnson*, p 23. Это признание заканчивает спор, кто у

кого заимствовал *Pony Blues*: Томми Джонсон у Чарли Пэттона или наоборот. (280)

³³⁷ Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, pp.107-108.

³³⁸ Там же.

³³⁹ Evans, *Tommy Johnson*, p 25.

³⁴⁰ «LeDell recalls that they would all frequently play together in various combinations at both white and black parties on Webb Jennings's plantation. He noticed that Patton, Brown and Bankston all performed the same sort of blues.

“I never did see no difference in ‘em. They all was good musicians. Each one could play the same songs and sing the same songs. But some could, I reckon, beat the other ones playing...”» Evans, *Tommy Johnson*, p 24. (282)

³⁴¹ *Slidin' Delta* (Летящий по Дельте Блюз), by Tommy Johnson. Текст из книги – Evans, *Tommy Johnson*, pp.63-64. (283)

Delta Slide done been here and gone.

Well, the Delta Slide, babe, it's done been here and gone.

When you hear the Delta, baby, it's don't you want to ride?

Baby, Sliding Delta, don't you want to ride?

If I don't get to ride it, baby, gonna sure, Lord, lose my mind.

Crying, Lord, Lord, Lord, Lord, Lord.

Lord, I wonder, what is I'm gon' do.

Lord, I can't do nothing but hang my head and cry.

Baby, when I leave, I ain't coming here no more.

When I leave here, coming here no more.

Lord, I'm going away to worry you off my mind.

Crying, Lord, Lord, Lord, Lord, Lord.

Lord, I wonder, wonder to myself.

Crying, you know that I wonder, that I wonder to myself.

³⁴² Evans, *Tommy Johnson*, p 28.

- ³⁴³ Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, pp.108-109.
- ³⁴⁴ Evans, *Tommy Johnson*, p 32.
- ³⁴⁵ См.: Шапиро и Хентофф. С.43. Эту песню, с несколько измененным названием – *Make Me A Pallet On The Floor*, – пел Вилли Браун для А.Ломакса в 1941 г. в Лэйк Корморане, благодаря чему она записана. (285)
- ³⁴⁶ Его застрелил Джо Фрэнклин (Joe Franklin), дядя жены Хьюстона Стэкхауса, ученика Клэренса и известного в будущем блюзового сингера, игравшего, кстати, на гитаре Клэренса. См.: *The Voice Of The Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine*. Edited by Jim O'Neal and Amy van Singel. New York: Routledge, 2002, p.82. (286)
- ³⁴⁷ Evans, *Tommy Johnson*, p 36.
- ³⁴⁸ *Blues & Gospel Records*, p.552. Из участников трио, кроме самого Лофтона, справочник упоминает лишь пианиста Блэк Боба (Black Bob). Имена остальных неизвестны. (288)
- ³⁴⁹ См. комментарии Эванса к альбому *Jackson Blues: 1928-1938* (Yazoo L-1007). При этом Вилли Хэрриса не следует путать с Вильямом Хэррисом, который записывался в 1927 г. в Бирмингеме и в 1928 г. в Ричмонде. (288)
- ³⁵⁰ Там же.
- ³⁵¹ Танец *Black Bottom* был популярен в двадцатые. Его родина – Новый Орлеан начала века. В Нью-Йорк и Гарлем танец попал с театральной постановкой «Dinah» в 1924 г. *Black Bottom* был сенсацией и, достигнув популярности чарльстона, стал светским танцем номер один. (291)
- ³⁵² *The Two-Step* – шаг, используемый во многих танцах. Похоже, это название происходит от некоего танца XIX в., имеющего связь с полькой. *Two-Step* – два шага в приблизительно одном направлении одной ногой, в промежутке между которыми совершается шаг-приближение второй ногой. (291)
- ³⁵³ Evans, *Tommy Johnson*, pp 39-41.
- ³⁵⁴ Там же, p.45.

³⁵⁵ Evans, *Tommy Johnson*, p.46.

³⁵⁶ Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.45.

³⁵⁷ В дате рождения Брэйси есть расхождения. Некоторые источники, в частности *Blues Who's Who* Шелдона Хэрриса, указывают на 1901 г., но мы ссылаемся на Уордлоу, который встречался с самим блюзменом. Эванс в книге о Томми Джонсоне также указывает, что Брэйси родился в январе 1900 г. в Бираме. (295)

³⁵⁸ Его жена, Энни, подчеркивала, что правильно имя звучит как Ишмон, а не Ишмен (Ishman), как иногда пишут в различных изданиях и справочниках. См.: Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.45. (296)

³⁵⁹ Harris, p.64. Откуда взял эту информацию Хэррис – не известно. В небольшой книжке о Лемоне Джефферсоне – Robert L.Uzzel. *Blind Lemon Jefferson*. Austin, TX: Eakin Press, 2002 – Ишмон Брэйси не упоминается, как, впрочем, не упоминается и Томми Джонсон, и многие другие блюзмены. Зато нашлось место для двенадцати (!) фотографий автора. (296)

³⁶⁰ Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, pp.50-51

³⁶¹ Evans, *Tommy Johnson*, pp.46-47.

³⁶² Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.47

³⁶³ Evans, *Tommy Johnson*, pp.46-47.

³⁶⁴ Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.53.

³⁶⁵ *Blues & Gospel Records*, p.128.

³⁶⁶ ***School Girl Blues*** (Блюз школьницы). Текст взят из комментариев Эванса к LP *The Mississippi Blues, No.3*. Transition: 1926-1937 (OJL-17). Впервые

Мур была переиздана в 1964 году, когда её *Stranger Blues* вошел в сборник *The Country Girls! 1927-1935* (OJL-6). В конце шестидесятых в уже упомянутом сборнике *The Mississippi Blues, No.3* переиздан *School Girl Blues*, а *Ha Ha Blues* переиздан в 1972 г. – альбом *Sic 'Em Dogs On Me* (Herwin 201). (300)

Now tell me this, daddy, what you got on your worried mind.
Now tell me, little daddy, what you got on your worried mind.
Tell your little mama your troubles. Swear I'll tell you mine.

I'll just (.....), daddy, and I'll (check your line).
I'll just (.....), daddy, and I'll (check your line).
I just come to tell you another man is got your (child).

I'ts hard to love a man when you know you really love.
And i'ts hard to love a man, girls, when you know you really love.
Lord, I can't quit him, and I sure can't let him alone.

Lord, early one morning, girls, on my way to shool.
Lord, early one morning, girls, on my way to shool,
Lord, that brownskin man caused me not
to obey my poor mother's rule.

³⁶⁷ Evans, *Tommy Johnson*, p.47.

³⁶⁸ Розетта Ховард, – джазовая и госпел певица, родилась в 1914 г. в Чикаго. Там же в начале тридцатых начала профессиональную карьеру певицы, выступая в клубах. Впервые записана в 1937 г. для Десса вместе с *Harlem Hamfats*. В 1939 г. ее записывали в Нью-Йорке. Ховард не добилась сколько-нибудь значительного успеха, да это и не было возможно в жанре, где царствовала Билли Холидей. В пятидесятых она оставила джазовую сцену и возвратилась в лоно церкви, где пела до последних дней жизни. Розетта Ховард умерла в 1974 г., там же, где и родилась, – в Чикаго. Ее совместные записи с *Harlem Hamfats* переизданы в 1989 г. в Дании: LP *Rosetta Howard with the Harlem Hamfats* (Official 3024).

Harlem Hamfats переизданы в 1988 г. на лейбле Document (DLP 547). В составе джаз-бэнда, кроме братьев МакКоев, обычно выступали трампетист Херб Морэнд, кларнетист Оделл Рэнд, пианист Хорэйс Мэлколм, басист Джон Линдсей (John Lindsay), ударники Перлис Вильямс (Pearlis Williams) и Фред Флинн (Fred Flynn). (303)

³⁶⁹ Чарли МакКоя можно услышать в переизданиях блюзменов, которым он аккомпанировал. В 1984 г. на Blues Document (Австрия) издан сборник *Charlie McCoy & Walter Vincson: 1928-1936* (BD-612). Этот же лейбл издавал МакКоя на CD – *Charlie McCoy. Complete: 1928-1932* (BDCD-6018), *Mississippi String Band & Associates: 1928-1931* (BDCD-6013) и *The McCoy Brothers. Vol.1 and vol.2: 1934-1944* (BDCD-6019/20). (303)

³⁷⁰ Harris, p.355.

³⁷¹ *That Lonesome Train Took My Baby Away* (Этот коварный поезд увез мою милую), by Charlie McCoy. *The Blues Line*, p.167. (304)

Woke up this morning, found something wrong.
My loving baby had caught that train and gone.
Now I want you to starch my jumper, iron my overhauls,
I'm gonna ride that train, that they call the Cannon Ball.

Mister Depot Agent, close your Depot down!
The woman I'm loving, she's fixing to blow this town.
Now that mean old fireman, that cruel old engineer
Gonna take my baby and leave me lonesome here...

It ain't no telling what that train won't do,
It'll take your baby and run right over you!
Now that engineer man ought to be 'shamed of himself:
Take women from their husbands, babies from their mother's breast!

I walked down the track when the stars refused to shine.
Looked like every minute I was going to lose my mind.
Now my knees was weak, my footsteps was all I heard.
Looked like every minute I was stepping in another world.

Mister Depot Agent, close your Depot down!
The girl I'm loving, she's fixing to blow this town.
Now that mean old fireman, cruel old engineer
Gonna take my baby and leave me lonesome here.

³⁷² Evans, *Tommy Johnson*, p.49.

³⁷³ Там же, p.40.

³⁷⁴ Ленгстон Хьюз. *Негр говорит о реках*. Стихи. Пер.с англ. –М., Худож.лит. 1977. С.36-37. (307)

³⁷⁵ В примечаниях к альбому *South Mississippi Blues* (Rounder 2009) Эванс, со ссылкой на местных блюзменов, пишет, что Роджерс был лично знаком со многими черными музыкантами из Тайлертауна. Ну а если он был лично известен в Тайлертауне, то знали его и музыканты из других городов Юга, и тем более знали его в столице штата – в Джексоне. (308)

³⁷⁶ *Cool Drink of Water Blues* (Блюз глотка прохладной воды), by Tommy Johnson. Текст из книги – Evans, *Tommy Johnson*, p.48. (308)

I asked for water, and she gave me gasoline.
I asked for water, gave me gasoline
I asked for water, and she gave me gasoline.
Lord, Lordy, Lord...

Crying, Lord, I wonder will I ever get back home?
Crying, Lord, I wonder will I ever get back home,
Lord, Lordy, Lord...

I went to the depot, looked up on the board.
I looked all over. "How long has this east-bound train been gone?"

"It done taken your fairo, blowed its smoke on you."
"It done taken your fairo, blowed its smoke on you."
Lord, Lordy, Lord...

Lord, I asked the conductor, "Could I ride the blinds?"
Want to know, can a broke man ride the blinds?
"Son, buy your ticket, buy your ticket, 'cause this
train ain't none of mine."

"Son, buy your ticket, train ain't none of mine."
"Son, buy your ticket, 'cause this train ain't none of mine."
Lord, Lordy, Lord...
"Train ain't none of mine."

³⁷⁷ Записывали Гриффита и позже, в том числе с другими музыкантами, и материалы этих сессий, начиная с 1960 г., изданы с комментариями Розенбаума в 1977 г. на *Flyright – LP Indianapolis Jump* (LP 523). (309)

³⁷⁸ См. интервью Колта с Гриффитом на обложке альбома *Shirley Griffith: Mississippi Blues* (1973, Blue Goose 2011). Гриффит умер в июне 1974 г. в Индианаполисе. Там же, на кладбище Crown Hill, он похоронен. (310)

³⁷⁹ *Maggie Campbell Blues*, by Tommy Johnson. *The Blues Line*, pp.154-155. (312)

Cryin', who's that yonder comin' down the road,
comin' down the road?
Mmmmm, who's that yonder comin' down the road?
Well it look like Maggie, baby, but she walk too slow...

Now, sun goin' shine my back door some day,
my back door some day.
Mmmmm, sun goin' shine in my back door some day.
And the wind gon' change, gon' blow my blues away.

Now, see see, rider, see what you done done,
see what you done done.
Mmmmm, see see, rider, see what you done done:
You done made me love you, now you tryin' to put me down.

Well, I'm goin' away, Lord, won't be back till fall,
won't be back till fall.
Well, I'm goin' away, Lord, won't be back till fall.
If I meet my good gal, well, I won't be back at all.

Now, who's that yonder comin' down the road,
comin' down the road?
Mmmmmmm, who's that yonder comin' down the road?
Well it look like Maggie, baby, but she walk too slow.

Mmmmmmm, goin' away, won't be back till fall,
won't be back till fall.
Well, I'm goin' away, Lord, won't be back till fall.
Well if I meet my good gal, well, I won't be back at all.

³⁸⁰ Чарли МакКою, скорее всего, заплатили по 5 долларов за вещь: обычно столько платили аккомпаниаторам. (312)

³⁸¹ *Canned Heat* «Слоппи» Хенри, конечно, впечатляет и вокалом, и игрой, но это совсем другая песня. Она переиздана в Швеции в семидесятые – LP

Rough Alley Blues. Blues from Georgia: 1924-1931 (Magnolia 502). А вот песню «Кегхауса» я не нашел, так что остается верить Эвансу, что его *Canned Heat Blues* не имеет отношения к Томми Джонсону. (314)

³⁸² Evans, *Tommy Johnson*, p.57.

³⁸³ Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.110

³⁸⁴ Evans, *Tommy Johnson*, p.57.

³⁸⁵ Имеются в виду Эл Вилсон, Боб Хайт (Robert Hite, 1943-1981), Хенри Вестайн (1944-1997) и Фрэнк Кук (Frank Cook), создавшие рок-группу Canned Heat. Пели они и блюзы Томми Джонсона. (315)

³⁸⁶ *Canned Heat Blues*, by Tommy Johnson. *The Blues Line*, pp.156-157. За полную точность поручиться трудно, так как Томми, когда пел, не беспокоился, поймут ли его спустя десятилетия. (315)

Cryin' canned heat, canned heat, mama, cryin' Sterno's killin' me...
Cryin' canned heat, mama, Sterno's killin' me.
Say, can't you run to take these canned heat blues.

Cryin' mama, mama, mama, you know, canned heat killin' me...
Cryin' mama, mama, mama, cryin' canned heat is killin' me.
Canned heat don't kill me, I b'lieve I never die.

I woke up, up this mornin' with canned heat on my mind.
Woke up this mornin', canned heat was on my mind.
Woke up this mornin' with canned heat on, on my mind.

Cryin' Lord, Lord, I wonder, canned heat, Lord, killin' me.
Began to worry, worryin' 'bout my soul.
Take a brownskin woman to do the easy roll.

I woke up, up this mornin', cryin', canned heat 'round my bed.
Run here, somebody, take these canned heat blues!
Run here, somebody, and take these canned heat blues.

Cryin' mama, mama, mama, cryin' canned heat killin' me.
They took my soul, Lord, they gonna kill me dead...

³⁸⁷ Записанные для Victor, обе версии *Lonesome Home Blues* изданы на лейблах Roots – LP *Tommy Johnson / Ishman Bracey: The Famous 1928* (RL-330) – и Wolf – LP *Tommy Johnson: 1928-30* (WSE-104). Позже эти версии переизданы на CD – *Complete Recorded Works In Chronological Order: 1928-1929* (Document DOCD-5001). (316)

³⁸⁸ Evans, *Tommy Johnson*, p.60.

³⁸⁹ Порядковые номера тейков Джонсона идут вслед за номерами тейков Брэйси, следовательно, Томми записывался позже. См.: *Blues & Gospel Records*. (316)

³⁹⁰ Тамале (*hot tamales*) – толченая кукуруза с мясом и красным перцем (мексиканское блюдо). (317)

³⁹¹ David Honeyboy Edwards, p.28.

³⁹² Хьюстон Стэкхаус, – блюзовый сингер, гитарист, харпер, мандолинист и скрипач, родился в 1910 г. на плантации Рэнделла Форда (Randall Ford's plantation) близ Вессона (Wesson, Copiah Co, MS). Его первыми учителями были Томми, Мейджор и Клэрэнс Джонсоны. С ними же он играл во время своих первых выступлений в джук-джойнтах. В 1931 году Стэкхаус играл с Джимми Роджерсом в Джексоне. В те же годы он сблизился с Робертом Найтхоком, с которым выступал в Кристал Спрингсе, а затем на радио WJDX в Джексоне. С начала сороковых проживал в Хелине, штат Арканзас, и был там одним из наиболее ярких блюзменов. Больше всего он прославился, выступая в передаче *King Biscuit Time* на радио KFFA, вместе с Сонни Боем Вильямсоном-II. В 60-х и 70-х работал в клубах, выступал на различных фестивалях и сборных концертах, ездил в Европу, а также записывался. В то время Стэкхаус дал несколько интервью Джиму О'Нилу, и на их основе был подготовлен материал, опубликованный летом 1974 г. в журнале *Living Blues* # 17. В 1978 г. О'Нил беседовал со Стэкхаусом еще раз. В итоге было составлено некое объединенное интервью, которое вошло в книгу *The Voice Of The Blues*. Умер Хьюстон Стэкхаус в 1981 г. в Кристал Спрингсе, похоронен на старом кладбище, неподалеку от своих родителей и отчего дома. (317)

³⁹³ O'Neal and van Singel, *The Voice Of The Blues*, p.77.

³⁹⁴ Evans, *Tommy Johnson*, p.62.

³⁹⁵ В начале пятидесятих Вилла Эзелла хорошо и много издавали в Англии. Сначала его парамаунтские записи переиздавали на 78 оборотов, а в 1954 г. на лейбле London вышел LP (10") – «Gin Mill Jazz» (AL 3539), куда, кроме сольных номеров пианиста, вошли две вещи, записанные вместе с братьями Грэйвсами и корнетистом Бэйби Джем. Тогда их имена не были идентифицированы английскими издателями, и музыканты отмечены в примечаниях как «unknown». И до сих пор статьи о замечательном пианисте Вилле Эзелле нет ни в одной джазовой или блюзовой энциклопедии. (320)

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ *Blues & Gospel Records*, p.481.

³⁹⁸ «*The tracks Ridin' Horse and Alcohol and Jake Blues were taken from what is believed to be the only remaining copy of the 78 rpm they were originally released on. These two songs had not been released on CD prior to this collection*». См.: Schwachter, Jeff. *Complete Recorded Works In Chronological Order: 1928-1929* (DOCD-5001). (323)

³⁹⁹ Песня издана на Yazoo в восьмой части серии *Times Ain't Like They Used To Be: Early American Rural Music Classic Recordings From the 1920s & 30s* (Yazoo 2068). (323)

⁴⁰⁰ *I Wonder To Myself* (Поражаюсь себе Блюз.), by Tommy Johnson. Текст из: Evans, *Tommy Johnson*, p.63. (324)

Crying, Lord, I wonder, I wonder, baby, to myself.
I wonder will I ever be back home...

Oh, my poor old mother, she's standing there already,
Just a' looking for her son to make it home.

Lord, I needs enough to buy me a railroad.
Got to stagger to the rear of some passenger train.

⁴⁰¹ Когда было необходимо, Томми Джонсон клоуничал не хуже Пэттона. Брэйси утверждал, что Томми запросто мог снять ботинок и сыграть на гитаре пальцами ног! Evans, *Tommy Johnson*, pp.100-101. (325)

⁴⁰² ***Lonesome Home Blues*** (Блюз тоскливого дома), by Tommy Johnson. Текст из: Evans, *Tommy Johnson*, pp.64-65. (326)

Lonesome place don't seem like it's home to me.
Lord, this old lonesome place don't, mama,
seem like it's home to me.

Lord, I woke up this morning, blues all around my bed.
Mmmmm, rose this morning, the blues all around my bed.
Had the blues so bad, mama,
till I couldn't raise up my head.

If you want to live easy, pack your clothes with mine.
Mmmmm, want to live easy, pack your clothes with mine.
If you want to live easy, baby,
pack your clothes with mine.

Mmmmm, soon one morning blues come falling down.
Mmmmm, soon one morning blues come falling down.
Well, they fell so heavy
that it caused my heart to moan.

Well, I'm going back home, gon' fall down on my knees...
Mmmmm, going back home, gon' fall down on my knees,
Says I'll acknowledge now, pretty baby,
that I treated you mean.

⁴⁰³ Впервые *Lonesome Home Blues* переиздан в 1968 г. на Лонгплея *Jackson Blues: 1928-1938* (Yazoo L-1007). Обе версии этого блюза, записанные для Victor и Paramount, представлены в альбоме *Tommy Johnson: 1928-1930* (Wolf WSE 104). (327)

⁴⁰⁴ Evans, *Tommy Johnson*, pp.99-100.

⁴⁰⁵ Wardlow, «*Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.110.

⁴⁰⁶ Там же, p.109.

⁴⁰⁷ См.: *Blues & Gospel Records*, p.481. На CD, изданном на Yazoo (2002), *Morning Prayer* почему-то названа *Button Up Shoes*. Оба блюза вошли в

наиболее полное издание Джонсона: *Complete Recorded Works In Chronological Order: 1928-1929* (DOCD-5001). (328)

⁴⁰⁸ Богалуса – город в Луизиане, неподалеку от границы с Миссисипи. Томми Джонсон бывал там неоднократно, проездом из Тайлертауна в Новый Орлеан. (328)

⁴⁰⁹ Evans, *Tommy Johnson*, p.63.

⁴¹⁰ Bastin, Bruce. *Red River Blues: The Blues Tradition In The Southeast*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995, p.33.

⁴¹¹ Charters, *The Country Blues*, p.53.

Слайд-уисл (Slide whistle) (англ. slide скользить, whistle – свист). Примитивный музыкальный инструмент. Свисток, снабженный поршнем, при передвижении которого происходит изменение высоты тона. (331)

⁴¹² См. комментарии Колта к альбому *Blind Blake. Vol.3. No Dough Blues* (BLP-12031).

⁴¹³ Выступления Ледбелли с Банком Джонсоном и его джаз-бэндом, в который входили тромбонист Джимми Арчи (Jimmy Archey, 1902-1967), кларнетист Омер Симеон (Omer Simeon, 1902-1959), пианист Ральф Суттон (Ralph Sutton, 1922-2001), банджоист Денни Баркер (Danny Barker, 1909-1994), ударник Фред Мур (Fred Moore) и игравший на тубе Сирус Сент-Джон (Cyris St.John), – происходили весной 1946 г. в New York Jazz Club. Они были записаны и изданы на лейбле Document (LP 544). В июне того же года Ледбелли, Сонни Терри и Брауни МакГи были записаны в студии с Вилли «Лайон» Смитом и Попс Фостером. Последний оставил об этой сессии любопытное воспоминание, которое дает самое лучшее представление о сотрудничестве фолк-музыкантов с джазменами:

«Вилли (Вилли “Лайон” Смит – В.П.) и я играли с Ледбелли. Думаю, мы были единственными двумя парнями, кто смог сыграть с ним. Ледбелли не знал, в какой тональности собирался играть. Он играл со всеми бекарами и диезами. Нам приходилось слушать его, а затем нашупывать тональность. Потом, когда мы ее находили, мы подхватывали... Когда Ледбелли сердился, он просто садился и скрипел зубами. Один раз я сказал ему, что он должен на своей гитаре взять аккорд повыше – иначе мы не сможем сделать запись. Тогда он сел и стиснул зубы. Я предупредил, что он может скрипеть зубами хоть

весь день, но, если он не возьмет аккорд, мы не сможем с ним играть. В результате он все-таки его сыграл». *The Autobiography of Pops Foster: New Orleans Jazzman*. San Francisco: Backbeat Books, 2005, p.179. См. также главу о Ледбелли в кн.: Писигин. Т.4. С 7-105. (333)

⁴¹⁴ Bastin, *Red River Blues*, p.33.

⁴¹⁵ Одна из них – *Heavy Suitcase Blues* – переиздана на Yazoo в 1972 году в сборнике *Barrelhouse Blues: 1927-1936* (L-1028). (336)

⁴¹⁶ Блюзы Брэйси, записанные в двух сессиях в Мемфисе в 1928 г., а также в Грэфтоне в декабре 1929 г. (или в январе 1930), вошли в альбом *Ishman Bracey: 1928-1930* (Wolf WSE 105). В издание включены также две инструментальные композиции New Orleans Nehi Boys – *Mobile Stomp* и *Farish Street Rag*. Записанные, но не изданные в свое время на Paramount *Low Down Blues* и *Run To Me At Night*, видимо, пропали. (336)

⁴¹⁷ **Woman, Woman Blues** (Блюз по женщине), by Ishmon Bracey. (337)

Woman, woman, woman, woman...
Lord, what'n the world you trying to do?
Crazy baby, you treat me –
Break my heart in two.

I got a woman, good little woman,
She's got coal black, curly hair.
Now and every time she smile, Lord,
Lightning's everywhere.

Now got a woman, good little woman.
She ain't a thing but a stavin' chain:
See, she's a married woman, and I'm
Scared to call her name.

Treat me like treat your baby,
Won't you take me, 'round and 'round?
Says when you let me down, Lord,
Take me down and 'round.

Now these blues, blues ain't nothin',
Lord, but a doggone hungry spell...

Got no money in your pocket and you
Barely keep it here.

And I went, went to the depot,
Lord, I read up on the board.
Says your baby ain't here, she's a
Long ways up the road.

I got to settin', settin' down studyin'
'Bout my old time used-to-be,
Lord, I studied so hard 'til the
Blues crept up on me.

⁴¹⁸ Шапиро и Хентофф. С.42-46.

⁴¹⁹ О Бадди Болдене см.кн.: Marquis, Donald M. *In search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007. В этой же книге приведена версия песни *Buddy Bolden's Blues*, вышедшая на лейбле General в 1940 году в исполнении Джелли Ролл Мортонa (p.110). (338)

I thought I heard Buddy Bolden say,
You're nasty, you're dirty, take it away.
You're terrible, you're awful, take it away.
I thought I heard him say.
I thought I heard Buddy Bolden shout,
Open up that window and let that bad air out.
Open up that window and let that foul air out.
I thought I heard Buddy Bolden say...

⁴²⁰ Evans, *Tommy Johnson*, p.67.

⁴²¹ Лемона Джефферсона к началу парамаунтских сессий Ишмона Брэйси уже не было в живых: источники расходятся лишь в причинах смерти, а сроки более-менее известны, поскольку тело блюзмена привезли в Вортем в ночь перед Рождеством – 25 декабря 1929 г. (См.: Uzzel. *Blind Lemon Jefferson*, p.46.) С Армстронгом тоже пересечься было сложно: в декабре 1929 – январе 1930 гг. он, в составе оркестра Луи Расселла (Louis Russell, 1902-1963), был на гастролях по северо-восточным штатам, а затем до конца зимы играл в Гарлеме, в кабаре Connie's Inn. См.: Коллиер. Луи Армстронг. С.285. (340)

⁴²² Evans, *Tommy Johnson*, p.68.

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ O'Neal and van Singel, *The Voice of the Blues*, p.86.

⁴²⁵ Коллиер. *Луи Армстронг*. С.281-282.

⁴²⁶ *Stop And Listen Blues* включена в альбом *Jackson Blues: 1928-1938* (1968, Yazoo L-1007). Она же, вместе с другими песнями первой сессии стринг-бэнда, переиздана в 1985 г. на лейбле Matchbox – LP *Mississippi Sheiks: 1930, vol.1* (MSE 1005). Вероятно, пластинка и впрямь имела большой успех, если уже в декабре 1930 г. на OKeh был записан *Stop And Listen Blues № 2*. Он переиздан на лейбле Mamlish – альбом *Stop and Listen* (S 3804). OKeh, а вслед за ним Paramount, Columbia и Brunswick активно записывали Mississippi Sheiks все годы Великой депрессии. (342)

⁴²⁷ Любопытно, что в 1933 г. блюзмен из Джорджии Фред МакМуллен (Fred McMullen) записал для лейбла Banner блюз *Wait And Listen* – версию *Stop And Listen Blues* стринг-бэнда Mississippi Sheiks. При этом МакМуллен использовал боттлнек. Возможно, он не был знаком с *Big Road Blues* Джонсона, тем не менее здесь очевидно, пусть и не прямое, влияние Томми на блюзменов из Джорджии. *Wait And Listen* МакМуллена входит в сборник *The Georgia Blues: 1927-1933* (Yazoo L-1012), а также в вышедший в 1988 г. в Австрии на Blues Document LP *Georgia Blues Guitars: 1928-1933* (BD-2015). На последней пластинке представлены семь песен МакМуллена. (343)

⁴²⁸ ***Big Fat Mama*** (Толстушка), by Tommy Johnson. Evans, *Tommy Johnson*, pp.60-61. (345)

Crying, big fat mama, meat shaking on her bones.
Time the meat shake, it's a skinny woman lose a home.

Well, I'm going away, mama, won't be back till fall, won't be back till fall.
Mmmmm, going away, mama, won't be back till fall.
Big fat mama with the meat shaking on her bones.

Well, mmmmm, got to murmur, got to murmur low.
Mmmmm, no need to holler, I got to murmur low.
Big fat mama, Lord, meat shake on her bones.

Every time the meat shake, fat mouth lose a home, fat
mouth lose a home.
Mmmmm, time the meat shake, it's a fat mouth lose a home.
Time the meat shakes, it's a fat mouth lose a home.

Mmmmm, what's the matter, rider, where did you stay
last night, where did you stay last night?
Mmmmm, what's the matter, rider, where did you stay last night?
Hair all down, baby, and you won't treat me right.

Mmmmm, big fat mama, meat shakes on her bones,
meat shakes on her bones.
Mmmmm, big fat mama, meat shaking on her bones.

⁴²⁹ David Honeyboy Edwards, p.113.

⁴³⁰ Evans, *Tommy Johnson*, p.88.

⁴³¹ Литтл Бразер Монтгомери (Eurreal Wilford “Little Brother” Montgomery), – блюзовый пианист и сингер, родился в 1906 г. в Кентвуде (Kentwood, LA), Луизиана. Учился игре на пианино с пяти лет в местной баптистской церкви. Прежде чем оказаться в Джексоне в начале тридцатых, объездил весь Юг, где выступал во всевозможных шоу с самыми разными музыкантами, и несколько лет работал в Чикаго. Он также записывался для Paramount в 1930 году, как солист и как аккомпаниатор. (347)

⁴³² O’Neil and van Singel, *The Voice of the Blues*, p.85.

⁴³³ Evans, *Tommy Johnson*, p.85.

⁴³⁴ Там же, pp.85-86.

⁴³⁵ Музыкантам из Тайлертауна посвящены и многие страницы в книге Эванса *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press, 1982. (352)

⁴³⁶ См. четырехстраничный буклет с комментариями Эванса к альбому *South Mississippi Blues* (Rounder 2009). (353)

⁴³⁷ См. комментарии Эванса к альбому *Jackson Blues: 1928-1938* (Yazoo L-1007).

⁴³⁸ Главу о Баффи Сент-Мари см. в: Писигин. Т.5. С.173-182.

В 1977-1978 гг. стринг-бэнд старых музыкантов из Хайавасси, состоящий из братьев Вона и Лоренса Эллеров (Vaughn and Lawrence Eller) и фидлера Росса Брауна (Ross Brown), был записан Артом Розенбаумом (тем самым, что записал в свое время Ширли Гриффита) и издан на Flyright – альбом *Goin' To Georgia* (LP 546). Песню *Cindy In The Summertime* Вон и Лоренс исполнили под аккомпанемент *mouth bow*. Любопытно, что другая их песня называется Cripple Creek. Именно её часто пела Баффи Сент-Мари, аккомпанируя себе на *поющем луке*. (354)

⁴³⁹ *Mouth bow* – поющий (или музыкальный) лук. Простейший струнный инструмент: гибкий прут с одной или несколькими струнами, натянутыми наподобие тетивы. Иногда применяется съемный резонатор; при игре на некоторых разновидностях муз.лука в функции резонатора выступает ротовая полость исполнителя. Муз.лук распространен в Африке, обеих Америках, Океании, некоторых регионах Азии; в прошлом он бытовал и в Европе. Используется в магических ритуалах, а также для исполнения развлекательной музыки, в том числе для сопровождения песен. Высота извлекаемых звуков может варьироваться путем прижатия струны или изменения размеров резонатора. См.: Музыкальный словарь Гроува. С.585. (354)

⁴⁴⁰ Скорее всего, Хэррисон Ли Бриджес никогда не записывался, потому что о нем нет упоминания в *Blues & Gospel Records* или в каких-то иных справочниках. Эванс, также не нашедший о нем никаких сведений, делает вывод, что Эли Оуэнс разучил *Ways Like The Devil* непосредственно от некоего старого блюзмена Бриджеса. (354)

⁴⁴¹ См. стр. 278 наст. издания.

⁴⁴² Особая история – массовый исход из Канады в Луизиану людей французского происхождения кэджун (Cajun). 300 лет тому назад они, в основном бедняки и фермеры, были переселенцами из Западной Франции в Канаду, область Шотландия. В течение многолетней борьбы между англичанами и французами за владение этой частью Канады англичане провели преступное выселение кэджун из Шотландии: часть из них была просто интернирована в что-то вроде охраняемых поселений, часть была отправлена в Англию и оказалась в британских тюрьмах, другие попали в заморские колонии. Но постепенно многим из них удалось попасть в Луизиану, где к этому моменту испанцы хотели создать противовес

надвигающемуся британскому влиянию. Испанское правительство провинции пригласило франкоговорящих Cajun поселиться в Луизиане. За удивительно короткий срок они восстановили свою культуру, песни, музыку и кухню. Следует сказать, что задолго до этих миграций, еще в Канаде, Cajun смешались с местными северными индейскими племенами, и так создалась культура – акадианская. См.: Андрей Грицман. Последняя Атлантида. Конец Нового Орлеана // Новая Юность, 2005, №5 (74). (355)

⁴⁴³ Я не оправдываю библиотекарей из ТайлERTAУНА и работниц местного Сити-холла, но, если бы Дэвид Эванс озаботился, чтобы в библиотеках города оказались его книги – *Tommy Johnson* и *Big Road Blues*, уместные там как нигде, уверен, отношение к местным музыкантам было бы в ТайлERTAУНЕ иным. (358)

⁴⁴⁴ Его настоящее имя Виллард Артист Баррелл (Willard Artist Burrell), проживал он в Богалусе, а на момент записи в марте 1969 г. ему еще не исполнилось сорока. В примечаниях к альбому Дэвид Эванс пишет, что ослеп он неожиданно, когда смотрел телевизор. Баррелл пел и играл спиричуэлсы в церкви и сумел выработать свой особенный стиль, который роднит его с музыкантами доблюзовой эпохи. Звучание его гитары напоминает гусли. (360)

⁴⁴⁵ *Canned Heat* в исполнении Стэкхауса, Найтхока и Куртиса издан в конце шестидесятых в сборнике *Mississippi Delta Blues, vol.1* (Arhoolie ST 1041), а остальные четыре блюза опубликованы в 2007 году на лейбле Fat Possum. Это ценное издание представляет собой коробку с сорока пятью (7") виниловыми дисками – *The George Mitchell Collection. Volumes 1-45*. Аналогичное собрание издано и на CD. Наконец, в 2001 г. исполненный Стэкхаусом джонсоновский *Cool Drink Of Water* издан на видео, в сборнике *Legends of Country Blues Guitar, vol.2* (Vestapol 13016), и мы можем не только слышать, но и видеть этого выдающегося блюзмена. (360)

⁴⁴⁶ Обе версии записаны им в составе ритм-энд-блюзового бэнда и изданы на лейбле Pearl в 1978 г. – LP *Bricks In My Pillow* (PL-11). (360)

⁴⁴⁷ *Big Road Blues* (Блюз дальней дороги), by Tommy Johnson. Evans, *Tommy Johnson*, pp.49-50. (362)

Crying, ain't going down this big road by myself.
Now don't you hear me talking, pretty mama?

Lord, ain't going down this big road by myself.
If I don't carry you, gon' carry somebody else.

Crying, sun gon' shine in my back door someday.
Now don't you hear me talking, pretty mama?
Lord, sun gon' shine in my back door someday.
And the wind gon' change, gon' blow my blues away.

Baby, what makes you do me like you do do do, like you do do do?
Don't you hear me, now?
What makes you do me like you do do do?
Now, you think you gon' do me like you done poor Cherry Red.

Taken the poor boy's money now, sure, Lord, won't take mine.
Now don't you hear me talking, pretty mama?
Taken the poor boy's money, sure, Lord, won't take mine.
Taken the poor boy's money now, sure, Lord, won't take mine.

Crying, ain't going down this big road by myself.
Now don't you hear me talking, pretty mama?
Lord, ain't going down this big road by myself.
If I don't carry you, gon' carry somebody else.

Crying, sun gon' shine, Lord, my back door someday.
Now don't you hear me talking, pretty mama?
Lord, sun gon' shine in my back door someday.
And the wind gon' change, blow my blues away.

Библиография

- Abbott, Lynn and Doug Seroff. *Out of Sight: The Rise of African American Popular Music: 1889-1895*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.
- . *Ragged but Right: Black Traveling Shows, “Coon Songs” and the Dark Pathway to Blues and Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- All Music Guide To the Blues*. The Experts’ Guide To the Best Blues Recordings. 2nd edition. Edited by Michael Erlewine and others. San Francisco: Backbeat Books, 1999.
- Bastin, Bruce. *Red River Blues: The Blues Tradition In The Southeast*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Batey, Rick. *The American Blues Guitar*. New York: Hal Leonard Corporation, 2003.
- Bird, Christiane. *Da Capo, Jazz and Blues Lover’s Guide to the U.S.* Third Edition. Da Capo Press, 2001.
- Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Fourth Edition. Compiled by Robert M.W. Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Brozman, Bob. *The History and Artistry of National Resonator Instruments*. Anaheim Hills, CA: Centerstream Publishing, 1993.
- . An Interview in Sing Out! magazine. Winter, 2003.
- Calt, Stephen. Notes to *Son House: The Real Delta Blues*. Blue Goose 2016, 12” LP, 1976.
- . Notes to *Blind Blake. Vol.3. No Dough Blues*. Biograph BLP-12031, 12” LP, 1972.
- Charters, Samuel Barclay. *The Country Blues*. New York: Da Capo Press, 1975.
- . *The Bluesmen: The Story and the Music of the Men Who Made the Blues*. New York: Oak Publications, 1967.
- . *The Roots of the Blues: an African Search*. Da Capo Press, 1981.
- Chase, Gilbert. *America’s Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1955.
- Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*. Second Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Courlander, Harold. *Negro Folk Music, U.S.A.* New York and London: Columbia University Press, 1963.
- Collier, James Lincoln. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: 1979. (Становление джаза: Популярный исторический очерк. Пер. с англ. – М.: Радуга, 1984).

- Collier, James Lincoln. *Louis Armstrong: An American Genius*. New York: 1983. (Лью Армстронг: американский гений. Пер. с англ. А.В.Денисова и М.Н.Рудковской. –М.: Радуга, 1987).
- Cowley, John H. «Don't Leave Me Here. Non-Commercial Blues: The Field Trips, 1924-60». In *Nothing But the Blues*, edited by Lawrence Cohn, pp.265-311.
- . Notes to *Walking Blues*. Flyright 541, 12" LP, 1978.
- Davis, Francis. *The History Of the Blues: the Roots, the Music, the People*. Da Capo Press, 2003.
- Davis, Rebecca. «Child is Father to the Man». *Blues Access*, # 35, 1998, pp.40-43.
- Davis, Tom. «Long Lonesome Blue Heaven». *Wisconsin Trails*, 2002, January/February.
- Delaunay, Charles. *New Hot Discography: The Standard Directory of Recorded Jazz*. Edited by Walter E.Schaap & George Avakian. New York: Criterion, 1948 (1963).
- Dixon, Kristi. *God's Faithful Servant: the Story of Old Regular Baptist Preacher I.D.Back*. 2006.
- Dixon, Robert M.W. and John Godrich. *Recording the Blues*. London: Studio Vista, 1970.
- Edwards, David Honeyboy. *The World Don't Owe Me Nothing*. Chicago Review Press, 1997.
- Encyclopedia of the Blues*. Ed. Edward Komara. New York: Routledge, 2006.
- Evans, David. «Goin' Up the Country: Blues in Texas and the Deep South». In *Nothing But the Blues*. Ed. Lawrence Cohn. New York – London – Paris: Abbeville Press, 1993, pp. 33-35.
- . «Africa and the Blues». In *Write Me A Few Of Your Lines: a Blues Reader*. Ed. Steven C.Tracy. University of Massachusetts Press, 1999, pp.63-68.
- . «Country Blues and Gennett Records» // *News*, Starr-Gennett Foundation. Volume VI, issue I, summer 2007.
- . *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley University of California, 1982.
- . *Charley Patton: The Conscience of the Delta*. In *Screamin' and Hollerin' the Blues*. Revenant, 2001.
- . *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971.
- Fahey, John. *Charley Patton*. London: Studio Vista, 1970.
- . *Charley Reconsidered: Thirty-Five Years On*. In *Screamin' and Hollerin' the Blues*. Revenant, 2001.
- Folk & Blues: The Encyclopedia*. Ed. Irwin Stambler and Lyndon Stambler. New York: St.Martin's Press, 2001.
- Foster, Pops. *The Autobiography: New Orleans Jazzman*. San Francisco: Backbeat Books, 2005.
- Garon, Paul and Beth. *Woman With Guitar: Memphis Minnie's Blues*. Da Capo Press, 1992.
- Gordon, Robert. *Can't Be Satisfied: the Life and Times of Muddy Waters*. New York: Back Bay Books, 2002.

- Guralnick, Peter. *Searching For Robert Johnson*. New York: Plume, 1998.
- Handy, W.C. *Father of the Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961.
- Harris, Sheldon. *Blues Who's Who*. A Biographical Dictionary of Blues Singers. Fifth paperback printing. New York: Da Capo Press, 1989.
- Hay, Fred J. *Goin' Back to Sweet Memphis: Conversations With the Blues*. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001.
- Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads In the Early Blues*. York, England: Music Mentor Books, 2006.
- Lomax, Alan. *The Land Where the Blues Began*. New York: New Press, 2003.
- Marquis, Donald M. *In search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007.
- Jackson, G.P. *White and Negro Spirituals*. New York: J.J. Augustin, 1943.
- Jazz Records: 1897-1942. Volumes 1 and 2*. Compiled by Brian Rust. 2nd Impression. London: Storyville Publications and Co., 1972.
- Jones, LeRoi. *Blues People*. New York: Payback Press, 1963.
- Kennedy, Rick. *Jelly Roll, Bix, and Hoagy: Gennett Studios and the Birth of Recorded Jazz*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Klatzko, B. with G.D. Wardlow. «*The Immortal Charlie Patton*». In *Chasin' That Devil Music*. San Francisco: Backbeat Books, 1998, pp.18-33.
- Knight, Richard. *The Blues Highway: New Orleans to Chicago*. A Travel and Music Guide. Hindhead, UK: Trailblazer Publications, 2003.
- Komara, Edward. *The Worlds of Charley Patton*. In *Screamin' and Hollerin' the Blues*. Revenant, 2001.
- Mississippi Musicians Hall of Fame: Legendary Musicians*. Ed. James H. Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001.
- O'Neal, Jim and Amy van Singel. *The Voice Of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine*. New York: Routledge, 2002.
- Ozaukee County Wisconsin*. A Photographic Journey into the Past. The Ozaukee County Historical Society with Laurie Arendt. Cedarburg, WI, 2004.
- Palmer, Robert. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982.
- Paramount Walking Tour: Compliments of the Historic Preservation Commission*, Grafton, 2008.
- Russell, Tony. *Blacks, Whites and Blues*. London: Studio Vista, 1970.
- . *Country Music Originals: The Legends and the Lost*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Shapiro, Nat and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' To Ya: The Story of Jazz by the Men Who Made It*. London: Peter Davies, 1957. (*Нам Шаниро и Нам Хентофф: Послушай, что я тебе расскажу. Пер. с англ. Ю.Верменича, предисл. К русск. Изд. А.Козлова. —М.: Синкопа, 2000.*)
- Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton & Company, 1971.

- Spottswood, Dick. *Going Away To A World Unknown*. In *Screamin' and Hollerin' the Blues*, pp.56-91.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. London: Sidgwick and Jackson, 1957.
- Waterman, Dick. *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive*. New York: Thunder's Mouth Press, 2003.
- . Notes to *The Legendary Father of Folk Blues*. Columbia CL 2417, 12" LP, 1965.
- Wardlow, Gayle Dean. «Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Ed. Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, pp.181-190.
- . «Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.126-130.
- . «Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.45-60.
- . «One Last Walk up King Solomon Hill». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.208-218.
- . «Country Blues and Gospel Pioneers». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.34-44.
- . «Ledell Johnson Remembers His Brother, Tommy». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.106-110.
- . «Godfather of Delta Blues: H.C.Speir». In *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp. 131-149.
- Welding, Pete. «David "Honeyboy" Edwards». In *Nothing But the Blues*, edit. By Mike Leadbitter. London: 1971.
- Wesley A.M, John. *The Journal*. New York: E.P.Dutton & Company, 1907, vol.2.
- Willis, John C. *Forgotten Time (The Yazoo Mississippi Delta after the Civil War)*. University Press of Virginia, 2000.
- Wolfe, Charles and Kip Lornell. *The Life and Legend of Leadbelly*. New York: Harper Collins Publishers, 1992.
- Work, John W., Lewis Wade Jones, Samuel C.Adams Jr. *Lost Delta Found. Rediscovering the Fisk University – Library of Congress Coahoma County Folklore Study, 1941-1942*. Vanderbilt University Press, Nashville.
- Yellin, Emily. «Homage at Last for Blues Makers; Through a Fan's Crusade, Unmarked Graves Get Memorials». The New York Times. September 30, 1997.

- Ефимов, А.В. Очерки истории США. 1492-1870 гг. Учпедгиз, —М.: 1958.
- Конен, В.Д. Пути американской музыки. —М.: Музыка, 1965.
- Музыкальный словарь Гроува. —М.: Практика, 2001. С.122.
- Писигин, В.Ф. Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.1-5. Фолк-возрождение. —М., 2003-2007.
- Таратынов Н.П. Хлопчатник. Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефрона. Т.73. 1903.

Указатель имен

- Александр, Тэксас (Texas Alexander) 81, 90, 93, 111
Аллен, Остин (Austin Allen) 58, 59
Аллен, Ли (Lee Allen) 58, 59
Андерсон, Джелли Ролл (Jelly Roll Anderson) 86
Андерсон, Пинк (Pink Anderson) 67, 77, 94
Ардуа, Амеде (Amédé Ardoin) 355
Армстронг, Лайни (Liny Armstrong) 185
Армстронг, Луи (Louis Armstrong) 6, 62, 77, 85, 147, 167, 172, 181, 329, 338, 339, 340, 342, 361, 366, 369, 374, 377, 391, 416, 434, 435
Арнолд, Джеймс «Кокомо» (James “Kokomo” Arnold) 79
Арчи, Джимми (Jimmy Archey) 432
- Барбанк, Альберт (Albert Burbank) 335
Барбекю Боб (Robert Hicks “Barbecue Bob”) 77, 168, 247, 248
Барбор, Хейли (Haley Barbour) 218
Баркер, Денни (Danny Barker) 432
Барнес, Эмил (Emile Barnes) 335
Барнс, Кен (Ken Barns) 20
Барнайкл, Мэри Элизабет (Mary Elizabeth Barnicle) 91
Баррелл, Блайнд Пит (Blind Pete Burrell) 360, 438
Барро, Фрэнсис (Francis James Barraud) 377, 378
Барт, «Билл» (William Bart) 17, 255, 364
Баумен, Чарли (Charlie Bowman) 77
Бах, Иоганн Себастьян 39
Бевингтон-Минтцлафф, Маргарет (Margaret Bevington-Mintzlaff) 178, 179, 183
Бейдербек, Бикс (Bix Beiderbecke) 85, 147
Бек, Джефф (Jeff Beck) 6
Бек, старейшина Чарльз (Elder Charles Beck) 138
Бейкер, Вилли (Willie Baker) 86
Белл, Эд (Ed Bell) 83
Бенсон, Мэй Нэлл (Mae Nell Benson) 350, 351, 418
Берлайнер, Эмиль (Emile Berliner) 78
Берлин, Ирвин (Irving Berlin) 70
Берри, Чак (Chuck Berry) 6, 418
Берт, Фло (Flo Bert) 85
Бертранд, Джимми (Jimmy Bertrand) 331

Беше, Сидни (Sidney Bechet) 62, 167
Бёрд, Билли (Billie Bird) 77
Бёрд, Крисчен (Christiane Bird) 21, 368
Биго, Эстер (Esther Bigeou) 81
Бидвелл, Мэгги (Maggie Bidwell) 280, 281, 283, 309-312
Билл, Кэйси (Casey Bill) 302
Блок, Александр 3, 54, 167, 373, 396
Блэйк, Блайнд (Arthur Phelps, Blind Blake) 75, 82, 83, 157, 172, 176, 179-181, 290, 329, 331-333, 339
Блэйк, Юби (Eubie Blake) 70
Блэк, Луи (Louis Black / Lewis Black?) 77, 127, 201, 385
Блэкуэлл, Вилли «61» (Willie “61” Blackwell) 249-251, 413
Блэкуэлл, Скреппер (Francis “Skrapper” Blackwell) 86, 87, 309, 339, 340
Боб, Блэк (Black Bob) 422
Боггс, Док (Dock Boggs) 58
Богэн, Люсил (Lucille Bogan) 81, 88
Богэн, Тед (Ted Bogan) 381
Бокелман, Марина (Marina Bokelman) 275, 355
Болден, Бадди (Buddy Bolden) 62, 167, 285, 338, 396, 434
Бондс (Bonds) 124
Бондс, Милли (Millie Bonds) 124, 385
Брайант, старейшина Ричард (Elder Richard Bryant) 55
Брайт, Корнелиус (Cornelius Bright) 358
Браун, Биг Вилли (Willie “Big” Brown) 127, 199, 200, 276, 280, 281, 284, 420
Браун, Вилли Ли (Willie Lee Brown) 23, 82, 91, 92, 103, 126, 127, 130, 145, 159, 171, 172, 179, 183-185, 187, 188, 192, **197-228**, 236, 240, 242-244, 246, 248, 249, 252, 254, 255, 260, 262, 263, 267, 270, 273, 204, 282, 296, 301, 306, 319, 325, 331, 361, 364, 399, 400, 404-408, 420, 422
Браун, Вильям (William Brown) 249, 250, 413
Браун, Джеймс (James Brown) 6, 128
Браун, Джон Хенри «Бубба» (John Henry “Bubba” Brown) 276, 346, 359, 419
Браун, Ричард «Рэббит» (Richard “Rabbit” Brown) 80, 353
Браун, Росс (Ross Brown) 437
Браун, Хенри (Henry Brown) 394
Браун, Энни Ли (Annie Lee Brown) 199, 225
Браун, Эрнест (Ernest “Whiskey Red” Brown) 127
Бриджес, Харрисон Ли (Harrison Lee Bridges) 354, 437
Бристер, Динк (Dink Brister) 352
Брозман, Боб (Bob Brozman) 157-159, 306, 394
Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy) 13, 79, 86, 89, 302, 328, 330, 333
Брэдфорд, Перри (Perry Bradford) 69, 71

Брэйси, Ишмон (Ishmon Bracey) 79, 82, 138, 172, 179, 238, 275, 276, 284, 287, 288-291, 293, **295-302**, 312-314, 316, 318, 319, 321-324, 329, 331, 336, 338-340, 346, 347, 359, 363, 364, 381, 418, 423, 429, 430, 433, 434

Буссард, Джо (Joe Bussard) 17, 101, 379

Буш, Джоуси (Josie Bush) 198

Бучиллон, Крис (Chris Bouchillon) 58

Бэйли, Бастер (William C. “Buster” Bailey) 181

Бэйли, Кид (Kid Bailey) 88, 127, 203, 281

Бэйси, Каунт (Count Basie) 329

Бэк, Ай Ди Вудро (Rev. I.D. Woodrow Back) 39, 40, 372

Бэнкстон, Бен (Ben Bankston) 385

Бэнкстон, Дик (Dick Bankston) 127, 276, 280, 281, 282, 285, 385, 420

Бэнк, Натан (Nathan Bank) 243

Бэстин, Брюс (Bruce Bastin) 329, 334

Бэти, Рик (Rick Batey) 156

Вайлдер, Джонни (Johnny Wilder) 243

Валлерштайн, Эдвард (Edward “Ted” Wallerstein) 78

Велдинг, Пит (Pete Welding) 56, 386

Вендерс, Вим (Ernst Wilhelm “Wim” Wenders) 139, 388

Вестайн, Генри (Henry Westine) 17, 255, 364, 428

Весли, Джон (John Wesley) 48

Вивер, Курли (Curley Weaver) 77

Вивер, Сильвестер (Silvester Weaver) 81, 247

Вилсон, Алан (Alan “Al” Wilson) 17, 255-258, 263, 270, 416, 428

Вилсон, Вилли (Willie Wilson) 237, 241, 242

Вилсон, Леола (Leola B. Wilson) 83, 331

Вилсон, Мэри Элла (Mary Ella Wilson) 277

Вилсон, старейшина (Elder Wilson) 56

Вилсон, Эдит (Edith Wilson) 77

Вильямс, Берт (Bert Williams) 71

Вильямс, Биг Джо (Big Joe Williams) 79, 142, 361, 403

Вильямс, Билл (Bill Williams) 331, 332

Вильямс, Джей Мэйо (Jay Mayo “Ink” Williams) 83, 84, 91, 176

Вильямс, Джо Энн (Jo Ann Williams) 138

Вильямс, Джордж «Буллит» (George “Bullet” Williams) 83

Вильямс, Клэрэнс (Clarence Williams) 64, 69, 70, 247

Вильямс, Лирой (Leroy Williams) 145, 215, 216, 249, 407

Вильямс, Пайнтоп (Pinetop Williams) 65

Вильямс, Перлис (Pearlis Williams) 424

Вильямс, Спенсер (Spencer Williams) 70

Вильямс, Хэнк (Hank Williams) 6

Вильямсон II, Сонни Бой (Sonny Boy Williamson II) 6, 142, 387, 403, 429

Вильямсон I, Сонни Бой (John Lee “Sonny Boy” Williamson I) 79, 302
Винксон, Уолтер (Walter Vincson “Vincent”) 88, 111, 179, 287, 291, 300, 302, 341-343, 346, 381
Винсент, Джонни (Johnny Vincent) 142
Вирз, Стефан (Stefan Wirz) 16
Вири, Исо (Esau Weary) 352, 360
Витстро, Пити (Peetie Wheatstraw) 87
Вон, Куни (Cooney Vaughn) 321
Вонт, Луис (Louise Vant) 81
Вулф, Сэм (Sam Wolfe) 286
Вулф, Хаулин (Chester Burnett “Howlin’ Wolf”) 104-106, 167, 216, 242, 273, 286, 361, 390
Вэлан, Пит (Pete Whelan) 14
Вэнд, Харт (Hart A. Wand) 68

Галлахер, Рори (Rory Gallagher) 6
Гатри, Гатри (Woody Guthrie) 208
Гауди, Робби (Roby Gowdy) 86
Гивенс, Билл (Bill Givens) 14
Гиллум, Билл «Джаз» (William McKinley “Jazz” Gillum) 79
Глинн, Элизабет (Elizabeth Glynn) 200
Главер, Мэй (Mae Glover) 86
Годрич, Джон (John Godrich) 19, 90, 378
Гордон, Роберт (Robert W. Gordon) 90, 210, 406
Грант, Бобби (Bobby Grant) 240
Грин, Клэрэнс (Clarence Green) 77
Грин, Чарли (Charlie Green) 181
Гринтер, Мэри (Marie Grinter) 86
Гриффит, Ширли (Shirley Griffith) 277, 287, 309-311, 319, 426, 427, 437
Гройер, Билл (Bill Grauer) 14
Гроссман, Стефан (Stefan Grossman) 263, 416
Грэйвс, Аарон (Aaron “Uaroy” Graves) 320, 321, 333, 430
Грэйвс, Блайнд Рузвельт (Blind Roosevelt Graves) 55, 138, 162, 320, 321, 333, 430
Грэйер, сестра (Sister Graer) 53
Гэрон, Бет (Beth Garon) 247, 412
Гэрон, Пол (Paul Garon) 247, 412

Дакетт, Люсьен Слим (Lucien D. Slim Duckett) 81, 138, 287, 346
Дарби, Том (Tom Darby) 59
Даунс, Эмма (Emma Downs) 347
Дворжак, Антонин (Antonin Dvořák) 68, 69, 376
Делоней, Чарльз (Charles Delaunay) 19, 367
Деннетт, Фредерик (Frederick Dennett) 174
Денсон, Эд (Ed Denson) 17, 103

Джеддинс, Роберт «Боб» (Robert L. “Bob” Geddings) 419
Джей, Бэйби (Baby Jay) 320, 333, 430
Джеймс, Неемия «Скип» (Nehemiah “Skip” James) 15, 82, 93, 112, 138-140, 172, 179, 205, 252, 256, 258, 267, 287, 288, 305, 358, 364
Джеймс, Элмор (Elmore James) 142, 274, 361, 403
Джеймсон, Роберта (Roberta Jameson) 165
Джексон, Бо Вивил (Bo Weavil Jackson) 83
Джексон, Джим (Jim Jackson) 67, 79, 87, 376
Джексон, Джордж Пуллен (George Pullen Jackson) 47
Джексон, Лулу (Lulu Jackson) 87
Джексон, «Папа» Чарли (“Papa” Charlie Jackson) 74, 83, 84, 144, 330, 331
Джексон, Томми (Tommy Jackson) 238
Джексон, Фрэнки «Хаф Пинт» (Frankie “Half Pint” Jaxon) 86, 302
Джексон, Элиза (Eliza Jackson) 110
Джетт, Херман (Herman G.Jett) 189
Джефферсон, Блайнд Лемон (Blind Lemon Jefferson) 13, 15, 61, 75, 81, 82, 84, 87, 93, 125, 130, 144, 157, 168, 172, 176, 180, 181, 208, 209, 229, 290, 296, 305, 317-319, 339, 340, 371, 378, 380, 423, 434
Джонс, Дэннис «Литтл Хэт» (Dennis “Little Hat” Jones) 81
Джонс, Куртис (Curtis Jones) 248
Джонс, Ли (Lee Jones) 296
Джонс, Лирой (LeRoi Jones) 18, 102, 365
Джонс, Люис (Lewis Wade Jones) 91, 215
Джонс, Оу Ди (O.D. Jones) 352, 358
Джонс, Самюэль «Дэдди Ставпайп» (Samuel Jones “Daddy Stovepipe”) 86
Джонсон, Айделл (Idell Johnson-Stratton) 277, 420
Джонсон, Айделла (Idella Johnson) 278, 354
Джонсон, Алек (Alec Johnson) 77, 302
Джонс, Анна (Anna Jones) 83
Джонсон, Банк (Bunk Johnson) 62, 333, 338, 396, 432
Джонсон, Бесси (Bessie Johnson) 81
Джонсон, Блайнд Вилли (Blind Willie Johnson) 13, 55, 67, 77, 93, 162
Джонсон, Винс (Vince Johnson) 351
Джонсон, Гай (Guy B.Johnson) 73, 74
Джонсон, Гертруда (Gertruda Johnson) 320
Джонсон, реверенд Джей Пи (Rev. J.P.Johnson) 373
Джонсон, Джеймс Пит (James P.Johnson) 69, 70
Джонсон, Джулия (Julia Johnson) 86
Джонсон, Клэрэнс (Clarence Johnson) 277, 320, 429
Джонсон, Лидейлл (LeDell Johnson) 275-284, 286, 290, 311, 314, 322, 327, 341, 348, 350, 418, 420
Джонсон, Лонни (Alonzo “Lonnie” Johnson) 75, 81, 86, 285, 328-330, 333, 336, 339, 340, 420

Джонсон, Луиз (Louise Johnson) 22, 83, 103, 164, 171, 183-185, 203, 236, 244, 368, 399
Джонсон, Мейджор (Mager Johnson) 275, 283, 286, 290, 314, 320, 322, 327, 350, 351, 358, 359, 429, 418
Джонсон, Мэри (Mary Johnson) 83, 88
Джонсон, Роберт (Robert Johnson) 15, 20, 76, 90, 118, 138, 139, 149, 184, 202, 209-211, 229, 233, 236, 241, 246, 249, 250, 261-263, 273, 288, 289, 306, 361, 403, 405
Джонсон, Томми (Tommy Johnson) 79, 82, 93, 127, 138, 167, 172, 179, 198, 238, 267, 273-362, 381, 390, 418-439
Джонсон, Ховард (Howard Johnson) 267
Джонсон, Эдит Норт (Edith North Johnson) 83, 103, 163, 164, 394, 95
Джонсон, Элдридж (Eldridge R. Johnson) 78, 79
Джоплин, Дженис (Janis Joplin) 6
Джордан, Джо (Joe Jordan) 69
Джордан, Чарли (Charley Jordan) 87
Диддли, Бо (Bo Diddley) 6
Дикинсон, реверенд Эммет (Rev. Emmet Dickinson) 89
Диксон, Дорси (Dorsey Dixon) 58
Диксон, Роберт (Robert M.W.Dixon) 19, 90, 378
Диксон, Ховард (Howard Dixon) 58
Дилан, Боб (Bob Dylan) 133
Дисон, Джо (Joe Dyson) 142
Догерти, Сара (Sara Elizabeth Dougherty) 59
Доддс, Джонни (Johnny Dodds) 181, 331, 332
Дойл, Литтл Бадди (Little Buddy Doyle) 248
Докери, Вилл (Will Dockery) 95-97, 115, 116, 126, 189, 268, 281, 383
Докери, Джо Райс (Joe Rice Dockery) 96-98, 105, 117, 122, 123, 125
Докери, Кит (Keith Sommerville Dockery) 117
Домино, Фэтс (Fats Domino) 418
Доналдсон, Уолтер (Walter Donaldson) 70
Допера, Джон (John Dopyera) 158
Допера, Рудольф (Rudolph Dopyera) 158
Дорси, Джорджия Том (Thomas Andrew "Georgia Tom" Dorsey) 86, 89, 172
Доу, Лоренцо (Lorenzo Dow) 48
Дуглас, Кей Си (K.C.Douglas) 276, 419
Дуглас, Фредерик (Frederick Douglass) 30, 370
Дули, Симми (Simmie Dooley) 77
Дэвис, Блайнд Вилли (Blind Willie Davis) 83
Дэвис, реверенд Гэри (Reverend Gary Davis) 68, 332
Дэвис, Джон (John Davies) 48
Дэвис, Кэлвин (Calvin Davis) 360
Дэвис, Майлс (Miles Davis) 6
Дэвис, Ребекка (Rebecca Davis) 257, 415
Дэвис, Том (Tom Davis) 398

Дэвис, Френсис (Francis Davis) 234, 383, 412

Дэй, Вилл (Will Day) 77

Дэй, Техас Билл (Texas Bill Day) 77

Дэй, Том (Tom Day) 149

Ерливайн, Майкл (Michael Erlewine) 18

Ефимов, Алексей Владимирович 42, 45, 373

Йеллин, Джек (Jack Selig Yellen) 70

Йенси, Джимми (Jimmy Yancey) 396

Йенси, Эстелла «Мама» (Estella “Mama” Yancey) 396

Йетс, Ричард (Richard Yates) 86

Йорк (S.A.York) 53

Кайл, Чарли (Charlie Kyle) 80

Кан, Густав (Gustav Gerson Kahn) 70

Капоне, Аль (Al Capone) 303, 333

Карлайл, Клифф (Cliff Carlisle) 58

Кармайл, Хоги (Hoagy Carmichael) 85, 147

Карр, Дора (Dora Carr) 81

Карр, Лирой (Leroy Carr) 79, 87, 89, 90

Карри, старейшина (Elder Curry) 55

Карсон, Вильям (William H. Carson) 60

Карсон, Фиддлин Джон (Fiddlin’ John Carson) 389

Картер, Элвин Плэзэнт (Alvin Pleasant Delaney Carter) 58

Картер-Четмон, Эментер «Бо» (Bo Carter-Chatmon) 79, 81, 88, 111, 113, 114, 138, 145,
159, 238, 287, 300, 302, 342, 343, 381

Касл, Хенри Л. (Henry L. Castle) 58

Кегхаус, Гордон (Gordon “Keghouse”) 81, 87, 314, 428

Кейта, Салиф (Salif Keita) 26

Кеннеди, Стетсон (Stetson Kennedy) 91

Кеннон, Виола (Viola Cannon) 105, 106, 108, 115, 131, 189, 242, 244

Кеннон, Том (Tom Cannon) 105, 128, 156, 189

Кеппард, Фредди (Freddie Keppard) 62, 85, 147

Кимбруг, Лотти (Lottie Kimbrough) 86

Кинг, Би Би (B.B.King) 118, 123, 167

Кинг, Эрл (Earl King) 142

Кипньюз, Оррин (Orrin Keepnews) 14

Клецко, Бернард (Bernard Klatzko) 17, 102, 104, 131, 243, 380, 382, 411

Кларк, Колумбус (Columbus Clark-Clack) 219, 220, 407

Кларк, Лонни (Lonnie Clark) 83

Кливленд, Биг Бой (Big Boy Cleveland) 86

Клопп, Уолтер (Walter Klopp) 180, 181

Клэйборн, реверенд Эдвард (Rev.Edward W.Clayborn) 56
Коди, Билл Коди (Bill Cody) 222
Койте, Хабиб (Habib Koite) 26
Кокс, Айда (Aida Cox) 74, 82, 83, 172, 180, 181
Кокс, Билл (Bill Cox) 58
Коллиер, Джеймс (James Lincoln Collier) 18, 22, 26, 27, 368, 369, 374, 377, 391, 416, 420, 434, 435
Коллинз, Сэм (Sam Collins) 86, 89
Коллинз, Ширли (Shirley Collins) 36-38, 369, 372
Коулмен, «Джейбёрд» (“Jaybird” Coleman) 86, 346
Колт, Стивен (Stephen Calt) 17, 103, 231, 234, 235, 237, 309, 310, 331, 387, 409, 410, 414, 415, 427, 432
Колтрейн, Джон (John Coltrane) 6, 361
Комара, Эдвард (Edward Komara) 115, 104, 380, 367, 368, 382, 386
Конен, Валентина Джозефовна 18, 27, 30, 32-37, 56, 57, 366, 367, 369-371, 373
Конерли, ЛиВи (L.V.Conerly) 358
Корнуолл, Роберт (Robert Cornwall) 91
Корс, Карита Даггет (Carita Dogget Corse) 91
Коули, Джек (Jack Cawley) 58
Коули, Джон (John H.Cowley) 250, 406, 407, 413
Кроуфорд, Джеймс (James Crawford) 86
Крудап, Артур (Arthur “Big Boy” Crudup) 79
Куинн, Херб (Herb Quinn) 275, 352, 353, 357, 358, 360
Кук, Роберт (Robert Cook) 91
Кук, Сэм (Sam Cooke) 6
Кук, Фрэнк (Frank Cook) 428
Кукси, Роберт (Robert Cooksey) 80
Купер, Луи (Louis Cooper) 296
Курлендер, Гарольд (Harold Courlander) 13, 29, 30, 268, 369
Куртис, Джеймс «Пек» (James “Peck” Curtis) 360, 438
Кэликотт, Джо (Mississippi Joe Callicott) 403
Кэлэвей (W.R.Calaway) 188, 189, 193
Кэннон, Гас (Gus Cannon) 28, 83, 88, 135, 369, 378
Кэри, Матт (Mutt Carey) 62, 392
Кэш, Джозеф Вилбур (Joseph Wilbur Cash) 58, 374

Лав, Вилли (Willie Love) 142
Ледбелли, Хьюди (Huddie Leadbetter, Ledbelly) 13, 34, 65, 66, 79, 92, 120, 135, 151, 162, 207, 208, 214, 316, 333, 334, 365, 374, 375, 384, 392, 405, 432, 433
Лейбли, Арт (Art Laibley) 91, 171, 183, 236, 295, 322, 326
Лембо, Ральф (Ralph Lembo) 239, 241
Лидер, Билл (Bill Leader) 372
Ликэн, Бобби (Bobby Leecan) 80

Линдсей, Джон (John Lindsay) 424
Линкольн, Чарли (Charley Lincoln) 77
Липском, Мэнс (Mance Lipscomb) 14, 60, 61, 67
Листон, Вирджиния (Virginia Liston) 81, 87
Литтлтон, Элизабет (Elizabeth Littleton Harold) 145, 200, 209, 210, 215, 221
Локвуд, Роберт (Robert Lockwood) 79, 250
Ломакс, Алан (Alan Lomax) 15, 17, 30, 38, 39, 91, 92, 112, 114, 135, 145, 165, 197, 200, 207-212, 214-219, 221, 222, 227, 228, 232, 249-253, 257, 259, 260, 263, 267-269, 273, 365, 369, 370, 372, 378, 382, 387, 395, 396, 405-407, 409, 411, 413, 414, 422
Ломакс, Джон Эвери (John Avery Lomax) 17, 91, 92, 135, 207, 214, 365, 384, 390, 405
Лоуларс, Эрнест (Ernest Lawlars) 247
Лофтон, Вилли (Willie Lofton) 288
Лофтон, Криппл Клэрэнс (Cripple Clarence Lofton) 185, 399, 422
Луис, Джо Барроу (Joseph Louis Barrow) 143
Лэдниер, Томми (Tommy Ladnier) 181
Лэйси, Рубин (Reubin “Rubin” “Rube” Lacy) 237-242, 275, 286, 287, 289, 290, 296, 300, 305, 346, 381, 410
Лэнг, Эдди (Eddie Lang) 329, 340
Люис, Гертруда (Gertrude Lewis) 105, 131
Люис, Джерри Ли (Jerry Lee Lewis) 6, 167
Люис, Джордж (George Lewis) 62, 334
Люис, Сэмми (Sammie Lewis) 86
Люис, Фурри (Walter “Furry” Lewis) 79, 87, 135

Майлс, Бадди (Buddy Miles) 286
Майлс, Лиззи (Elizabeth “Lizzie” Miles) 78, 81
МакИнторш, старейшина (Elder McIntorsh) 55
МакИнторш, Лонни (Lonnie McIntorsh) 80, 81
МакГи, Брауни (Brownie McGhee) 333, 432
МакГи, Сэм (Sam McGee) 58
МакГи, реверенд Эф Дабл-ю (Rev.F.W. McGhee) 55
МакКартни, Пол (Paul McCartney) 37
МакКлейн, Артур (Arthur McClain) 89
МакКленнан, Томми (Tommy McClennan) 76, 79, 238, 361
МакКлинток, Лил (Lil McClintock) 56
МакКой, Вильям (William McCoy) 77
МакКой, Виола (Viola McCoy) 86, 87
МакКой, Джеймс (James McCoy) 237, 241, 242
МакКой, «Канзас» Джо (Wilber “Kansas Joe” McCoy) 89, 247, 287, 302, 303, 329, 333, 424
МакКой, Патрик (Patrick McCoy) 300
МакКой, Чарли (Charlie McCoy) 88, 138, 179, 238, 287, 289, 291-293, 297-303, 312, 313, 316, 329, 333, 346, 381, 424, 425, 427

МакКоллум, матушка (Mother McCollum) 55
МакКормик, Мэк (Mack McCormick) 17, 376
МакМуллен, Фред (Fred McMullen) 435
МакМуллен, Хейс (Hayes McMullen) 199
МакМурри, Лиллиан (Lillian McMurry) 142
МакТелл, Блайнд Вилли (Blind Willie McTell) 77, 79, 90, 94
МакЭллистер (C.D.McAllister) 53
Марсалис, Уинтон (Wynton Marsalis) 6
Мартин, Дэйзи (Daisy Martin) 85
Мартин, Карл (Carl Martin) 79, 381
Мартин, Кэрри (Carry Martin) 234
Мартин, Оллис (Ollis Martin) 86
Мартин, Сара (Sara Martin) 81
Мартин, Фиддлин Джо (Fiddlin' Joe Martin) 145, 215, 216, 249, 407
Мартин, Энни (Annie Martin-Patton) 106, 107, 108, 113, 115, 381
Мерривезер, Мэйджор «Биг Мэйсио» (Major "Big Maceo" Merriweather) 79
Миллер, Букер (Booker Miller) 104
Миллер, Лиллиан (Lillian Miller) 86
Миллер, Содариса (Sodarisa Miller) 83
Минни, Мемфис (Lizzie Douglas "Memphis Minnie") 89, 90, 202, 247, 248, 301, 302, 402, 403
Монро, Билл (Bill Monroe) 6, 38, 353
Митчелл, Джордж (George Mitchell) 16, 360
Мольер, Кид Эрнест (Kid Ernest Moliere) 321, 328, 334-336
Монк, Телониус (Thelonious Monk) 6, 361
Монтгомери, Литтл Бразер ("Little Brother" Montgomery) 288, 332, 347, 436
Мора, Жуан (Juan "Big John" Mora) 142
Мортон, Желли Ролл (Jelly Roll Morton) 60, 62, 85, 147, 149, 207, 266, 335, 365, 434
Морэнд, Херб (Herb Morand) 333, 424
Мосс, Бадди (Buddy Moss) 248
Мур, Вилли (Willie Moore) 200-202, 219-222, 404
Мур, Вильям (William Moore) 83
Мур, Роузи Мэй (Rosie Mae Moore "Mary Butler") 88, 293, 298-302, 312, 313, 424
Мур, Фред (Fred Moore) 432
Мур, Элис (Alice Moore) 83
Мэйкон, Анкл Дэйв (Uncle Dave Macon) 74
Мэйнард, Поп (Pop Maynard) 36, 372
Мэйсон, Кэри (Carey "Ditty" Mason) 286
Мэгби, Лютер (Luther Magby) 56
Мэлколм, Хорэйс (Horace Malcolm) 333, 424
Мэри, Бен (Ben Maree) 281
Мэтлок, Лена (Lena Matlock) 86
Мэттьюз, Майкл (Michael Matthies) 181

Найлз, Джон Джекоб (John Jacob Niles) 60, 61
Найт, Ричард (Richard Knight) 21
Найтхок, Роберт (Robert Nighthawk) 360, 361, 429, 438
Нельсон, Рэд (Red Nelson) 302
Нельсон, Чарли «Дэд» (Charlie “Dad” Nelson) 83
Немеров, Брюс (Bruce Nemerov) 406
Несбит, Блайнд Гусси (Blind Gussie Nesbit) 56
Никс, Эдна (Edna Nicks) 86
Норвуд, Сэм «Пег Лег» (Sam “Peg Leg” Norwood) 81, 138, 287, 346, 419

О’Даймонд, Джек (Jack O’Diamond) 83
О’Нил, Джим (Jim O’Neal) 317, 329, 422, 429, 435
Одум, Ховард В. (Howard W. Odum) 61, 73, 74
Оливер, Джо Кинг (Joe “King” Oliver) 62, 85, 146, 147, 167, 172, 374, 392, 416
Оливер, Пол (Paul Oliver) 17, 230, 240-242, 321, 369, 371, 409, 411
Ори, Эдвард Кид (Edward “Kid” Ory) 62
Остин, Лави (Lovie Austin) 181
Отри, Джин (Gene Autry) 178
Оуэнс, Джек (Jack Owens) 358
Оуэнс, Джесси (Jesse Owens) 128
Оуэнс, Вильям (William A. Owens) 373
Оуэнс, Вилли «Скэркроу» (Willie “Scarecrow” Owens) 86
Оуэнс, Эли (Eli Owens) 352, 354, 360, 437
Оэрти, Эрни (Ernie Oertle) 139

Пакетт, Райли (Riley Puckett) 58
Палмер, Роберт (Robert Palmer) 17, 103, 122, 123, 198, 199, 204, 248, 380, 385, 387, 391, 398, 399, 404, 412
Паркер, Чарли (Charlie Parker) 6, 130
Пархэм, Тайни (Tiny Parham) 331
Паттерсон, Джон (John Patterson) 285
Паттерсон, Ти Джей (T.J. Patterson) 285
Паттерсон, Флойд (Floyd Patterson) 285
Пег Лег Сэм, Джексон (Arthur “Peg-Leg Sam” Jackson) 68
Перлс, Ник (J. Nicholas “Nick” Perls) 15, 232, 255, 256, 265, 287, 309, 387, 392
Петтис, Артур (Arthur Pettis) 288
Пибади, Чарльз (Charles Peabody) 59, 60
Пикетт, Уилсон (Wilson Pickett) 6
Пику, Альфонс (Alphonse Picou) 63
Пинкард, Мэйсео (Maceo Pinkard) 70
Пир, Ральф (Ralph Peer) 91, 140, 210, 267, 293, 295, 298, 307, 313, 326, 343, 388, 389
Пирсон, Элис (Alice Pearson) 83

Пресли, Элвис (Elvis Presley) 6, 118, 128, 167, 194
Пул, Чарли (Charlie Pool) 58
Пушкин, Александр Сергеевич 49, 373
Пэйс, Гэрри (Harry Pace) 377
Пэйт, Берта Ли (Bertha Lee Pate) 103, 131, 132, 134, 187, 188, 190-194, 380, 401, 402, 414
Пэттон, Билл (Bill Patton) 97, 106-109, 112, 113, 115-118
Пэттон, Билл-I (Bill Patton-I) 107
Пэттон, Чарли (Charley Patton) 14, 65, 73, 82, 84, 86, 90, 92, 93, 97, **99-196**, 197-205, 207, 211, 213, 216, 227, 228, 231, 232, 236, 239, 241-244, 246, 248, 252, 267, 270, 273, 274, 276, 279-282, 284, 290, 295, 296, 301, 304-306, 313, 317, 319, 331, 343, 361, 364, 378-404, 414, 421, 430

Рай, Ховард (Howard Rye) 19, 367
Райан, Марк (Marc Ryan) 275
Райс, реверенд Ди Си (Rev.D.C.Rice) 55
Райс, Томас «Дэдди» (Thomas Dartmouth “Daddy” Rice) 52
Райтт, Бонни (Bonnie Raitt) 403
Райт, Ричард (Richard Nathaniel Wright) 33
Райт, Эдди Мэй (Eddie Mae Wright) 277
Ракер, Роберт (Robert Rucker) 360
Расселл, Луи (Louis Russell) 434
Рассел, Тони (Tony Russell) 16, 58, 374, 378
Рашинг, Джимми (Jimmy Rushing) 6
Рашинг, Том (Tom Rushing) 105, 128, 149
Ред, Тампа (Tampa Red) 79, 87, 89, 90, 285, 302, 339, 340
Реддинг, Отис (Otis Redding) 6, 167
Редман, Дон (Don Redman) 181
Рейнолдс, Блайнд Вилли «Джо» (Blind Willie “Joe” Reynolds) 79, 83, 138
Ридли, Этель (Ethel Ridley) 78
Ритчи, Джин (Jean Ritchie) 36, 37, 372
Ричард, Литтл (Little Richard) 6
Ричардсон, Вилли (Willie B.Richardson) 162
Робертсон, Джинни (Jeannie Robertson) 36, 372
Робертсон, Том (Tom Robertson) 188, 194
Робертсон, Вильям (William Robertson) 187, 188
Робертсон, Флойд (Floyd Robertson) 222, 224
Робинсон, Алекс (Alex Robinson) 331
Робинсон, Элзади (Elzadie Robinson) 83, 331
Родес, Уолтер (Walter Rhodes) 154
Роджерс, Айк (Ike Rodgers) 83, 395
Роджерс, Джимми (Jimmie Rodgers) 6, 58, 59, 77, 78, 140, 141, 170, 290, 307, 308, 343, 353, 389, 426, 429
Роджерс, Уолтер (Walter Rogers) 69

Розенбаум, Арт (Art Rosenbaum) 17, 309, 426, 437
Росс, Исайя «Доктор» (Isaiah “Doctor” Ross) 250
Роуз, Бэйлс (Bayles Rose) 86
Рузвельт, Франклин Делано (Franklin Delano Roosevelt) 170
Рэйни, Гертруда «Ма» (Gertrude “Ma” Rainey) 62, 82-84, 149, 172, 180, 181, 331
Рэмси, Фредерик (Frederic Ramsey) 13, 268
Рэнд, Оделл (Odell Rand) 333, 424

Сайкс, Рузвельт (Roosevelt Sykes) 395
Сакрэ, Робер (Robert Sacré) 380
Саузерн, Эйлин (Eileen Southern) 17, 378
Сент-Джон, Сирус (Cyril St. John) 432
Сент-Мари, Баффи (Buffy Sainte-Marie) 354, 437
Серофф, Даг (Doug Seroff) 19, 367, 374, 377
Сигер, Пит (Pete Seeger) 394
Сигер, Чарльз (Charles Seeger) 91
Силс, Артур (Arthur Seals) 68
Симеон, Омер (Omer Simeon) 335, 432
Симон, Нина (Nina Simone) 6
Симс, Хенри «Сан» (Henry “Son” Sims) 83, 103, 161, 163-166, 171, 211, 212, 288, 389, 395, 396
Сиссл, Нобл (Noble Sissle) 70
Скорсезе, Мартин (Martin Scorsese) 20, 25, 31, 32, 368, 388, 410, 415
Скотт, Бад (Bud Scott) 388
Скраггс, Айрин (Irene Scruggs) 81, 331
Слан, Хенри (Henry Sloan) 97, 110, 114, 124, 161, 280
Слим, Бамбл Би (Bumble Bee Slim) 83, 90
Слим, Мемфис (Memphis Slim) 113
Смит, Бесси (Bessie Smith) 74, 77, 168, 247, 285, 313, 361
Смит, Бесси Мэй (Bessie Mae Smith) 81
Смит, Верси (Versey Smith) 55
Смит, Вилли «Лайон» (Willi “the Lion” Smith) 333, 432
Смит, Вильям (William Smith) 55
Смит, Гэрри (Harry Everett Smith) 12, 13
Смит, Клара (Clara Smith) 77
Смит, Крис (Chris Smith) 16
Смит, Лаура (Laura Smith) 81
Смит, Мэми (Mamie Smith) 70, 71, 81, 388
Смит, Трикси (Trixie Smith) 83
Смит, Хорэйс (Horace Smith) 86
Смит, Хэррисон (Harrison Smith) 418
Снайдер, Тед (Ted Snyder) 70
Спенс, Джозеф (Joseph Spence) 59, 94

Спиви, Виктория (Victoria Spivey) 164
Спилберг, Стивен (Steven Spielberg) 43, 373
Спир, Хенри (Henry C.Speir) 91, 104, 113, 137-141, 143-145, 170, 171, 176, 188, 198-200, 205-207, 210, 214, 216, 236, 239, 267, 276, 292, 293, 295, 297-299, 307, 313, 319-322, 334, 336, 346, 388, 394
Споттсвуд, Ричард «Дик» (Richard “Dick” Spottswood) 17, 101, 104, 149, 163, 379, 384, 399, 413
Спэнн, Оттис (Ottis Spann) 142
Спэнд, Сан (“Son” Spand) 238, 287, 300, 381
Спэнд, Чарли (Charlie Spand) 331
Старк, Сэм (Sam Stark) 413
Стемблер, Ирвин (Irwin Stambler) 18
Стемблер, Линдон (Lyndon Stambler) 18
Степлз, Робак (Roebuck “Pops” Staples) 104, 105, 126
Стернс, Маршалл (Marshall W.Stearns) 18, 40
Стовалл, Джевелл «Бейб» (Jevell “Babe” Stovall) 275, 352, 353, 358, 359, 418
Стовалл, Том (Tom Stovall) 416
Стоукс, Фрэнк (Frank Stokes) 67, 79, 376
Стоунмен, Эрнест (Ernest V.Stoneman) 58
Стрэшвиц, Крис (Chris Strachwitz) 14
Стэкхаус, Хьюстон (Houston Stackhouse) 277, 286, 317, 318, 341, 346, 347, 351, 352, 359-361, 422, 429, 438
Стюарт, Белл (Belle Stewart) 36, 372
Стюарт, Дэйви (Davy Stewart) 36
Стюарт, Присцилла (Priscilla Stewart) 83
Стюарт, Шейла (Sheila Stewart) 37
Суттон, Ральф (Ralph Sutton) 432

Такер, Софи (Sophie Tucker) 70
Таратынов, Н.П. 121, 385, 391
Тарлтон, Джимми (Jimmy Tarlton) 58
Тарпли, Мэкси (Maxey Tarpley) 380
Тауншенд, Хенри (Henry Townsend) 79, 83, 163, 172
Темпл, Джонни (Johnny Temple) 90, 142, 276, 284, 287, 302, 303, 346, 419
Тёрнер, Бесси (Bessie Turner) 105, 125, 128, 193, 392
Тёрнер, Айк (Ike Turner) 167
Тёрнер, Отар (Othar Turner) 26, 27, 369
Тёрнер, Тина (Tina Turner) 167
Тёрнер, «Хобо» Джек (“Hobo” Jack Turner) 58
Терри, Сонни (Sonny Terry) 13, 214, 333, 432
Тильзер, Артур Вон (Arthur Von Tilzer) 70
Тоби, мистер (Mr.Toby) 124
Толливер, Джеймс (James Tolliver) 286

Толливер, Норман (Norman Tolliver) 286
 Томас, Джесс «Бэйбифейс» (Jesse “Babyface” Thomas) 80
 Томас, Кучи (Coochie Thomas) 286
 Томас, Перси (Percy Thomas) 165
 Томас, Руфус (Rufus Thomas) 167
 Томас, Хенри (Henry Thomas) 67, 87, 376
 Томас, Гейтс (Gates Thomas) 60
 Томас, Рэмблин (Ramblin’ Thomas) 83
 Тук, Алекс Ван дер (Alex van der Tuuk) 178, 398
 Туре, Али Фарка (Ali Farka Toure) 26
 Турк, Рой (Roy Turk) 70
 Тэггарт, Блайнд Джо (Blind Joe Taggart) 55
 Тэйлор, Гофер (“Gopher” Taylor) 287, 289
 Тэйлор, Сесил (Cecil Taylor) 334
 Тэйлор, Чарли (Charley Taylor) 321, 334-336
 Тэйлор, Чарли (Charlie Taylor in Crystal Springs) 285
 Тэйлор, Уиллис (Willis Taylor) 285
 Тэйтум, Арт (Art Tatum) 6, 361

 Уайли, Гиши (Geeshie Wiley) 138
 Уайман, Билл (Bill Wyman) 409
 Уайт, Букка (Booker T. Washington “Bukka White”) 90, 103, 105, 129, 159, 247, 256, 267, 270, 361, 387, 416
 Уайт, Джош (Josh White) 214
 Уайт, Лулу (Lulu White) 64
 Уилкинс, Джо Вилли (Joe Willie Wilkins) 142
 Уилкинс, Роберт (Robert Timothy Wilkins) 79, 88, 138
 Уиллис, Конли (Conlie Willis) 284, 285
 Уиллис, Мотт (Mott Willis) 276, 285
 Уиллис, Теодор (Theodore Willis) 284, 285
 Уиллис, Хирэм (Hiram Willis) 284, 285
 Уиллс, Боб (Bob Wills) 58
 Уолкер, Блайнд Вилли (Blind Willie Walker) 77
 Уолкер, Вильям (William Walker) 86
 Уолкер, Фрэнк (Frank Buckley Walker) 77
 Уоллес, Сиппи (Beulah “Sippie” Wallace) 81
 Уолтер, Уошборд (Washboard Walter) 138
 Уолтон, Мерси Ди (Mercy Dee Walton) 419
 Уордлоу, Гэйл Дин (Gayle Dean Wardlow) 17, 102, 140, 187, 190, 198-200, 221, 242, 243, 276, 278, 280, 281, 284, 295, 296, 299, 339, 368, 380, 382, 388, 392, 394, 398, 401, 404, 407, 408, 410, 420, 421-423, 431
 Уорк, Джон Весли (John Wesley Work-III) 91, 209-212, 406
 Уотерман, Дик (Dick Waterman) 17, 232, 233, 249, 255-257, 259, 261, 263, 265, 267, 269,

Уотерман, Ричард Алан (Richard Alan Waterman) 369

Уотерс, Мадди (McKinley Morganfield “Muddy Waters”) 118, 165, 167, 210-212, 214, 216, 218, 228, 233, 236, 246, 273, 361, 395, 406

Уотерс, Этель (Ethel Waters) 77, 180, 396

Уэбб, «Бугги» Билл (“Boogie” Bill Webb) 276, 358-360, 418

Фанчия, Вилли (Willie Funchia) 285

Филлипс, Сэм (Sam Phillips) 167, 216

Филлипс, Вашингтон (Washington Phillips) 55, 67, 77, 376

Флинн, Фред (Fred Flynn) 424

Фогерти, Джон (John Fogerty) 403

Форд, Луи (Louis Ford) 165

Форд, Ти-Модел (T-Model Ford) 390

Форд, Уилер (Wheeler Ford) 171, 244

Форхэнд, миссис Блайнд Мэми (Mrs. Blind Mamie Forehand) 55

Фостер, Джон Ди (John D. Foster) 58

Фостер, «Попс» (Pops Foster) 333, 432

Фрэнклин, Арета (Aretha Franklin) 6, 167

Фрэнклин, Джо (Joe Franklin) 422

Фэнси, сестра Сэлли (Sister Cally Fancy) 55

Фэhey, Джон (John Fahey) 17, 73, 101-104, 112, 131-134, 136, 154, 159, 229, 242, 244, 255, 276, 334, 364, 377, 379-381, 409, 411, 420

Хадсон, Эд «Фэтс» (Ed “Fats” Hudson) 86

Хайт, Роберт (Robert Hite) 428

Халперт, Герберт (Herbert Halpert) 91

Халлоуэй, Джим (Jim Holloway) 127

Хантер, Альберта (Alberta Hunter) 81, 83, 175, 180

Харви, Мортон (Morton Harvey) 69

Харвуд, Рон (Ron Harwood) 413

Хардин, Дэмпси (Dempsey Hardin) 374, 416

Хардин, Лэйн (Lane Hardin) 79

Хардин-Армстронг, Лил (Lil Hardin-Armstrong) 65, 374, 416

Харш, Вилли (Willie Hursh) 296

Хатчисон, Фрэнк (Frank Hutchison) 58

Хаус, Джеймс (James House) 409

Хаус, Ли Джексон (Lee Jackson “Pump” House) 409

Хаус, Эдди «Сан» (Eddie “Son” House) 15, 22, 23, 82, 91, 103, 105, 130-136, 145, 159, 171, 172, 177, 179, 183-185, 187, 188, 191, 192, 197, 200, 2002-205, 207, 211-219, 221, 222, 225, 227-272, 273, 274, 282, 301, 305, 306, 319, 331, 361, 364, 368, 387, 392, 399, 400, 407, 409-417

Хаус, Эдди Джеймс-старший (Eddie James House) 171, 230

Хегамин, Люсил (Lucille Hegamin) 83
Хейз, Ратерфорд (Rutherford Birchard Hayes) 51
Хейнман, Адольф (Adolph Heineman) 80
Хейнман, Отто (Otto Heineman) 80, 82
Хендерсон, Берта (Berta Henderson) 83, 331
Хендерсон, Роза (Rosa Henderson) 78, 87
Хендерсон, Рэймонд «Скип» (Raymond “Skip” Henderson) 402, 403
Хендерсон, Флетчер (Fletcher Henderson) 181
Хендрикс, Джими (Jimmy Hendrix) 6, 216
Хендрикс, Джордж «Кроу Джейн» (George “Crow Jane” Hendrix) 238
Хенри, Вэймон «Слоппи» (Waymon “Sloppy” Henry) 314, 427
Хенри, Лина (Lena Henry) 87
Хенсли, Лэрри (Larry Hensely) 58
Хентофф, Нат (Nat Hentoff) 18, 366, 368, 374, 392, 396, 422, 434
Хёрт, Джон (Mississippi John Hurt) 15, 60, 81, 112, 247, 256, 258, 267, 353
Хикс, Эдна (Edna Hicks) 83, 88
Хилл, Берта «Чиппи» (Berta “Chippie” Hill) 81
Хилл, Кинг Соломон (King Solomon Hill) 83, 240
Хилл, Элла (Ella Hill) 284, 311
Ховард, Розетта (Rosetta Howard) 302, 424
Хокинс, Коулмен (Coleman Hawkins) 181
Хокинс, Уолтер «Бадди Бой» (Walter “Buddy Boy” Hawkins) 83, 103
Холидей, Билли (Billie Holiday) 6, 361, 424
Холмс, Кэп (Cap Holmes) 127
Холмс, Мирт (Myrt Holmes) 352, 353
Холт, капитан (Captain Holt) 210
Холтс, Рузвельт (Roosevelt Holts) 275, 352, 354, 358-360, 418
Хопкинс, «Сэм» Лайтнин (Sam Lightnin’ Hopkins) 135
Хоскинс, Томас (Thomas Hoskins) 17
Хоувелл, Пег Лег (“Peg Leg” Howell) 77, 248
Хукер, Джон Ли (John Lee Hooker) 26, 167
Хулт, Харальд (Harald Hult) 334-336
Хупи, Сол (Sol Hoopii) 59
Хьюз, Ленгстон (Langston Hughes) 306, 307, 426
Хьюз, Том (Tom Houges) 375
Хьюмз, Хелен (Helen Humes) 81
Хэммонд, Джон мл. (John Hammond Jr.) 20, 367
Хэммонд, Джон старший (Sir John Hammond) 15, 209, 261, 262, 268
Хэмптон, Элла Ли (Ella Lee Hampton) 348-350
Хэнди, Вильям (William Christopher Handy) 7, 8, 68-70, 83, 353, 377, 365
Хэррис, Вилли (Willie Harris) 288, 422
Хэррис, Вильям (William Harris) 86, 138, 388, 422

Хэррис, Кори (Corey Harris) 25, 26, 37
Хэррис, Отис (Otis Harris) 77
Хэррис, Шелдон (Sheldon Harris) 18, 19, 106, 198, 234, 238, 239, 296, 318, 369, 410, 414, 423
Хэррис, Эрл (Earl Harris) 126, 127, 201
Хэrrисон, Смоки (Smoky Harrison) 83

Чайлд, Фрэнсис (Francis Child) 372
Чартерс, Энн (Ann Danberg-Charters) 380
Чартерс, Самюэль (Samuel Charters) 14, 17, 23, 25, 31, 34, 37, 68, 73, 102, 103, 128, 135, 331, 365, 368, 370, 371, 376, 377, 379, 380, 394, 413, 432
Чейз, Жилберт (Gilbert Chase) 40
Четтмен, Исайя (Isaiah Chatman) 358
Четмон, Лонни (Lonnie Chatmon) 111, 179, 285, 287, 299, 342, 381
Четмон, Сэм (Sam Chatmon) 108, 111-114, 287, 381, 382, 403
Четмон, Фердинанд (Ferdinand Chatmon) 111
Четмон, Хендерсон (Henderson Chatmon) 106, 110, 112, 114
Четмон, Эзелл (Ezell Chatmon) 111
Чи-Ди (Chee-Dee) 65
Чисборо, Стив (Steve Cheseborough) 21, 367

Шапиро, Нат (Nat Shapiro) 18, 366, 368, 374, 392, 396, 422, 434
Шорт, ДжейДи (J.D. "Jaydee" Short) 83, 90, 102, 105, 413
Шпиро, Фил (Phil Spiro) 232, 255, 256, 265
Шульц, Альфред (Alfred Schultz) 180, 181, 394

Эбботт, Линн (Lynn Ebbott) 19, 367, 368, 374, 377
Эванс, Джо (Joe Evans) 17, 89
Эванс, Дэвид (David Ewans) 20, 28, 29, 59, 60, 86, 104, 107, 108, 116, 124, 128, 149, 152, 188, 239, 256, 257, 274-277, 279-281, 284-290, 292, 293, 297, 303-305, 321, 323, 324, 327, 328, 335, 340, 341, 347, 352-355, 358, 359, 369, 374, 378, 380, 381, 383, 385, 386, 391-396, 400-402, 410, 418-426, 428-432, 434-438
Эванс, Черил (Cheryl Evans) 355
Эверидж, Чарли (Charlie Everidge) 354
Эдамс, Бад (Bud Adams) 287
Эдамс, Джей Ти (J.T. Adams) 309
Эддингтон, Мейбел (Maybelle Addington) 59
Эзелл, Вилл (Will Ezell) 320, 333, 430
Эйджер, Милт (Milt Ager) 70
Эллер, Вон (Vaughn Eller) 437
Эллер, Лоренс (Lawrence Eller) 437
Эллингтон, Дюк (Duke Ellington) 329
Эннис, Шеймус (Seamus Ennis) 36, 371
Эрикссон, Джэнет (Janet Erickson) 180, 398

Эстбури, Рэй (Ray Estbury) 31, 32
Эстес, Слипи Джон (Sleepy John Estes) 79, 93, 258, 267, 305
Эш, Мозес (Moses Asch) 12, 13, 268
Эшли, Клэрэнс «Том» (Clarence “Tom” Ashley) 58

Юзел, Роберт (Robert L.Uzzel) 423, 434

Янг, Джек (Jack Young) 286
Янг, Лонни (Lonnie Young) 369
Янг, Эд (Ed Young) 369
Янгблад, Арзо (Arzo Youngblood) 358, 359
Янгблад, Исаак (Isaac Youngblood) 275, 352, 359
Янгблад, Роза (Rosa Youngblood) 345, 347, 355

Almanac Singers 394
Arizona Dranes 56
Beale Street Sheiks 83, 376
Campbell College Quartet 138
Canned Heat 255, 270, 438
Cannon’s Jug Stompers 79
Cofer Brothers 58
Carolina Tar Heels 58
Carolina Twins 58
Carter Brothers 381
Carter Family 6, 59, 77, 78, 140, 389
Crystal Springs Ramblers 355
Dallas String Band 77
Delmore Brothers 58
Doc Cook’s Dreamland Orchestra 85
Famous Hokum Boys 89
Harlem Hamfats 302, 329, 333, 424
Holy Ghost Sanctified Singers 55
Home Town Boys 58
Jackson Blue Boys 302, 381
John Oscar Trio 302
Leake County Revelers 58
Led Zeppelin 37, 168
Memphis Jug Band 79, 83
Mississippi Hot Footers 302, 381
Mississippi Sheiks 59, 81, 83, 89, 111, 113, 114, 138, 179, 285, 287, 340-343, 381, 382, 435
New Orleans Nehi Boys 321-323, 328, 335, 336, 338, 339, 433

Original Dixieland Jazz Band 70, 377
Patterson Brothers 284
Rising Star Fife and Drum Band 369
South Georgia Highballers 58
Taylor Brothers 284
Two Gospel Keyes 56
Victor Military Band 69
Willis Brothers 284
Whistler’s Jug Band 86

Содержание

Введение	5
Навстречу блюзу... (вместо предисловия)	
Источники.....	11
Дефиниция.....	22
Природа и история появления.....	24
Первые исполнители.....	59
Первые записи	68
Важнейшие лейблы.....	76
С чего начать?	92
Глава первая. Чарли Пэттон	99
Глава вторая. Вилли Ли Браун	197
Глава третья. Эдди «Сан» Хаус	227
Глава четвертая. Томми Джонсон	273
Заключение.....	363
Примечания	365
Библиография	440
Указатель имен	444

Благодарю всех, кто помогал мне в работе над этой книгой. В их числе: В.Ф.Кашкова (Торжок), Л.М.Краснер (Москва), В.Я.Курбатов (Псков), Г.Н.Василевич и Н.Б.Василевич (Пушкинские Горы), З.С.Юркова (Вышний Волочек), О.Н.Афонин (Москва), Ю.В.Гришин (Москва), Л.И.Невлер и Инга Розовская (Москва), Пит Сигер (Pete Seeger, Beacon, NY), Тео Дасбаш и Синтия Хадок (Theo Dasbach & Cynthia Hudock, Clarksdale, MS), Флойд Робертсон (Floyd Robertson, Lake Cormorant, MS), Ронни Бек (Ronnie Back, Blackey, KY), Ненси Хандт (Nancy Hundt, Grafton, WI), Анджела Мэк (Angela Mack, Grafton, WI), Аманда Дэвис и Чад Коллинс (Amanda Davis & Chad Collins, Wilkesboro, NC), Дэвид Райт (David Wright, Pacolet, SC), Том Кон (Tom Kohn, Rochester, NY), Вильям Созерн (William Sothern, New Orleans, LA), Мика Тамминен (Mika Tamminen, Tampere, Finland), Харальд Хулт (Harald Hult, Stockholm, Sweden), Томми Лёфгрэн (Tommy Löfgren, Stockholm, Sweden), Ян Карлин (Jan Karlin, Stockholm, Sweden), Майк Энглунд (Micke Englund, Stockholm, Sweden), Ларс Постнер (Lars Postner, Stockholm, Sweden), Самюэль Чартерс (Samuel Charters, Stockholm, Sweden), Иззи Янг (Izzy Young, Stockholm, Sweden).

Благодарю дорогую Ширли Коллинз за ценные советы.

Благодарю дорогих Стивена Коэна и Катрину ванден Хювел (Stephen F.Cohen & Katrina vanden Heuvel, New York, NY) за помощь в организации экспедиций по США, а также за ценные аудиозаписи и материалы из периодической печати.

Спасибо Светлане Брезицкой за редакторскую правку, переводы текстов и песен, за неоценимую помощь в сборе материалов. Без её участия написание книги не было бы возможным.

Благодарю Генеральное консульство Соединенных Штатов Америки за предоставление долгосрочной визы в США.

Валерий Писигин.