

ВАЛЕРИЙ ПИСИГИН

# ПРИШЕСТВИЕ БЛЮЗА

Том 2

Валерий Писигин

# Пришествие блюза

Том 2

Москва  
2010

**В.Ф. Писигин**

**Пришествие блюза. Т.2. Country Blues. Книга вторая:**  
Delta Blues, vol.2. Предисловие В.Я.Курбатова. – М.: 2010.

*Редактор С.А. Брезицкая*

© В.Ф. Писигин, 2010 г.

# Country Blues

книга вторая:

Delta Blues, vol.2

*Посвящается Леониду Михайловичу Краснеру*

## Предисловие В.Я.Курбатова.

Как хотите, а это загадка: отчего успешный политик школы Николая Бухарина, Михаила Гефтера, Лена Карпинского, Бориса Зингермана и Григория Явлинского, бывший в свой час членом Президентского Совета у самого Ельцина, а позднее – документальный литератор с прекрасными книгами о горьком переломе России, о Торжке, Пушкинских Горах, Чукотке, однажды садится за серию книг о народной музыке Англии, Ирландии, Шотландии, Соединенных Штатов.<sup>1</sup> Где жесткая демократическая политика, бедные учительницы Пушкинских Гор, домашние новоторжские поэты или чукотские дети, открывающие своим рождением третье тысячелетие, а где фолксингеры и трубадуры Англии и Ирландии, сонгстеры и блюзмены Луизианы и Миссисипи? Что общего? А вот поди ты! – у Валерия Писигина выходит уже седьмой том беспрецедентной истории англо-американской музыки.<sup>2</sup>

Семь томов, почти десять лет жизни – и ни намек на остановку. Одна спокойная даль труда впереди, так что когда прочитаешь мимоходом сказанное *«когда-нибудь, быть может, мы отдадим дань первым блюзовым пианистам и напишем о них книгу»*, то уже ясно поймешь, что эта его нынешняя работа не нечаянное отступление, не мимолетность, а – жизнь и главный труд жизни, где есть место для этих в вечность простирающихся *«когда-нибудь...»*.

Я не музыковед, не знаю английского, никогда не бывал в странах, о чьих музыкантах пишет Валерий, но я люблю его постаревшие русские книги, их живую подробность, их любящий мир, который сразу делал эти книги родными в Торжке, в Пушкинских Горах, на Чукотке, так что их передавали из рук в руки не тонкие ценители, а обрадованные герои (а ими были все) – старики, торгующие медом, цыганка, просившая милостыню у могилы Пушкина, горничные гостиниц, библиотекари, золотодобытчики, медицинские сестры и акушерки Чукотки: это мы, это о нас! После чего они внимательнее глядели и на всякую другую литературу, впервые догадываясь, что и она про них. И вот мне хочется понять: что же увело Валерия, с его нелучшим английским (тут у него, как и в редакции, в незаменимых помощниках Светлана Брезницкая) и немусыковедческим образованием, в чужие края, к чужим корням (а

народная музыка — это самое сердце народа) и определило его путь на многие годы?

Признаюсь, я был не очень внимательным читателем первых томов, уставая от сотен неведомых имен (а иногда они идут чуть не целыми страницами, словно ему надо увидеть каждого и написать весь народ), от десятков студий и сотен лейблов, от горького однообразия судеб — ведь на американском Юге его героями часто становились рабы и дети рабов. И только немного приходил в себя, когда автор уходил за какой-нибудь одной жизнью с её человеческой подробностью, которая вдруг открывала тебе, что при всей разности судеб мы — одинаково бедные братья и сестры одного неба и одного Бога. И тогда я уже пристальнее смотрел фотографии книги и слушал прилагаемые Валерием диски с записями Элизабет Коттен, Ширли Коллинз, Джона Фэхея, Ледбелли, Вуди Гатри, Джоан Баэз и Боба Дилана.

Набалованному разнообразием нынешней музыки, её изобретательностью и индивидуализмом слуху блюзы Дельты, к которым в последних двух томах обращается Писигин, казались поначалу несколько однообразны (ведь я не знал слов, а они — судьба и жизнь, страдание и победа, — перевод тут помогает мало). Но ведь был голос! А он — наше подлинное лицо, которое не подделаешь ухищрениями косметики и пластическими операциями. Голос — наш небесный замысел, наша духовная фотография, не знающая власти возраста. Не зря мы и в старости успеваем побледнеть, услышав в телефоне голос возлюбленной, с которой расстались полвека назад, — он будет тем же, и ты на мгновение обманешься, что времени нет. А может быть, только верно догадаешься, что его действительно нет и ТАМ мы неизменны — именно те, кого создал Бог. И я не понимаю слов, но могу понять сердце, потому что боль, любовь, унижение, благодарность содержатся не в словах. Все дети мира плачут и смеются одинаково.

И тут я наталкиваюсь на странную мысль в себе, что народ (то, что стоит за этим понятием в высшем смысле) — всегда дитя, этакий Божий рисунок-набросок, который затем «раскрасит» жизнь. И рисунок, как голос, останется основой и стержнем, и постепенно начинаю понимать, почему Валерий избрал такую, как будто далекую, тему и без сожаления отдает ей лучшие годы зрелости и совершенного развития ума и сердца.

Однажды он прислал мне свою фотографию с Питом Сигером, написав на ней, что *«это всё равно что Вам сняться с Гомером»*. Я улыбнулся смелости уподобления, но, вслушавшись в мысль писателя, в гитару и

голос музыканта, понял Валерия. В этом голосе, в простоте слова и звука была великая даль и подлинность, потому что оба поэта черпали из одного источника — народной памяти и детского сердца, небесной простоты и правды. Они пели не «поэзию», а саму жизнь.

Пока Валерий скитался по Дельте и писал эту книгу, мы нет-нет да и перебрасывались письмами. Я тогда много читал в невольничьей роли члена жюри одной из литературных премий, когда чтение выбираешь не ты. Ну и, поскольку ничем другим не жил, — делился с Валерием мыслями об авторах и героях, которые шумят вокруг нас, являясь воздухом дня. А он плохо скрывал досаду и говорил о подмене и суррогате жизни, обманывающем новой упаковкой, и упорно противопоставлял мне своих стариков, а в последнее время еще и Толстого, чью «Войну и мир» перечитывал тогда, страпась, что книга скоро кончится. А мне нетрудно было вспомнить, как незадолго до серии книг о Фолк-Возрождении он горячо рекомендовал мне А.И.Эртеля, его позабытых теперь «Гардениных», восхищаясь тем, что умел, всегда хотел и мог делать (хотя в восхищении другим забывал об этом) сам, — живой подробностью быта, бедной неисчерпаемостью обыкновенности. Он с печалью видел, как жизнь неуклонно и стремительно становится «текстом», словно и заранее живет с оглядкой и чуть напоказ, на незримой сцене. И новые литераторы либо только «фотографируют» обедневшую реальность с неприменной иронией (как смеялся Чехов — «подумаешь, что сам из Гранады приехал»), либо только соревнуются друг с другом в игре формы и стиля.

Это было видно ему, когда он писал Торжок и Пушкинские Горы, и, кажется, особенно видно сейчас, когда он пишет тоже на глазах закатывающийся мир музыки, которая еще недавно была вся жизнь, плоть, кровь, ненависть, любовь, страдание. Жизнь, жизнь! Так что и он, пока пишет, «работает» на плантациях и лесопилках, тянет железные дороги, дерется, ибо его герои легко пускают в дело нож, когда надо постоять за себя, как Ледбелли или Скин Джеймс, поёт с ними их простую жизнь по кофе-хаусам и джук-джойнтам, сельским пикникам и вечеринкам. Живет, одним словом, потому что иначе они в свой круг и не пустят. И делит жизнь своих героев с такой бережной подробностью, как вовеки не будут делить музыковеды и любопытные литераторы. Как не станут они вглядываться в холмы и поля, жалкие дома и нищие могилы, среди которых жили и в которые уходили его герои. Тут сердце отдано всё!



А ты, дитя своего скорого времени, всё смущаешься: для чего он, как в судьбе Джона Хёрта или Неемии Джеймса, непременно доискивается точной даты их рождения, заглядывает в переписи, поименно собирает родных и пишет чуть не всякий день их жизни до поры, когда к героям придет слава и для них зацветут лавровые рощи. А потому и пишет, что вперёд них и за них – пока они еще валят лес, кладут рельсы, собирают хлопок и кукурузу, возят щебень, меняют десятки самых разных работ – знает, что у Бога не бывает прочерков. И каждый день исполнен значения и найдет свое место в великой хронике человеческого бытия, которой является народная песня, баллада, полевой холлер или блюз, – лучшая из человеческих историй, потому что не знает «искусства», как своеволия и украшения.

И я совершенно уверен, что нынешние обитатели Дельты, забывшие рабство и сделавшие «Хижину дяди Тома» только историей, будут читать книги Писигина, как читали их в свой час в Торжке или Пушкинских Горах. Так же передавая из руки в руки: это про нас, это мы, это наше родное, – изумляясь, что их невидная жизнь под взглядом доброго сердца так интересна и полна значения. Так что и они, как Джон Хёрт, оглядываясь на немыслимо трудную жизнь, на смертном пороге неожиданно удивились бы: *«Боже, каким бы прекрасным был этот мир»*, если бы люди любили друг друга, как они любили своих братьев и сестер по человеческому общежитию!

Так, Бог даст, воскликнем и мы, потому что по этим книгам догадаемся, что в сердце своем мир очень прост и духовно открыт. И при разности историй и культур народы колыбельно близки. И, скажем, Джоан Баэз отлично услышала бы Жанну Бичевскую, когда бы, навстречу индейской крови Джоан, вышла у Жанны *«Матушка, матушка, что во поле пыльно»*, если бы, правда, Жанна уже не была отравлена сценой и игрой, скоро выжигающей народную память.

И я только улыбнулся, когда услышал, как Джон Хёрт поёт про несчастного Кейси Джонса – отчаянного парня, разогнавшего свой паровоз до гибельной скорости и улетевшего в небеса... Улыбнулся тому, как этот Кейси добрался полстолетия назад и до моего детского уральского Чусового. Добрался тем же машинистом, но уже успевшим предать рабочее дело, штрейкбрехером, который при общей забастовке один продолжает служить хозяевам. Я вспомнил эту песню мгновенно, словно она пятьдесят лет просто стояла за углом.

*Однажды забастовку объявили мы опять,  
И только Кейси-машинист решил не бастовать.  
«К чему бороться, – думал он, –  
не лучше ль есть свой хлеб?»  
Так стал штрейкбрехер Кейси Джонс. Короче – скеб.*

*Кейси Джонс с машины слезает.  
Кейси Джонс привычный держит путь.  
Кейси Джонс - покорный раб хозяев,  
И они ему повесили медаль на грудь.*

Я, верно, потому и запомнил бедного Кейси сразу, что сам работал в последние школьные каникулы на железной дороге, и мы были «пролетарии всех стран», дети мировой революции, и наш приговор Кейси был неизбежен. Кататься ему оставалось недолго.

*Кейси Джонс навек простился с небом.  
Кейси Джонс работает в аду.  
Кейси Джонс жалеет, что был скебом,  
Что и просим всех штрейкбрехеров иметь в виду.*

Я пел эту лихую песню со сцены Чусовского Дома культуры металлургов имени Карла Маркса в 1957 году, когда Валерий только родился, и, думаю, мы с черными парнями из Дельты поняли бы друг друга, если бы Кейси и правда переметнулся «к белым».

И чем долее я всматриваюсь в героев Писигина, тем острее вспоминаю свое детство и юность, в которые «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу полыхала в нашем сердце, как позднее стейнбековские «Гроздья гнева», и тем яснее сознаю, сколь народы близки в нашем детстве здоровой простотой и открытостью миру. Между умом и сердцем еще нет зазора, они – одно. И певец цыганской сипирийи легко поймет слезы Толстого над «Не вечерней». Верно, Бог смотрит, чтобы мы не теряли детства души, и, когда это чувство стареет в одном народе, его подхватывает другой, и песня плачет и бьется, меняя языки, но не меняя сердца. Они при встрече не сразу узнают друг друга умом, но, когда услышат сердцем – их не обманешь. Как в моем любимом рассказе о белом проповеднике в Африке, о котором скоро его черная паства говорит: «Вы не смотрите, что он бел, как бес, зато у него душа черная, как у нас».

У души народов другая система отсчета, и они, кажется, порой идут с цивилизацией непересекающимися дорогами и живут в разном возрасте. И только-только начинают догадываться об этой параллельной «истории сердца». Вот у Писигина, лучшие свои записи Джон Хёрт и Неемия Джеймс делают в конце двадцатых – начале тридцатых. И эти записи – камертон и основа в истории блюза, сама подлинность и расцвет. Хотя, конечно, исследователь понимает, что технология записи той поры загоняет исполнителей в три минуты (столько времени занимает диск на 78 оборотов). А какая история человеческой жизни, любви, потери, одиночества, протеста, надежды поместится в три минуты! К тому же когда (музыканты же!) душа еще просит показать и улыбку и плач инструмента, ибо они только с голосом целое и только вместе есть полнота блюза. Но, при всем сожалении, при ощущении утраты, все-таки Писигин и его коллеги видят в этих записях высоту и совершенство живой и небывалой музыки, которая потом, при перемене времени, будет отзываться утратой в общей народной истории и запоздало искать возрождения. Возрождения, увы, уже только интеллектуального, как всякое возрождение, когда это уже не прямая жизнь, а цитата. Как воспоминания детства, которое уже не вернется, но которое может на минуту перемочь время и обмануть душу и дать почувствовать себя народом.

А тут, в этих записях, – добрый, «уютный» Хёрт с его покойным домашним голосом и тревожный, высокий, как архангельские плачи, Неемия Джеймс – еще вся жизнь, её кипение, её воля и сила. Ещё никаких тонкостей, никакой отвлеченности, как нет их у юности, где каждый день – начало и конец, вселенная и бесконечность. Они поют, как кричат, смеются и плачут дети: безоглядно, сразу во всю боль и радость.

А за без малого десятков лет до этих записей, до этого поражающего исследователей черного неба и «голового» голоса, в пору своего расцвета, на другом континенте молодой поэт обращается к современникам: *«Музыкальная душа нашего народа в серьезнейшей опасности. Художественное достояние нации на пути к забвению... Старики уносят с собой в могилу бесценные сокровища прошлых поколений»*. Это Гарсиа Лорка говорит о народной испанской песне канте хондо (*cante jondo*), которую хочет в начале двадцатых годов удержать «группа интеллектуалов и энтузиастов», подобно тому как через сорок лет другая «группа интеллектуалов и энтузиастов» будет делать это в Америке с блюзом.

И те, и другие отсылают читателей дальше в историю, к истокам народной песни и, верно, когда бы знали музыку России, могли вспомнить хоть собрание песен нашего фольклориста Петра Васильевича Киреевского (1808-1856), который ловил эту утрату еще не вооруженный магнитофонами и студиями новейших интеллектуалов. А то бы мы сейчас слышали русскую душу пушкинской поры и потрясенно умолкли, устыдившись, как далеко оставили свое сердце.

Мне повезло. Я застал эхо земной и небесной русской песенной культуры, когда пришел в себя после бравых баллад о Кейси Джонсе. Я слышал этот обнаженный голос души в пении моей матушки. Хотя она пела общую бытовую бедность тридцатых-сороковых годов («Златые горы» или «Скакал казак через долину»), но пела всем состраданием, всей тоской, всей горечью нескладной жизни, наполняя чужие слова и чужую музыку живой кровью своего несбывшегося, желанного, утраченного, неповторимого. Я слышал это эхо в пении и пляске гдовских старух в начале 60-х, когда, приглашенные в Псков на какой-то концерт, посвященный народной песне, они завели счастливый *карагод* с бесконечными *а-а* и *о-о* и однообразным притопыванием, которые завораживали диковой далью и темным светом как слушателей, так и их самих. Так что следующие профессиональные исполнители не могли дожидаться своей очереди: старух нельзя было прогнать со сцены, они тут жили так полно и счастливо и были так внутри своего *карагода*, что уже и не нуждались в нас, потому что это пели их невозвратное девичество, их бабья доля, их царственная в нищем достоинстве старость. А уж в последующие годы была только имитация, а те унесли тайну подлинности с собой, и я понимаю тоску Лорки по «*бесценным сокровищам канте хондо*» и понимаю Писигина, который нет-нет да и не удержится от восклицания, что этого уже не будет вовеки. Не будет, не будет, иначе бы и писать было незачем.

В таких книгах нельзя притвориться – меняются платье слова и музыки, но неизменно солнце Божьей любви, озаряющее каждый народ в свой час его детски-полного исторического развития. Ни герои, ни музыка соврать не дадут. Как ведь нельзя быть неискренним перед детской доверчивостью и смертью, которые в народном сердце таинственным образом навсегда обручены.

И теперь я уже не догадываюсь, а знаю, что гонит Валерия в минувшее миссисипской Дельты. Это спохватившаяся душа, которая коснулась тайны целостного существования и уже не может утолиться ни

подражанием, ни «искусством», как бы высоко оно ни было, потому что там, в «искусстве», непременно надо будет или подчеркнуть, или тщательно скрыть то, что Толстой внешне бессвязно на смертном одре в Астапово звал «*проявлениями*». «*Проявления*, – настойчиво шептал он, – *хватит проявлений*», словно устав от жизни, торопился укрыться в полноту мира, в таинственное и простое «*всё в тебе*», которое знали его мужики и которого он искал, как «зеленой палочки» всеобщего счастья, потому что там нет «*проявлений*», а есть начало всего, навсегда первый день творения, когда человек только вышел из рук Господа, узнал муку рождения детей и вкус хлеба, выращенного «*в поте лица своего*», и сказал о себе первые, самые подлинные, слова.

Писигин видел и в пору своей «политической юности» хорошо знал обманную живописность «*проявлений*» и потому сейчас так неустанен, так подлинен, так ненасытен, как человек, настигнутый Господним откровением, которое взрывает организм, открывает новое зрение и отправляет человека в путь, которому уже не будет конца. И уже неважно, напишет ли Писигин книгу о блюзовых пианистах. Он пишет пока о других блюзовых музыкантах Дельты, которые были «меньше» Хёрта и Джеймса, но без которых не было бы и их, – это просится из-под пера новая книга о всё той же Дельте...

Народная музыка бессмертна, пока жив народ. Он болеет, торопится забыть себя, отделаться от своей истории интеллектуальным «возрождением», как краской стыда за свою измену, но, хотя бы пока он твердит о «возрождении», он еще жив, и «светофор» для исследователя открыт. Да ведь и сердце человеческое неисчерпаемо. И разве оно – только музыка и песня?! И разве только в черном небе Дельты?

Валерия Писигина всё ждут в Пушкинских Горах пожилая учительница русского языка Алевтина Васильевна и цыганка Зайна, всё ждет звонка в Торжке светлейший историограф этого города и Пушкина в нём Валентина Федоровна Кашкова. Ждут его и нечаянные крестники начала третьего тысячелетия на далёкой Чукотке. И они – свет народного сердца, его правда и вечность.

...Направляясь в Дамаск, никогда не знаешь, доедешь ли до него или сверкнет новая молния и голос скажет: *Только ли там Я, где ты ищешь Меня?*

Я же говорю – у этой дороги есть только начало...

Псков, август 2010 г.

## Введение

**В** Первом томе «Пришествие блюза», кроме изложения гипотетической истории рождения блюза в главе «Навстречу блюзу», мы рассказали о выдающихся представителях блюзов Дельты – Чарли Пэттоне (Charley Patton, 1887-1934), Вилли Ли Брауне (Willie Lee Brown, 1900-1952), Эдди «Сан» Хаузе (Eddie “Son” House, 1902-1988) и Томми Джонсоне (Tommy Johnson, 1896-1956), а также о многих других блюзовых музыкантах, тесно с ними связанных. Томми Джонсон, правда, стоит несколько особенно, являясь создателем блюзовой школы, центр которой находился вне Дельты – в столице штата Миссисипи Джексоне (Jackson, MS). Будущие два тома мы также посвящаем блюзам Дельты. Признавая Чарли Пэттона центральной фигурой этого стиля, в Третьем томе мы поведем речь о его коллегах – музыкантах, создававших блюзы вместе (или рядом) с Пэттоном, под воздействием самого Чарли и его главных последователей – Вилли Ли Брауна и Сан Хауса.

В то же время, на восточной и южной границах Дельты родились и выросли совершенно самобытные, ни на кого не похожие музыканты, творчество которых, наряду с героями Первого тома, является вершиной кантри-блюза, – это Миссисипи Джон Хёрт (Mississippi John Hurt, 1893-1966) из Авалона (Avalon, MS) и Неемия «Скип» Джеймс (Nehemiah “Skip” James, 1902-1969) из Бентонии (Benton, MS). Им посвящен настоящий том.

\* \* \*

Но, прежде чем перейти ко Второму тому, вернёмся ненадолго к Первому и к тем его страницам, где идет речь о сессии звукозаписи, проведённой в 1941 году фольклористом Аланом Ломаксом (Alan Lomax, 1915-2002) на северо-западе штата Миссисипи, в ДеСото-каунти (DeSoto County), в местечке Лейк Корморан (Lake Cormorant, MS).<sup>3</sup> Напомню читателю, что 3 сентября того года Ломакс, его жена Элизабет Литтлтон (Elizabeth Littleton), а также профессор из

Университета Фиска (Fisk University) Льюис Джонс (Lewis Wade Jones, 1910-1979) прибыли туда с мобильным оборудованием *Fisk's Presto (Model D)* и в помещении местного магазина *Clack's Store* записали блюзовый бэнд из Коахома-каунти (Coahoma County), в состав которого входили Эдди «Сан» Хаус, Вилли Ли Браун, харпер Лирой Вильямс (Leroy Williams) и мандолинист Фиддлин Джо Мартин (Fiddlin' Joe Martin, 1900?-1975). **«Из всех моих встреч с блюзом – эта была самой главной...»** – написал впоследствии об этом событии знаменитый фольклорист.<sup>4</sup>

Имея в своем распоряжении эту уникальную запись, мы можем присоединиться к Ломаксу и добавить, что бэнд из Коахома-каунти, возможно, является наиболее потрясающим во всей истории кантри-блюза. Именно поэтому мы уделили «полевой» сессии в Лейк Корморане немало страниц, в том числе поиску конкретного места, где Ломакс записывал Сан Хауса и его приятелей. При этом у нас было всего два источника: мимолетное описание Алана, которого к месту записи вел за собой Хаус **«пыльными дорогами вдоль железнодорожных путей – в заднюю часть ветшающего деревенского бакалейного магазина»**, и нестройное воспоминание старого блюзмена Вилли Мура (Willie Moore) – **«Там, у джина, в Лейк Корморане, прямо там, с этой стороны, слева от дороги... У них был джук прямо там, это место называли “у Клэка” (at Clack's)»**. Были и кое-какие наводящие ориентиры, с помощью которых мы, трижды побывав на месте, пытались отыскать следы ветхого деревянного строения, стены которого «слышали» великие блюзы Дельты.

В то же время, никто из местных обитателей не мог нам помочь: все они, включая и хозяина всего обозримого хозяйства в Лейк Корморане, ничего не знали о волновавшем нас событии и отправляли в Тунику (Tunica, MS), к роскошным комплексам казино, где недавно установлен маркер, указывающий, будто знаменитая сессия с участием Сан Хауса проходила именно там.<sup>5</sup>

По выходу Первого тома «Пришествие блюза» мы вновь вернулись в Лейк Корморан с надеждой: а вдруг здесь что-нибудь обнаружится и мы наконец отыщем следы старого здания? Но и на этот раз всё оказалось тщетным: исходив всю округу, нам так и не удалось ничего узнать о точном местонахождении бывшего магазина

Клэка... Но то, что не удалось отыскать в Лейк Корморане, неожиданно открылось за тысячи миль в стороне – в Стокгольме!

Десятки раз я бывал в магазинчике *Smokestackblues* на улице *Norrbackagatan* и столько же раз беседовал с его хозяином, заядлым ценителем блюзов Томми Лёфгреном (Tommy Löfgren), при этом мало обращал внимания на бесчисленные любительские фотографии, развешанные по стенам. В очередной раз в этом магазине я оказался с намерением поделиться с Томми своими «открытиями», в частности, собиравшись рассказать об этой самой сессии в Лейк Корморане в 1941 году. Когда я уже начал свой рассказ, мой взгляд неожиданно остановился на черно-белом снимке, висевшем передо мной на стене. На фото было запечатлено большое ветхое деревянное строение с тремя тонкими колоннами, подпирающими козырёк над входом, – типичное для сельских магазинов Юга Америки и явно имевшее отношение к блюзу, коль скоро снимок висит на стене в блюзовом магазине. Когда я, прервав повествование, приблизился и разглядел снимок, – моему удивлению (и досаде!) не было предела: на снимке был тот самый *Clack Store*, следы которого я искал уже несколько лет!.. Вот оно – то самое здание! И рядом – электрический столб, через который тянулись в магазин провода, столь необходимые для аппаратуры Ломакса... Безмерная досада моя была оттого, что книга уже вышла, а именно в ней был бы уместен этот снимок...

Но какова его история?

В 1988 году Томми и его приятель, фотограф из Гётеборга Эрик Линдал (Erik Lindahl, 1952), работавший для шведской версии английского журнала *Juke Blues*, – отправились в Дельту собирать очередной фотоматериал. Кроме прочего, им хотелось отыскать то самое строение, где Ломакс в 1941 году записал Сан Хауса и его друзей. Шведам повезло больше, чем мне, потому что им повстречалась племянница одного из участников бэнда – мандолиниста Фиддлин Джо Мартина, которая дала точные координаты бывшего магазина Клэка. Добравшись до Лейк Корморана, приятели сфотографировали бесхозное здание, всё еще стоявшее у железной дороги... С тех пор в Стокгольме в блюзовом магазине *Smokestackblues*, среди прочих снимков, на стене висит, наверное, одно из немногих изображений исторического строения. Быть может, это вообще последний (а возможно, первый и



последний!) снимок здания, до которого никому, кроме заядлых исследователей блюза, нет дела и которое было вскоре снесено... С любезного разрешения Эрика Линдала мы публикуем этот снимок в настоящей книге и не сомневаемся, что любителям блюзов, тем более исследователям, публикация этого снимка окажется и интересной, и важной. Также ценен вывод о том, что искомое иногда может оказаться гораздо ближе, чем нам представляется...

## глава первая

# Миссисипи Джон Хёрт

*Джон Хёрт? Очень скромн,  
необычайно искренен...*

Пит Сигер.<sup>6</sup>

*Если б случилось мне загадать  
единственное желание и я бы знал,  
что оно исполнится наверняка, то  
я бы пожелал... Я бы пожелал,  
чтобы каждый живущий в этом  
мире любил меня так же, как и я  
люблю в этом мире каждого.*

Джон Хёрт.

Ранней осенью 2006 года мы со Светланой Брезицкой впервые добрались до мест обитания великого блюзмена и сонгстера Миссисипи Джона Хёрта. Мы побывали в Теоке (Теос, MS) и в Авалоне, а в соседнем Вэлли (Valley, MS), где фолк-музыкант прожил почти двадцать лет, встретились со смотрителем его дома-музея и координатором Фонда Джона Хёрта – *The Mississippi John Hurt Blues Foundation* – Артом Браунингом (Art Browning). Беззаветный хёртовский служитель, он с радостью и гордостью показывал нам памятные места, связанные с Джоном Хёртом: провёл экскурсию по его ветхому домику, обитому песочного цвета рубероидом; показал бывший магазин *Valley Store*, куда часто заходил Хёрт и на деревянном крыльце которого иногда пел; свозил на кладбище, где покоится прах великого фолк-музыканта и его многочисленных

родственников... Кроме того, Браунинг о многом рассказал и даже поиграл на гитаре, точь-в-точь, как когда-то играл его кумир.

– А вот это магнолия, – указывал Арт на роскошное дерево. – Она вечнозеленая... Как-то Джон сидел под нею и сочинил свою «Chicken Song»... *(Напевает.)* Джон любил сидеть под этим деревом, готовить что-нибудь или, например, есть арбуз, а мог играть на гитаре... А вот дом Перкинса, владевшего фермой и землей, на которой стоял домик Джона...

Сопровождая нас по этому заветному домику, Арт пытался передать свой неподдельный трепет.

– Подумайте только, сколько раз он сиживал прямо тут, вот в этой самой комнате, играл на гитаре и пел «Candy Man», – и звуки летели по комнате и отражались от стен... А вот, смотрите сюда: это было найдено под сеном, – и Браунинг с особым умилением демонстрировал нам стул, который своими руками сделал Хёрт.

– Судите сами, гитарист из него получился более умелый, чем плотник, не правда ли?.. А это спальня... На этой фотографии, видите, Джон находится в этой самой комнате... Вот та самая кровать! А вот белая дверь... А вот тут складывались дрова для печи... А вот тот самый стол, который смастерил Джон...

Осмотрев домик, мы вышли на его маленькое крыльцо. Браунинг с восторгом продолжал рассказывать.

– Он любил присесть на крыльце, выкурить сигаретку, выпить чего-нибудь, сыграть... Он предпочитал жизнь на холмах... Иметь небольшой садик, быть может, завести коровку или поросёнка, – понимаете?.. Любил обычную жизнь. Не выносил суету, беготню... Был семейным человеком...

Когда мы расставались, Арт передал телефон внучки Джона Хёрта – миссис Мэри Хёрт-Райт (Mary Frances Hurt Wright, 1956), с тем чтобы мы обязательно с ней связались. Живет она в далёком от этих мест Чикаго (Chicago, IL), работает учительницей...

Мы позвонили ей вечером, представились, сказали, что приехали из России, пытались сказать что-то ещё, но внучка Хёрта не дала договорить. Она, кажется, была в этот миг счастлива!

– Неужели вы из России?! И вы знаете моего дедушку!.. Вы не представляете, каким он был! Мой дедушка был таким тихим, кротким, добрым... Он никому никогда не сделал ничего плохого! Он

был очень хорошим, и все его любили! Мой дедушка своей музыкой изменил мир к лучшему... Мы обязательно должны встретиться... Обязательно!

\* \* \*

Семидесятилетний Джон Хёрт был «обнаружен» молодым и удачливым любителем блюзов в феврале 1963 года, а уже летом, после очередного Ньюпортского фолк-фестиваля, он завоевал сердца тысяч и тысяч поклонников англо-американской народной музыки, став одной из центральных и любимых фигур Фолк-Возрождения. В отличие от других блюзовых музыкантов прошлого, возвратившихся на большую сцену в начале шестидесятых, Хёрт не был окружен ореолом таинственности и недоступности, не казался посланцем из иного мира и иной эпохи (хотя в действительности был таковым), в нем не было ни йоты экспрессии, он не жаждал реванша, не нуждался в социальной и прочей реабилитации, не торопился высказаться или что-то кому-то доказать... Достаточно было увидеть его необыкновенное лицо, как он тотчас становился своим, близким, почти родным – таким маленьким темнокожим дедушкой из провинции, полным тепла, добродушия и любви, пахнущим свежим сеном и яблоками. Своим мягким, доверительным, певучим низким голосом он обволакивал и брал за душу прежде, чем звучали струны его гитары, которые столь сочетались с этим голосом, что составляли с ним абсолютную гармонию... Чарли Пэттон, Блайнд Лемон Джефферсон (Blind Lemon Jefferson, 1897-1929), Томми Джонсон, Сан Хаус, Слип Джеймс, Вилли Ли Браун – все они были посланцами неведомой и далекой культуры, пришельцами из другого времени и иного мира, который мы не в силах ни представить, ни тем более познать. Их надрывные голоса, непостижимые ритмы и аккорды, едва понятный язык да и сама их жизнь – всё есть тайна, загадка и недоступность, бесконечный вызов, борьба и реванш... Совсем не то – Джон Хёрт. Его тихий голос светел и ясен, понятен и близок, равно как и его песни и звучание гитары: кажется, будто всё это звуки нашего блаженного детства, которые мы слышали от самых близких и дорогих. Песни и гитарный стиль Хёрта не предназначены для высоких сцен, разгульных вечеринок по праздникам или джук-джойнтов с отчаянными плясками. Их надо

одинокое слушать или петь самому, под лучину поздним вечером, сидя на краю кровати, рядом с домашними...

**«Как и в музыке, в жизни он стремился к упрощению и минимализму. Большинство блюзовых музыкантов брали силой, а он – искусностью и нюансами. Неизменно присутствовал ритм, твердый, как камень, но также лиризм и ловкость. И он был очень, очень прост для восприятия»,** – писал о Джоне Хёрте один из самых больших его поклонников фолксингер Дэйв Ван Ронк (Dave Van Ronk, 1936-2002).<sup>7</sup>

**«Джон Хёрт был христоподобен и безупречен, – вспоминал о нём другой его ученик и последователь – Стефан Гроссман (Stefan Grossman, 1945). – Его репертуар включал около восьмидесяти мелодий, и все они – настоящие жемчужины. Он, чей гитарный стиль так близок к идеалу, был сонгстером в большей степени, нежели блюзовым музыкантом. На сцене он расхаживал туда-обратно со стеснительной улыбкой, заметно отличаясь от таких, как Сан Хаус. Он был невероятен: сказочный дедушка, буквально наполненный мудрыми притчами и удивительными историями».**<sup>8</sup>

Не только благодаря своей музыке, но и из-за редкостной душевности, доброты и бескорыстия Хёрт был любим и почитаем больше других блюзовых ветеранов, имел множество последователей из молодого поколения фолк-музыкантов, которые учились у него, следовали за ним и горько оплакивали его смерть в ноябре 1966 года...

Хотя в песнях и блюзах Джона Хёрта нет того, чем отличаются герои Первого тома, – *драйв*, мощь, напористость, – мы всё же относим его творчество к разновидности блюзов Дельты; и если на юге штата Миссисипи и вокруг Джексона блюзовую среду и стиль во многом формировал такой гигант как Томми Джонсон, то на восточных окраинах Дельты, благодаря необыкновенному дару Джона Хёрта, также возник особенный блюзовый стиль, пусть и не оказавший в двадцатые и тридцатые годы такого мощного воздействия и не породивший тогда же большого числа последователей.

Сесил Браун (Cecil Brown) в книге *Stagolee Shot Billy* пишет, что Джон Хёрт, родившийся в 1892 году в Теоке, **«выучился игре на гитаре у местных сонгстеров и до записи в 1928 году выступал на танцах и вечеринках в ближайших городах Дельты. Он представляет старую традицию блюза – *down-home style* – и**

никогда не был связан с другими блюзменами, не входил в их сообщество».<sup>9</sup>

В сущности, это верно, и, если бы перед нами стояла задача двумя строками дать характеристику Хёрту-музыканту, мы бы тем и ограничились. Но у нас задачи иные: как можно подробнее рассказать об этом необыкновенном человеке, действительно стоящем особняком в ряду наиболее значительных фигур в истории англо-американской музыки. И, конечно, самое трудное при исследовании творчества Хёрта – прояснение его истоков.

Хотя Джон Хёрт всю жизнь прожил на восточной границе Дельты, а часть его песен составляют блюзы, сам музыкант блюзменом себя не считал. Теряются в догадках и исследователи, называя Хёрта то сонгстером, то представителем Пьемонтского блюза (*Piedmont Blues*), то Мемфисского, то олд-таймером, то кем-то еще, и это отражает трудность в определении музыкального стиля Джона Хёрта: отчасти в его репертуаре присутствует одно, другое, третье и еще нечто большее...

Несмотря на огромную популярность фолк-музыканта и многотиражные переиздания его записей, до сих пор не написана биография Джона Хёрта. Есть лишь статьи о нём в различных блюзовых энциклопедиях и справочниках, комментарии и примечания к альбомам да упоминания в тех или иных книгах о блюзменах и фолк-музыкантах прошлого. Как правило, эти биографические заметки кочуют из одного издания в другое. Имеется, правда, книга уже упомянутого нами гитариста и автора видеоучебников Стефана Гроссмана, в которую, кроме нот и музыкального анализа песен Хёрта, входит биографический очерк главного редактора журнала *Guitar Player* Джеймса Обрехта (James “Jas” Obrecht).<sup>10</sup> По-видимому, этот очерк о жизни и творчестве Джона Хёрта, объёмом в несколько страниц, пока единственный. Существуют также разрозненные воспоминания о Хёрте, написанные его молодыми друзьями и поклонниками, но они относятся к середине шестидесятых и охватывают лишь последний период жизни фолк-музыканта. Вся предыдущая, основная, часть его жизни известна в основном из рассказов и воспоминаний самого Джона Хёрта. По меньшей мере один из таких рассказов запечатлен на видеопленку во время очередной телепередачи *Rainbow Quest*, которую готовил и вёл во

времена Фолк-Возрождения Пит Сигер (Pete Seeger, 1919). Этот видеоматериал издан на DVD и также видеоролик с Хёртом размещен на сайте *YouTube* и доступен каждому пользователю Интернета. Других источников по самой ранней жизни блюзмена и сонгстера в нашем распоряжении очень немного, но и к ним мы будем обращаться в этой главе. Важным источником по изучению жизни Хёрта является интервью с ним, проведенное его «открывателем» Томом Хоскинсом (Tom Hoskins, 1941-2002) и Ником Перлсом (J.Nicholas “Nick” Perls, 1942-1987) 13 октября 1963 года в вашингтонском кофе-хаусе *Ontario Place* и размещенное на сайте [www.guitarvideos.com/interviews/hurt](http://www.guitarvideos.com/interviews/hurt).

Что касается музыкального материала, то всё, что было когда-либо записано Миссисипи Джоном Хёртом, за исключением нескольких песен его самой первой сессии, проведенной в феврале 1928 года, теперь доступно, причем на самых разных звуковых носителях, и дискография Хёрта, представленная Стефаном Вирзом (Stefan Wirz) на его великолепном сайте [www.wirz.de](http://www.wirz.de), поможет каждому, кто решится её собрать.

С 2006 по 2009 год я трижды побывал в Кэрролл-каунти (Carroll County) – в Теоке, Авалоне, Вэлли и их окрестностях, и, признаюсь, в тех местах, наверное, не осталось и тропинки, по которой я бы не прошел или не проехал, представляя идущего навстречу невысокого темнокожего дедушку в клетчатой рубаше, черной шляпе и с гитарой наперевес. И с первого же приезда на родину Джона Хёрта надо мной витал (и витает до сих пор!) самый главный и сложный вопрос: каким образом возник в такой глуши этот всемирный феномен?..

В различных исторических документах, справочных изданиях, комментариях и книгах о блюзе приводятся разные даты рождения музыканта. Согласно Четырнадцатой переписи населения США, на 2 февраля 1920 года Джону Хёрту исполнилось двадцать пять лет, следовательно, родился он в 1895 году. Но переписям абсолютно верить нельзя, поскольку, согласно такой же переписи, проведенной в 1930 году, Хёрту в тот год было всего тридцать, и, следовательно, он появился на свет в 1900 году!<sup>11</sup> 1895 год называет годом рождения Джона Хёрта историк блюза Пол Оливер (Paul Oliver, 1927) в книге *The Story Of The Blues*.<sup>12</sup> Исследователь, продюсер и собиратель фольклора Ричард «Дик» Споттсвуд (Richard K. “Dick” Spottswood,

1937) в примечаниях к первому лонгплею (LP) Джона Хёрта «Folk Songs And Blues» (1963, Piedmont 13157) написал, что музыкант родился в марте 1894 года.

В пятом издании авторитетного биографического словаря Шелдона Хэрриса (Sheldon Harris) *Blues: Who's Who* указывается, что Миссисипи Джон Смит Хёрт появился 3 июля 1893 года.<sup>13</sup> На этой же дате настаивал Брюс Бэстин (Bruce Bastin, 1939) в комментариях к альбому «Monday Morning Blues» (1980, Flyright FLY 553); на 3 июля 1893 года как на дату рождения Хёрта указывает второе издание справочника *All Music Guide To The Blues*;<sup>14</sup> эта же дата фигурирует в биографической статье о Хёрте в Интернет-энциклопедии *Wikipedia*; 1893 год отмечен и на двух исторических маркерах, установленных в честь Джона Хёрта рядом с бывшим сельским магазином в Вэлли (*Valley Store*) и на перекрестке у Авалона, на обочине хайвея номер 7.

Историк джаза Нэт Хентофф (Nat Hentoff, 1925) в примечаниях к первому «вангардовскому» альбому Джона Хёрта «Today!» (1965, VSD-79220) пишет, что блюзмен родился в 1892 году. Так же считают редактор журнала *Blues Player* Джеймс Обрехт (в упомянутом выше предисловии к книге Гроссмана), Сесил Браун (в уже цитированной книге *Stagolee Shot Billy*) и автор недавно вышедшей книги *Delta Blues* Тед Джоия (Ted Gioia).<sup>15</sup> На 1892 год указывает и справочное издание, посвященное выдающимся музыкантам штата Миссисипи — *Mississippi Musicians Hall of Fame*, вышедшее в 2001 году под редакцией Джеймса Бруера (James H. Brewer)...<sup>16</sup>

Перечисление разночтений можно продолжить, но скорее всего Миссисипи Джон Хёрт родился 3 июля 1892 года. Также 1892 год как год рождения Джона Хёрта высечен на его надмогильном камне, на семейном кладбище *St. James Cemetery*.

Словарь Шелдона Хэрриса указывает, что родителями Джона Хёрта были Айзем Хёрт (Isom Hurt) и Мэри Джен МакКейн (Mary Jan McCain), у которых, кроме Джона, было еще двое детей. Однако Фонд Джона Хёрта сообщает на своем официальном сайте, что родителями Джона являлись Пол Хёрт (Paul Hurt) и Мэй Джейн Смит (Mae Jane Smith), которые, кроме Джона, имели еще девятерых детей: семерых мальчиков и двух девочек. Наверное, этим сведениям следовало бы доверять больше, чем прочим источникам, поскольку краткая биография Хёрта, представленная на сайте, составлена не без участия



его родственников – Фонд возглавляет внука Джона Хёрта миссис Мэри Фрэнсис Хёрт-Райт. Но у нас есть еще один источник.

Известно, что Джон Хёрт родился примерно в семи милях к северо-востоку от Гринвуда (Greenwood, MS), в Кэрролл-каунти, в небольшом селении Теок, и в этом разночтений нет. Источники сообщают, что в середине XIX века плантациями вокруг Теока владел некий выходец из Северной Каролины (North Carolina) – Вильям Александр МакКейн (William Alexander McCain, 1812-1864). В 1851 году он приобрел здесь две тысячи акров земли и использовал на них труд рабов. Во время Гражданской войны между Севером и Югом (1861-1865) Вильям был кавалеристом в армии Конфедератов (Confederate States Army), то есть воевал на стороне южан; дезертировал, был пленен в Мемфисе (Memphis, TN) и в 1864 году умер в госпитале. Его потомок – Билл МакКейн (Bill McCain) – всё ещё владеет полутора тысячами акров земли вблизи Теока. Так вот, этот Билл является кузеном, а Вильям МакКейн – прапрадедом нынешнего сенатора из Аризоны (Arizona) Джона МакКейна (John Sidney McCain III, 1936), бывшего соперника Барака Обамы (Barack Obama, 1961) на президентских выборах 2008 года от Республиканской партии.

В 2000 году МакКейн уже пытался стать президентом США, но проиграл внутрипартийную борьбу Джорджу Бушу Мл. (George Bush Jr., 1946), занявшему впоследствии Белый Дом. Во время той президентской гонки, перед очередными важными дебатами, МакКейну показали документы о его семейных корнях, собранные в архивах, судах и музеях Кэрролл-каунти. Из этих документов сенатор узнал, что его предки являлись не только доблестными военными, но и рабовладельцами, в частности вышеупомянутый прапрадед Вильям МакКейн, причём бо́льшая часть из пятидесяти двух его невольников носила фамилию своего хозяина, то есть были *МакКейнами*... Из тех же документов шокированный сенатор выяснил, что в 1876 году некая рабыня по имени Мэри Джен МакКейн вышла замуж за Айзема Хёрта и у них в 1892 году, в Теоке, в плантационной коммуне, там, где его предки владели множеством акров земли, родился сын – будущий блюзмен и сонгстер Миссисипи Джон Хёрт!

– Неужели это действительно так?! – спросил сенатор, после того как узнал о своей связи с великим фолк-музыкантом.

Ему подтвердили.

– Это потрясающе! – воскликнул Джон МакКейн...<sup>17</sup>

Как видим, Шелдон Хэррис вовсе не с потолка приводил имена родителей Джона Хёрта в своем биографическом Словаре, высокую репутацию которого лишний раз подтвердил... А вот в отношении количества детей, родившихся у Айзема и Мэри, в Словаре Хэрриса явная неточность.

На бланке переписи населения в Кэрролл-каунти 1900 года отмечено, что у Мэри Джен Хёрт, родившейся в мае 1852 года в Вирджинии и вышедшей замуж в 1874 году, родилось девятеро детей, семеро из которых на момент переписи жили вместе с нею: Junius – 18 лет, Paul – 17, Horder – 16, Cleveland – 14, Harris – 12, Ella – 9 и Jeo – 8 лет. Двое старших, скорее всего, уже не проживали с родителями – им было за двадцать, а вот последний (младшенький), восьмилетний *Jeo*, – и есть наш герой, будущий блюзмен и сонгстер. Просто уставший переписчик небрежно написал его имя, которое расшифровщики, уже в наше время, прочитали как *Jeo*. Поскольку на сайте [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) представлены фотокопии оригинальных бланков переписи, то можно без труда заметить небрежность казенного переписчика. На том же бланке указано, что Джео-Джон, младший из детей в семье Хёртов, родился в 1892 году...

Таким образом, после всей этой казуистики, мы можем с большой долей уверенности сказать, что родителями Миссисипи Джона Хёрта были Айзем Хёрт и Мэри Джен Хёрт, а сам он родился в 1892 году... Но откуда взялись имена родителей Джона Хёрта, представленные на сайте *Mississippi John Hurt Blues Foundation*?

Мне неизвестна причина такого расхождения, но не сомневаюсь, что будущие биографы музыканта её непременно выяснят.

В отношении места рождения Джона Хёрта спора нет: он, действительно, родился в селении Теок, на северо-западе Кэрролл-каунти. Нет разночтений и в том, что, когда Джону исполнилось два года, то есть в 1894 году, его семья переехала в соседний Авалон, название которого отныне навсегда будет связано с Джоном Хёртом. Еще одним местом постоянного пребывания Джона было селение

Вэлли, находящееся в двух милях восточнее Авалона, на самом краю Дельты и области, именуемой Лёссовыми Холмами (Loess Hills)...

Надо обязательно представить местность, где почти семьдесят лет обитал Джон Хёрт.

Его малая родина начинается примерно в четырех-пяти милях к северо-востоку от Гринвуда, крупного города, в свое время важного транспортного узла, соединявшего торговые артерии штата Миссисипи: сюда свозили хлопок с северных и окрестных каунти, затем грузили его в вагоны, после чего непомерно длинные составы везли его дальше на юг, прямо в порты Нового Орлеана, и уже оттуда знаменитый миссисипский хлопок растекался по всему миру, включая Россию, и в частности наш Вышний Волочок.... Если выехать из Гринвуда по хайвэю номер 7 в сторону Гренады (Grenada, MS), то через несколько миль увидите указатель направо, на местную дорогу, ведущую к Теоку. Но если продолжите ехать прямо, то еще через три мили будет перекресток: дорога налево приведет в Авалон, который расположен тут же, у шоссе, а проселочная дорога направо приведёт к лесистым холмам, на которых находится Вэлли, и эта же местная дорога, петляя по холмам, вновь вернет вас в Теок, поскольку эти селения между собой связаны. Джон Хёрт никогда не водил машину, но вся его жизнь прошла возле этих дорог и этих холмов...

Но что это за холмы?

Если западная граница Дельты проходит по руслу великой реки Миссисипи, то восточную границу этой большой и плодородной долины обозначают невысокие лёссовые холмы, гряда которых тянется с севера на юг. Как мы уже отметили, эта протяженная и узкая область называется *Loess Hills* и является чем-то вроде предгорья, хотя до самих гор еще далеко и Пьемонт, гигантское вытянутое плато, предшествующее Аппалачам с востока, начинается в соседней Алабаме (Alabama). Таким образом, Теок, в котором родился Джон Хёрт, и Вэлли, где он впоследствии прожил много лет, находятся на самом краю холмов, а Авалон, отстоящий от них в двух-трех милях, расположен уже в Дельте. Сегодня воспетый Хёртом Авалон представляет собой несколько полуразвалившихся строений, а вот из Теока и Вэлли жизнь еще не совсем ушла: по возвышенностям и кое-где прилегающей к ним равнине разбросаны дома фермеров и их хозяйства...

В соответствии с данными Переписи населения США, проведенной в 1860 году, население Кэрролл-каунти на момент переписи включало: 8 214 белых, 13 свободных цветных (*free colored*) и 13 808 рабов. Это была последняя официальная перепись, в которой зафиксированы и рабовладельцы и рабы, причем последние переписаны без фамилий и имен – только пол, возраст, а также отмечены всякого рода физические недостатки вроде глухоты или слепоты. Согласно этой переписи, в Кэрролл-каунти насчитывалось семьдесят пять крупных рабовладельцев и во власти каждого было не менее сорока невольников. А вообще, как показывает перепись 1860 года, в США было 393 975 рабовладельцев, владевших почти четырьмя миллионами (3 950 546) безымянных рабов: в среднем по десять на каждого. Численность же населения Соединенных Штатов, исключая рабов, составляла 27 167 529 человек.

В Переписи населения 1870 года, проведенной после Гражданской войны, в годы Реконструкции (1863-1877), бывшие рабы указывались уже с именами и фамилиями, причем многие взяли фамилии своих бывших хозяев. В соответствии с этой переписью, за десять лет белое население Кэрролл-каунти возросло на 15% и достигло 9 497 человек, в то время как цветное понизилось на 16% и составило 11 550 человек. К сожалению, перепись ничего не сообщает о процентном соотношении владения землей: здесь мы бы увидели цифры совершенно неприглядные, так как почти всей землей в Кэрролл-каунти, как, впрочем, и во всём штате Миссисипи и на всём Юге вообще, владели белые – всё те же бывшие рабовладельцы...

Любопытно, что бо́льшая часть освобожденных покидала Дельту и уезжала в Луизиану (Louisiana), а именно в Новый Орлеан, где находился крупнейший порт, шло бурное развитие инфраструктуры, были более-менее либеральные законы и, главное, всегда имелась хоть какая-то работа. В это время чёрное население Орлеанс-каунти (Orleans County, LA) увеличилось почти в два раза и превысило 50 тысяч: именно тогда в Новом Орлеане формировалась совершенно новая культурная среда, прежде всего музыкальная, и мигранты с миссисипских плантаций привнесли в неё весомый, если не решающий вклад... Но и в самом штате Миссисипи, в некоторых каунти, черное население также увеличилось: например, в Лоундес-каунти (Lowndes County) вокруг граничащего с Алабамой Колумбуса

(Columbus, MS) и на холмах у Виксбурга (Vicksburg, MS), в Уоррен-каунти (Warren County)...<sup>18</sup>

Миграция черного населения в период Реконструкции была вынужденной, можно сказать насильственной, и связана с ужесточившейся расовой политикой бывших рабовладельцев на Юге. Проиграв войну федератам, вчерашние конфедераты жаждали реванша и отыгрывались на бывших невольниках. После ухода оккупационной армии северян, которая поддерживала «новый-старый» (то есть существовавший до Гражданской войны) порядок, наступило особенно мрачное время для черного населения южных штатов. В этот период началась жесткая расовая дискриминация и, как защитная реакция на неё, – неизбежная сегрегация, когда стали формироваться замкнутые коммуны с абсолютным преобладанием черного населения в них. Именно там возникла особенно страстная литургия *санктифайд* (*sanctified*) и зарождалась новая песенная культура – блюзы Дельты.<sup>19</sup> Но вернемся на северо-запад Кэрролл-каунти...

Сколько сейчас жителей в Теоке, Вэлли и окрестностях и каков их расовый состав – мне неизвестно, но во всей каунти в 2000 году насчитывалось 10 769 жителей, а плотность населения составляла 17 человек на квадратную милю. На тот же год существовало 4 тысячи 888 единиц жилья: в среднем по 8 домов на квадратную милю. Расовый состав населения каунти: 62,67% белых и 36,61% чёрных, остальные доли процента приходились на представителей других рас и народностей. Во времена появления на свет Джона Хёрта, соотношение белой и черной рас было примерно 50 на 50, а во всей Кэрролл-каунти, согласно переписи населения, к началу XX века проживало около двадцати тысяч жителей. Как видим, за сто лет население каунти уменьшилось вдвое...

Важное обстоятельство, на которое следует обратить внимание, размышляя о происхождении музыкального феномена Миссисипи Джона Хёрта, – это тесное проживание белого и черного населения. Теок, Вэлли, Авалон и вся Кэрролл-каунти находились на том самом демографическом стыке, где зарождалась новая англо-американская музыкальная культура.

Как и во всей Дельте, главной отраслью здесь было выращивание хлопчатника и кукурузы. Также возделывали картофель, арахис и овес. А на холмах, где бо́льшую часть года вдоволь травы,

разводили и пасли скот: лошадей, коров, свиней. Держали здесь и домашнюю птицу, в основном курей. В каунти, как и на всём Юге, широко практиковалась кабальная система *шеаркроппинга* (*sharecropping*), то есть испольщина, когда работник выращивал свой урожай на чужой земле и за это расплачивался с владельцем земли половиной (!) урожая... Но некоторые ездили на заработки в близлежащий Гринвуд, где располагался крупный железнодорожный узел, или отправлялись дальше, на строительство дамбы-леви (*levee*) вдоль Миссисипи или прокладку новых автодорог. Все эти шеаркропперы-испольщики, фермеры, скотоводы, железнодорожные рабочие, сезонные строители, лесорубы и прочий трудовой люд были главными фигурами американского фольклора: его сочинителями, потребителями и персонажами...

По воспоминаниям Джона Хёрта, играть на гитаре он начал еще в первых классах авалонской сельской школы, и будет уместнее, если мы дословно приведем эти воспоминания, благо видеоролик с рассказом Хёрта размещен на сайте *YouTube*, и сегодня каждый может его увидеть и услышать.

В 1966 году, на закате Фолк-Возрождения, Миссисипи Джон Хёрт принял участие в музыкальной телепередаче Пита Сигера *Rainbow Quest* (WNDT-TV), с участием фолк-певицы Хеди Вест (Hedy West, 1938-2005) и старого банджоиста Пола Кэдуэлла (Paul Cadwell, 1889-1985). Как это было заведено в подобных телепередачах, музыканты сочетали совместное музицирование с рассказами о себе, и Пит Сигер, после того как Хёрт исполнил одну из песен, спросил:

**– Джон! У нас ещё есть время. Расскажи немного о том, как ты записал свою первую пластинку – тогда еще, в 1927 году. Помнишь?**

Тихо, деликатно, с легким смятением и некоторым стеснением, Хёрт поправляет ведущего телешоу, заметив, что упомянутые записи были сделаны им не в 1927, а в 1928 году, но отвечать прямо на поставленный вопрос не намерен: ему представляется более важным поведать телезрителям и всем присутствующим в студии, как он пришел к музыке и как впервые взял в руки гитару. Ведь записи пластинок и возрождение интереса к нему в шестидесятые – всёго лишь производное той самой минуты, когда он впервые соприкоснулся с музыкой.

– Когда я учился играть на гитаре, у меня не было учителя. Могу сказать... Что ж, я скажу так: в некотором смысле, я как будто украд музыку (*смеется*)... Был один джентльмен... Около моего дома стояла школа – я ходил в очень маленькую школу, – и была учительница такая, мисс Белл Симмонс (Bell Simmons)... И этот джентльмен ухаживал за этой леди, она ему нравилась... И он появлялся по выходным, вечерами, и он умел играть на гитаре. Он приходил и немного играл, понимаете... Он жил довольно далеко от школы. И после прогулок с ней и игры на гитаре, что ж, он отправлялся в дом моей матери, где оставался на ночь... Так, он играл и для моей матери немного. А мне было тогда всего восемь лет. Он играл, пока не устанет, и тогда отставлял свою гитару... (*Демонстрирует, как джентльмен прислонял гитару к столу.*) ...А я в это время ёрзал на стуле, не мог усидеть... (*Показывает, как он ёрзал на стуле, вызывая смех Хеди Вест и улыбку Пита Сигера.*) ...И я, помню, взял его гитару, а она, естественно, слегка зазвенела, и тогда он оглянулся: «Ах-ах сынок, не делай этого!» ...Моя мама взволновалась: «Что ты делаешь! Ну-ка поставь на место гитару этого джентльмена!» ...Я отвечаю: «Ладно, мама, уже ставлю. Но отныне я начинаю учиться играть на гитаре». И вот тогда я решил играть на такой гитаре... «Что ж, я овладею гитарой», – замыслил я тогда. И у меня стало неплохо получаться... Ну, хорошо!.. Обычно я сидел с ними, разговаривали, время шло ко сну... Все расходились по комнатам, ложились спать, я тоже шел к себе, ложился на кровать, но не засыпал... (*Говорит тихо, почти заговорщически.*) ...И, поздно ночью, первое, что я делал, это подходил на цыпочках к комнате матери. Проверял, спит ли она. Просто прикладывал ухо к двери (*показывает, как он это делал*)... – Она спала. Хорошо... Тогда я шел к комнате того джентльмена, прислушивался к его храпу... (*Демонстрирует храп, Хеди Вест смеется.*) ...«Ну, теперь порядок!» – убеждался я, возвращался и брал гитару... (*Хёрт едва слышно наигрывает какую-то мелодию.*) ...И я играл и играл, пока не разучил одну вещь. И я обрадовался (*хлопает в ладоши*): «Вау!!!» Это была вещь, которую обычно играл он... И когда я уже умел играть эту вещь – а я ведь скрывал, что учился, – то уже не боялся, что меня услышат... Как-то мама приоткрыла дверь,

вошла... А этого джентльмена звали Вильям Хенри Карсон (William Henry Carson)... Она заглянула, и... (Показывает, как это было.) ...Так и есть: она думала, что это был он!.. Но, увидев меня, воскликнула: «О Боже мой! Я думала, что это играет Вильям Хенри». А я ей: «Нет, мама, это я!» Я взглянул на неё – она стояла в дверях – и говорю: «Мама, я хочу, чтобы ты купила мне гитару...» Она возразила: «Мне не на что её купить...» Но вот она поведала белому джентльмену, для которого стирала, понимаете, рассказала ему, что я научился играть на гитаре... Он говорит ей: «Что ж, Мэри Джен – так звали мою мать, – почему бы тебе не купить ему гитару?» Она ему: «Мистер Кемпбелл, мне не на что купить новую гитару...» (Хёрт копирует высокий голос матери.) ...Он сказал: «С чего ты так решила?» Она в ответ: «Ну я же знаю, что у меня нет денег...» А он ей: «Послушай, Мэри Джен, у меня есть гитара, почти новая, которую мой сын оставил, как женился. Он сказал, что теперь она моя, – но ведь я не умею на ней играть! Тогда он добавил, что я волен сделать с ней всё, что пожелаю... И я продам тебе эту гитару для твоего сына за полтора доллара...» И она купила мне ту гитару...

Присутствующие в студии дружно рассмеялись, обрадованные счастливым финалом давней истории, а Миссисипи Джон Хёрт под довольно быстрый аккомпанемент запел знаменитую песню Ледбелли (Huddie Leadbetter, “Ledbelly”, 188?-1949) «Goodnight, Irene», которую вскоре подхватили все участники телепередачи... Очередное телешоу *Rainbow Quest* закончилось.<sup>20</sup>

Итак, перед нами бесценный документ, который даёт живое представление о самом начале творческого пути выдающегося фолк-музыканта, сонгстера и блюзмена. Не о каждом нашем герое мы располагаем столь подробными, ясными и исчерпывающими сведениями. Мы буквально видим, как совсем юный Джон впервые в жизни прикасается к гитаре; знаем обстоятельства места и времени – когда и где это произошло; узнаём имя его самого первого учителя... Благодаря тому что всё это оказалось записанным на пленку, мы становимся едва ли не участниками настоящего моноспектакля, когда необыкновенный, редкостный артист ведет своё повествование, сопровождая его жестами, мимикой, едва уловимой интонацией, то



громко, то шёпотом, с многозначительными паузами и чуть слышными переборами на гитаре, – и всё это сочетается с поистине детской непосредственностью и обезоруживающей обаятельностью, так что хватает за душу, обволакивает, пленяет и уносит в самое начало XX века, в загадочную Дельту, в далёкий ночной Авалон, где совершается священное таинство: рождается будущий великий гитарист и сингер Миссисипи Джон Хёрт...

Прокручивая еще и еще раз этот потрясающий видеоролик и окончательно подпадая под обаяние рассказчика, которого и без того много лет боготворю, я будто и сам оказался в студии, рядом с Питом Сигером, совершенно забыв, что пытаюсь написать что-нибудь «объективное»... Опомившись, я стал тщетно оглядываться по сторонам, отыскивая спасительные таблички с надписью «*exit*» (*выход*), но таковых не было, как не было и самих дверей, в которые можно было бы выйти... Перед нами настоящий миссисипский сторителлер – народный сказитель, повествователь, рассказчик, знаток самых разнообразных историй, былин, забавных сюжетов и загадочных событий – веселых, горьких, страшных, трогательных – каких пожелаете! Выдуманные они или полуправдивые, случились с ним самим или с кем-то еще, произошли накануне, десять, сто или даже тысячу лет назад – дело второстепенное. Главное здесь – душа сторителлера, а уже при ней – голос, глаза, жесты, мимика... Но когда к ним добавляются звуки струн, да еще извлеченные таким мастером, как Хёрт, – тут выхода нет и время останавливается...

Эта повествовательная форма существовала задолго до появления блюзменов, много раньше сонгстеров и медицинских шоу (*medicine shows*), она стара как мир и изначально присуща и белым, и черным, и арабам, и евреям, и нам, славянам, и всем народам на всех континентах... Пытаясь отыскать хоть что-нибудь о традиции сторителлеров, я набрел в Интернете на любопытный текст, лучше и точнее которого не сочинишь. Его автор – неизвестный мне блоггер, пишущий под ником *urbansheep*, и вероятнее всего это молодая женщина:

...Сторителлер – это крошечная машинка в твоём сознании, которая является тихим вкрадчивым голосом, смешивающим сознательное и подсознательное. Он почти всегда знает лучше тебя то, чего тебе хочется здесь и сейчас, иногда догадывается о том, чего тебе

захочется завтра, через неделю, через год. Чем дальше – тем неувереннее предсказания, тем больше фантазий и необоснованных предположений.

Именно Сторителлер отвечает за то, как формируются обдуманнные образы окружающих в твоём мире сказок – взяв факты, он, в свойственной тебе легкой манере, интерпретирует их, переплетает друг с другом и увязывает в непротиворечивую канву. Объясняет двусмысленности и достраивает прошлое и будущее по разработанным тобой каркасам моделей. Именно он делает всех людей в твоей жизни такими привычными и родными – именно его усилиями, многочасовыми, многодневными рассказами раскрашивается вся твоя жизнь изнутри, и благодаря его неожиданным инсайтам (*insight — проницательность, проникновение в суть — В.П.*) человек, которого вчера ты видела и воспринимала с подчеркнутой нейтральностью, сегодня кажется одним из самых близких и понятных.

Он объясняет тебе чужие мотивы и рассказывает об их жизни, заставляет тебя ревновать или напротив – останавливаться в умиротворении. Тихий вкрадчивый голос, со свойственной ему мягкостью почти незаметен, и ты не осознаёшь его влияние, пока сама не переберёшь факты и не увидишь, где Сторителлер решил тебя не беспокоить и сгладил углы, благодаря которым твоя педантичность в поиске различий смолчала, а общение с человеком стало лёгким и приятным. Это твоё двадцать третье "я", которое не хочет, чтобы ты его осознавала. Он не имеет никаких скрытых целей, кроме твоего комфорта и эффективности, он предан тебе и в этой преданности буквально неуязвим...<sup>21</sup>

Так-то оно так, но нам пора брать себя в руки и выбираться из сложной ситуации пассивности и безучастия...

Вспоминая взаимоотношения своих героев с белыми людьми из больших городов, прежде всего Эдди «Сан» Хауса, я первым делом задался вопросом: а с чего это наш добродушный маленький дедушка так разоткровенничался? Отчего он столь прямодушно выкладывает чужим «породистым» белым людям свои сокровенные тайны? Причем с такой легкостью и стройностью слога, с такой отточенностью жестов и мимики, что трудно избавиться от впечатления, будто он делает это в триста двадцать пятый раз... Вслед за этим возникают новые вопросы.

С какой стати некий джентльмен, ухаживающий за сельской учительницей, следовательно, за женщиной вполне зрелой и самостоятельной, после воскресного свидания с нею останавливается на ночлег не у неё, а в доме замужней миссис Мэри Джен, у которой полон дом детей?.. Ну, хорошо, остановился таким образом один раз, ну два... а дальше?.. В пушкинской России любовным романом считалось всё, что длилось до двух недель: всё, что дольше, считалось уже *отношениями*... Так что пора бы нашему джентльмену ночевать где-нибудь поближе к возлюбленной, раз уж с нею у него возник не роман, а серьезные отношения, о которых все вокруг знали: вряд ли благовоспитанная миссис Хёрт позволила бы в присутствии детей (да, наверное, и без них) ночевать в своем доме какому-нибудь ловеласу из соседней деревни... Тем не менее Вильям Хенри Карсон (с ударением на первый слог!) вполне комфортно ночевал в её доме, причем не раз и не два, коль скоро восьмилетний мальчик, впервые в жизни увидевший гитару, успел освоить её, да так, что и родная мать признала в нём самого Карсона!

Словом, если хоть немного отстраниться от обаятельности рассказчика, то очень непросто поверить во всю эту историю.

Вот рассказу Элизабет Коттен (Elizabeth “Libba” Cotten, 1893-1987) о том, как она выучилась игре на гитаре в восемь лет, я поверил легко и безоговорочно. В её рассказе были и логика, и стройность, и безупречный аргумент: когда братья уходили на работу в поле, она вытаскивала из-под кровати заветный инструмент и училась на нём играть, а поскольку была левшой, то играла не как все, а вверх-тормашками (*upside-down*), да так и выучилась и до конца своих дней играла таким образом, так что не поверить её рассказу просто нельзя...

Но в повествовании Джона Хёрта слишком много неправдоподобного. Например, я с трудом представляю, как можно в ночной тиши сельского дома играть на гитаре и при этом никого не потревожить: ведь когда миссис Хёрт обнаружила ночные бдения своего младшего чада, тот уже научился какой-то песенке!.. Кстати, что это был за дом? Слушая Хёрта, в воображении невольно возникает огромное строение, с толстыми стенами, большой общей залой, от которой в разные стороны расходятся комнаты, так что каждый из постояльцев чувствует себя изолированно и вполне комфортно. Между тем дом Хёртов никак не мог быть таковым: многодетная

семья жила более чем скромно, а главной задачей всегда было заработать денег на еду и одежду. Хёрты жили в типовом деревянном доме с миссисипским крыльцом, коридором-прихожей, наверняка с небольшой общей комнатой и расходящимися от нее двумя-тремя маленькими комнатками. Видели бы вы эти домики!.. Как можно в таких условиях выучиться игре на гитаре и при этом обеспечить сон чужому человеку, не говоря уже о самой миссис Мэри Джен и её детях, которых на тот момент, согласно Переписи населения 1900 года, проживало в этом доме аж семеро?!

Даже призвав на помощь воображение, я не смог поверить, что подобное возможно, и потому усомнился в правдивости рассказа Джона Хёрта. Сомнений добавляло явное ощущение того, что всё это я уже где-то слышал. *«Это всё тот же фольклор черного американского Юга»*, – считал я, при этом моё уважение и даже любовь к Хёрту еще более укрепились: будь я на его месте, перед чужими людьми да еще перед телекамерами, ни за что не стал бы делиться сокровенным...

Единственное, что еще не окончательно утверждало меня в том, что Джон Хёрт от начала до конца выдумал свою историю (или поведал чужую), это упоминание им двух имен – миссис Белл Симмонс и мистера Вильяма Капсона... *«Имена-то, похоже, не выдуманы! Такой, как Джон Хёрт, никогда не станет вплетать в выдуманный сюжет реальные имена!»* С этими мыслями я погрузился в документы столетней давности, во все те же бланки переписи позапрошлого и начала прошлого веков...

И что же?

И вот доселе неведомые, далекие нам по месту и времени сельская учительница и её возлюбленный обрели плоть, лицо, душу – они восстали из небытия, ожили, воскресли!..

Белл Симмонс появилась на свет в штате Миссисипи в 1882 году. Её родителями были Ева Симмонс (Eva Simmons), родившаяся около 1860 года в Миссисипи, и ДжейСи Симмонс (J.C.Simmons), рожденный в 1853 году в Теннесси (Tennessee). Не так важно, где и когда они поженились, важно, что однажды они приобрели дом в Кэрролл-каунти, рядом с Авалоном. Если верить Переписи населения 1920 года, Ева и ДжейСи умели читать и писать, и не удивительно, что, когда у них родилась дочь, они смогли дать ей хорошее

образование и благочестивое воспитание. По окончании школы Белл, по-видимому, закончила курсы учителей и стала работать в начальной школе Святого Джеймса (St.James School) в Авалоне. В 1900 году ей исполнилось 18 лет! Возраст самый что ни на есть счастливый, и поэтому Белл не могла остаться без внимания молодых людей. Наибольшие шансы в таких случаях бывают у личностей творческих: так, однажды рядом с нею оказался некий молодой человек с гитарой наперевес. Им был, как нетрудно догадаться, Вильям Карсон, с ударением на первый слог...

Скорее всего, этот парень родился в штате Миссисипи в 1882 году, но может, немного ранее – тут в разных переписях имеются расхождения. В соответствии с Переписью 1880 года, его отец Кэлвин Карсон (Calvin Carson) родился в 1858 году в Алабаме, а мать – Хеллин Карсон (Hellen Carson) – в 1859 году в Миссисипи. Вероятнее всего, что они были детьми рабов и сами тоже оставались в рабстве и, будучи уже взрослыми, не умели читать и писать, что также отмечено на бланке переписи. Кроме Вильяма, у четы было еще трое детей. Вероятно, в 1900 году Кэлвин и Хеллин расстались (возможно, Хеллин умерла), и Кэлвин женился второй раз, теперь на некой Анне, бывшей гораздо моложе его, но не это для нас важно. Важно то, что семья Карсонов, включая Вильяма, оказалась рядом с Авалоном. В Переписи населения 1900 года, в графе, указывающей род занятий в настоящее время (*occupation, trade or profession*), против имени восемнадцатилетнего Вильяма Карсона отмечено, что он учится в начальной школе. То есть вполне взрослый молодой человек учился грамоте наряду с гораздо более младшими учениками! Ничего удивительного в этом нет: в графе о грамотности указано, что в 1900 году он не умел писать, а с этим недостатком едва ли можно было преуспеть в новом веке...

Таким образом, Вильям Карсон был не кем иным, как одним из учеников Белл Симмонс, тогда еще просто мисс. Учительница и ученик были одноклассниками! Она его пленяла грамотностью, воспитанностью, хорошими манерами и, надо полагать, красотой, а он свою дремучесть компенсировал умением играть на гитаре и петь блюзы или что-то на них похожее, потому что как раз в это время, и именно в Дельте, зарождался этот феноменальный песенный и музыкальный жанр!..

Но как ухаживать за молодой учительницей, если она живет в одном доме со строгими родителями? И как сама учительница может позволить ухаживать за собой кому-то из своих учеников?

Наверное, только очень деликатно, осторожно, ненавязчиво и... лишь в выходные.

Так наш ухажер, после воскресной церковной службы, оказывался рядом с мисс Белл Симмонс не в качестве её ученика. Как водится, она его за что-нибудь журила, а он играл ей на гитаре и пел. «Часов не наблюдая», они засиживались на заваulinке допоздна, затем он провожал её до дома, у которого они простаивали еще часок-другой, а после ему надо было возвращаться в родительский дом, который находился, судя по всему, в нескольких милях от Авалона, быть может, в том же Теоке... Так, само собой, у Вильяма возникла идея оставаться на ночь где-нибудь поблизости от школы. Вспомним, что сказал Хёрт в телепередаче: ***Около моего дома была школа...***

Многодетная миссис Мэри Джен Хёрт всегда нуждалась в деньгах, даже в небольших. Её муж и отец семейства – Айзем Хёрт – в то время отсутствовал, возможно, уехал на заработки, и уехал надолго: он не отмечен в переписи 1900 года, что подтверждает его отсутствие в Кэрролл-каунти. Трое старших детей Мэри Джен, скорее всего проживали отдельно, и она, прознав о страстях и нуждах Вильяма Капсона, предложила ему ночлег в своем доме, а сама с детьми потеснилась... Вильям приходил воскресными вечерами, после встреч с любимой оставался в приподнятом настроении, и, коль скоро в доме Хёртов у него была благодарная аудитория, он пел и играл на гитаре для Мэри Джен и её детей. И нет ничего необыкновенного в том, что младший из них, особенно впечатлительный и восприимчивый, протянул свои ручонки к прислоненной к столу гитаре... Но тут его строго одернули: ***Ну-ка поставь на место гитару!..*** Что ж, чужой музыкальный инструмент – вещь дорогая и недетская!..

Но талант не остановишь и Провидению не воспрепятствуешь! Чарли Пэттон, несмотря на строгий запрет сурового отца и грядущую порку, выпрыгивал субботней ночью в окно, чтобы только пробраться к сельскому джук-джойнту; юный Ледбелли тайно бежал из родительского дома на запретную Фаннин-стрит в Шривпорте (Shreveport, LA), чтобы в тамошних салунах послушать музыкантов... А тут куда идти не надо: вожаденная гитара – в соседней комнате!..

Так, замороженное волшебными звуками, невинное дитя ночью подкрадывалось к инструменту, осторожно переносило его в свою комнату и украдкой, буквально шепотом, осваивало, воспроизводя только что услышанные звуки. Как именно он это делал, Джон Хёрт показал во время телешоу *Rainbow Quest*... Подобным образом он поступал несколько раз, становясь всё увереннее и безбоязненнее, а когда наконец разучил одну из песен, то был настолько счастлив, что уже не боялся разоблачений...

Но что именно играл юный Джон на гитаре Карсона? Что так тронуло его нежную детскую душу?

Несомненно, это была инструментальная пьеса, потому что, если бы Джон еще и пел, мать не приняла бы его за Карсона. Может, это был *vestapol*, подобный тому, что играла в детстве «Либба» Коттен? Может, это был какой-нибудь популярный рэгтайм? Но быть может, это был блюз, какая-то ранняя его форма, сугубо инструментальная, еще не оформившаяся в блюзовую поэзию?

...Спустя много-много лет, в июле 1963 года, во время записи для Архива Американской Народной Песни при Библиотеке Конгресса (Archive of American Folk Song at the Library of Congress) Джону Хёрту зададут прямой вопрос: каким был самый первый блюз, который он услышал, и когда это произошло?

Хёрт ответит, что таковым был «The Hop Joint», а случилось это примерно в 1901 году, когда ему было восемь лет. Тогда же он признался, что «The Hop Joint» был той самой вещью, которую он играл в ту ночь, когда Мэри Джен «застукала» его с гитарой Карсона. Об этом пишет фольклорист и исследователь блюза Брюс Бэстин в примечаниях к альбому Джона Хёрта «Avalon Blues» (1982, Heritage HT 301). Он же сообщает, что Хёрт, по ходу ответа, исполнил небольшой фрагмент этой вещи. Сама вещь не сохранилась, и Хёрт её не перезаписывал, но, пишет Бэстин, версией «The Hop Joint» является «Indianapolis Jump», записанный в сентябре 1960 года учеником Томми Джонсона Ширли Гриффитом (Shirley Griffith, 1908-1974) и Джеем Ти Эдамсом (J.T.Adams), блюзменом из штата Кентукки (Kentucky). Если это действительно так, то это невероятно, поскольку Гриффит и Эдамс записали не просто блюз, а инструментальную драйвовую пьесу со всеми ключевыми элементами ритм-энд-блюза и даже рок-н-ролла!<sup>22</sup> И если «The Hop Joint», который в далёком

детстве Джон Хёрт услышал от Вилли Карсона, хотя бы отчасти был таковым, то это означает, что весь XX век лишь успешно утверждалось и эксплуатировалось то, что было хорошо известно уже в самом его начале в одной из глухих миссисипских деревень! И, конечно же, признания Хёрта не только подтверждают, кто был первым и главным его учителем, но и убеждают, что Вильям Хенри Карсон является одним из самых первых блюзовых музыкантов, чьё имя дошло до нас.<sup>23</sup> Еще одна важная деталь состоит в том, что самая первая музыкальная вещь из всех услышанных Джоном Хёртом оказалась блюзом!

Таким образом, нам доподлинно известно, когда и как родился музыкант – будущий великий блюзовый гитарист и сингер Миссисипи Джон Хёрт, и мы имеем редкую возможность в деталях представить, как это произошло. Он, конечно же, не выдумал всю эту историю! Значит, и всем другим рассказам Джона Хёрта можно доверять...

Кстати, из тех же документов переписи населения Кэрролла-каунти следует, что сельская учительница и её великовозрастный ученик-гитарист вскоре стали мужем и женой, мисс Белл Симмонс стала миссис Карсон, и в 1905 году у них родилась дочь Роена (Roena Carson). Затем в этой семье что-то случилось, потому что в 1920 году, как следует из переписи этого года, четырнадцатилетняя Роена жила уже не с родителями, а с бабушкой и дедушкой, то есть с ДжейСи и Евой Симмонсами, которым было уже за шестьдесят... А может, ничего страшного и не произошло, просто Вильям и Белл, оставив дочь на попечение родителей, в это время работали в другом штате и потому не были зафиксированы казенными счетчиками.

Знакомство с гитарой и блюзом стало важнейшим событием в жизни Джона Хёрта, поэтому он предпочел рассказать именно о нём, а не отвечать на вопрос Пита Сигера о записях для *OKeh*, состоявшихся в 1928 году. Эти записи – значительное событие для нас, а для Хёрта – просто памятный и приятный эпизод из многотрудной жизни...

Как же протекала эта жизнь до «открытия» Миссисипи Джона Хёрта в феврале 1963 года?

Повторим: главный источник наших знаний об этом – рассказы самого Хёрта, прежде всего его беседа с Томом Хоскинсом и будущим основателем блюзового лейбла *Yazoo* Ником Перлсом. Она состоялась



в ночь на 13 октября 1963 года в Вашингтоне (Washington, DC), в кафе *Ontario Place*, где в то время Хёрт выступал каждый вечер в продолжение нескольких недель. Разговор состоялся после очередного концерта, причем, кроме Хоскинса и Перлса, в нём участвовал и некто третий, неизвестный, который также задавал вопросы Хёрту. Возможно, это был бармен, поскольку снабжал собеседников сэндвичами. Вся беседа была записана на магнитофон, затем, включая мельчайшие детали, переведена в рукопись и уже в наши дни размещена в Интернете. Из этой пространной архаичной и неторопливой беседы можно понять, сколь нелёгкой и далеко не романтической была жизнь великого фолк-музыканта, а сама музыка являлась в этой жизни далеко не самым главным...

После того как юный Джон украдкой освоил азы игры на гитаре мистера Карсона, мать купила ему собственный инструмент и, по-видимому, поощряла сына в его стремлении к музыке. По словам Хёрта, в двенадцать или тринадцать лет он уже играл на местных танцах и даже немного зарабатывал. Однако после смерти отца (не удалось выяснить, в каком году он умер, но Джону было тогда лет пятнадцать) положение семьи резко ухудшилось. Система шеаркроппинга предусматривала отдачу хозяину земли половину возвращенного урожая, но когда урожая не было, а такое случалось, то у арендатора накапливались долги, и их, конечно, никто не списывал. Пришлось заложить ферму – главный источник доходов семьи Хёртов. Старшие братья и сестры Джона к этому времени разъехались, и на него легло основное бремя помощи матери.

В 1914 году, когда Джону исполнилось двадцать два, он устроился на железную дорогу Иллинойс Централ (Illinois Central, IC). В то время ремонтировали ветку из Джексона на северо-восток штата, к Гренаде, и понадобились рабочие руки. Железная дорога существовала здесь еще до 1900 года, и созданные наспех бригады, включая ту, в которой трудился Хёрт, осуществляли профилактическое рихтование (выпрямление) путей. Работа была очень трудоемкой и требовала особой слаженности всей бригады: ведь специальных рихтовочных машин не было, только примитивный домкрат. Всё делалось вручную, при помощи лома. Помогала еще

особенная рабочая песня – *холлер*. Кто-нибудь запевал, его называли коллером (*caller*), а остальные в такт песне подталкивали рельсы.

– Понимаете, рельсы иногда смещаются... Бывает, извиваются, словно вьюн какой-нибудь, а то и вовсе скрываются из виду... Слышно только: «Эй! *Приготовиться, приближаемся к стыку!*» Что-то вроде того... Мы – группируемся. «*Внимание, стык впереди!*» – а иногда вопят: «*Два стыка впереди!*» Или что-то в этом роде. Подъемник подгоняется к участку, снимается и крепится к месту. Начинаем поднимать рельсы. Подняли. Смерили... Потом подходим, и происходит то, что называется *calling track*... Это когда запевают такую короткую песню, и все в ритм стучат ломами, выравнивая рельс, – хоп! – и он на своем месте... Когда рельс домкратом отрывается от земли, то становится подвижным, и его можно подтаскивать такими, знаете, ломиками... Я уже сказал, что один из нас обычно затягивал песню... Вот... Скорее всего это была такая короткая песенка, её так и называли – «*Calling Track*». Обычно спрашивали, кто на этот раз петь будет. Кто-нибудь вызывался: «*Я буду!*» Хорошо. Тогда он запевал короткую песню. Понимаете, это удерживает всех в ритме. Все стучат слаженно, и эта штукovina выравнивается. Хоп! – и она на своем месте. Тогда извлекают домкрат и фиксируют рельс, постукивая по шпалам...

Названия песен Джон Хёрт не запомнил, только нехитрые слова некоторых куплетов, потому что холлеры никогда не пел и их не любил, как не любили их все те, кто под эти так называемые *рабочие песни* гнул спину за гроши... Кстати, именно поэтому не выдерживают критики утверждения, будто блюзы произошли от холлеров: якобы чернокожие невольники на хлопковых, табачных и кукурузных плантациях, при возведении дамбы-леви вдоль берега или на прокладке железной дороги пели специальные *рабочие песни*, а затем, несколько переиначив, распевали их в свободное время... Нет уж! Где видано, чтобы солдаты на бивуаке пели марши, под которые их муштруют и ведут на убой?!. Со времен рабства *рабочие песни* были ненавидимы в черной среде не меньше, чем сами рабовладельцы, которые навязывали примитивные холлеры взамен хоть какой-нибудь техники, способной облегчить каторжный труд. Не хватало еще петь нечто похожее на них в редкие часы досуга.<sup>24</sup>

Так было и во времена работы Джона Хёрта на железной дороге. Чтобы слаженно подтаскивать рельсы кричали холлеры, а на отдыхе распевали совсем другие песни. Их-то и запомнил Хёрт, и прежде всего «Spike Driver Blues», который заимствовал у некоего Уолтера Джексона (Walter Jackson), также трудившегося на Иллинойс Централ. Тот во время укладки рельс часто брал на себя роль коллера, знал множество песен, но совсем не играл на гитаре, так что потрясающую гитарную партию к этому блюзу Хёрт сочинил сам.

**В**озьмите этот молот да отнесите бригадиру,  
Скажите ему, что я ушел, ушел, ушел...  
Возьми мой молот и отдай начальнику,  
Скажи, что я убрался прочь, больше нет меня, насовсем ушел...

Это тот самый молот, что убил Джона Хенри, –  
Но меня ему не убить, меня не убить, нет, не убить...  
Этот молот убил Джона Хенри, –  
Но меня ему не убить, меня не убить, не убить...

Долог путь от восточного Колорадо  
До дома моего... Дома моего, дома моего...  
Длинна, длинна дорога от восточного Колорадо  
К дому моему, дому... Туда я отправляюсь.

Джон Хенри выронил молот,  
Лег у дороги, прилег у дороги, у дороги...  
Джон Хенри бросил свой молот  
И остался лежать под дождем, лежать под дождем,  
под дождем... Поэтому я ухожу.

Джон Хенри, силач, молотобоец,  
Он погиб, он погиб, пропал...  
Джон Хенри был могучим молотобойцем,  
Но нет его. Его уж нет, больше нет...<sup>25</sup>

Фольклорист и исследователь афроамериканской культуры Фредерик Рэмси (Frederic Ramsey, 1915-1995) повествует в своей книге *Been Here And Gone* об одной из последних бригад железнодорожных рабочих. В пятидесятые они всё еще владели

навыками выравнивания железнодорожного полотна вручную. Эта секционная команда (*the section crew*) трудилась на юго-западе штата Миссисипи, в Грини-каунти (Greene County, MS), и в Алабаме, в Маренго-каунти (Marengo County, AL) у города Демополиса (Demopolis, AL). Упоминается в книге и бригадный коллер Джо Уорнер (Joe Warner), возможно, последний из железнодорожных запевал! Он родился еще в 1883 году в Эдвардсе (Edwards, MS), в семье бывших рабов – Корнелиуса и Майли Уорнер (Cornelius and Miley Warner)...

**«Нам приходилось много вкалывать, – рассказывает Джо Уорнер. – Я работал на железной дороге и там набрался всех этих песен. Дома у нас была старая Библия и также некоторые баллады. Я в то время работал и на Южной. (Имеется в виду Южная ж.д. линия – В.П.) Помню, в 1903 году я поселился во Флориде. У нас было так много работы, что мы едва справлялись...»**<sup>26</sup>

Рэмси уточняет, что равняющих (или рихтующих) железнодорожные пути называли *гэнди-дэнсес* (*gandy dancers*). Они собирались в депо Демополиса в шесть утра, и оттуда вагонетка доставляла их к месту начала работ. Например, где-то вследствие интенсивного грузового движения произошло смещение или перекос рельсов, искривление стыков, рассыпание или размывание скального основания или какие-то иные проблемы – вот с чем обычно сталкивалась команда технического обслуживания.<sup>27</sup> Добавим, что словом *гэндис* (*gandies*) называли инструменты, которыми пользовалась бригада ручного технического обслуживания железной дороги; это сленговое выражение неизвестного происхождения. Двигаясь в определенном ритме, задаваемом коллером, и одновременно орудуя этими инструментами, рабочие походили на танцоров – *dancers*. Отсюда, вероятно, и произошло словосочетание *gandy dancers*. В своей книге Рэмси подробно описывает работу железнодорожной бригады.

Начинается день с того, что начальник участка выезжает на работу в *пон-каре* (*pop-car*), по-нашему на дрезине, приводимом в движение газолином. По прибытии этот агрегат снимают с рельсов – и полотно свободно. Кивком головы босс показывает бригаде и коллеру, когда именно им надо приготовиться. Далее вдоль железнодорожных

рельсов происходит некое подобие танцевального действия. Его постановщики – босс участка, его также называют *капитаном* гэнди-бригады (*cap'n of the gandy crew*), и коллер, транслирующий приказы босса, указывающий рабочим, когда им следует налегать на свои длинные и тяжелые ломы – их здесь называют *ломами Джима Кроу* (*Jim Crow bars*). Десять таких «танцоров» представляют собой движение и силу, но все их усилия, приложенные к лому, ничего не будут стоить и не принесут результата, если не окажутся направленными к одному конкретному месту в одно и то же время. За это и отвечает коллер, действуя с помощью песни-речёвки. Пока команда рабочих настраивается, *капитан* стоит за их спинами. А потом ходит вдоль рельсов или стоит между ними, искоса наблюдая за происходящим. Работа начинается с его первой команды: «*Приготовиться!*», после чего коллер оборачивается к бригаде. Они вместе двигаются вдоль путей и останавливаются, когда коллер опускает свой лом. Затем он пропевает:

*Внимание, приготовиться!..*

*Вы – на позиции! Наляжем здесь все разом!*

Как только ломы опускаются и рабочие изготавливаются толкать рельс, коллер, напрягаясь всеми лёгкими, пропевает две строчки:

*Эй, гляньте-ка сюда, ребята! Не знаете разве:*

*Уже слышен стук колес – а ваш рельс никуда не годен!*

Потом, когда они уже налегли на ломы:

*Эй, ребятки! Ну-ка давай, подвинем его!*

*Эй, мужики, а ну-ка двинем!*

Так завершается первый этап рихтовки путей. Когда ломы затихают, капитан, наблюдающий за работой, сразу же выкрикивает свою следующую команду:

*Приготовиться!*

И коллер:

*Будьте готовы! Переход на другую сторону!..*

*Вот так! Сюда!..*

*Отправляюсь «uptown», но поспешу обратно!*

*Ух, мы поднимем его, я и эти парни!*

*Эй, ребятки, двинем!*

*Эй, мужики, наляжем все дружно!*

*Хорошо! Пригнемся все разом!*

*Приложимся теперь с другой стороны!*

*Вот так, правильно!  
О, голова к голове, все пригнулись –  
Вот что капитан называет рихтовкой путей!  
Эй, мужики, подтянем!  
Эй, ребятушки, поддержем!..* <sup>28</sup>

Примерно так же работала и бригада, в которой трудился Джон Хёрт. Это был такой же изнурительный труд, во время которого коллер запевал точно такие же песни, а рабочие, при помощи ломов Джима Кроу, выполняли всё те же слаженные движения, и впрямь чем-то походившие на танец.

Подобные песни-речёвки исполнялись только во время каторжного труда, а на отдыхе пели совсем другие песни. Например, в те годы среди железнодорожных рабочих была популярна баллада о Кейси Джонсе (John Luther “Casey” Jones, 1863-1900). Джон Хёрт разучил её как раз тогда, когда трудился на Иллинойс Централ.

Машинист Кейси Джонс прославился, после того как ведомый им паровоз с почтовыми вагонами на большой скорости врезался в стоящий на его пути товарняк и затем перевернулся. Это случилось 30 апреля 1900 года на железнодорожной станции у селения Воган (Vaughan, MS). Кейси стал единственной жертвой той катастрофы. Он, конечно, не был виноват на все сто, и веда Кейси свой паровоз помедленнее – беды можно было избежать. Но, опаздывая, он раскочегарил паровую машину до 120 км в час, надеясь наверстать график, и случилось то, что случилось. Таких или гораздо более страшных катастроф в истории американских железных дорог случилось великое множество, но печальная история с машинистом из Кентукки, благодаря балладе, сочиненной Уоллесом Сандерсом (Wallace Saunders), задела за живое и стала общеизвестной. История обрастала легендами и домыслами, первоначальный вариант баллады изменялся и переиначивался, и вскоре Кейси Джонс стал частью американского фольклора, как белого – машинист был белым, так и черного – автор баллады был афроамериканцем. На сегодняшний день известно около полусотни различных версий баллады, включая и версию, сочинённую Миссисипи Джоном Хёртом.

Авалон находится совсем недалеко от места катастрофы, и её эхо, конечно же, дошло до этих глухих мест, и восьмилетний Джон вполне мог о ней знать. Когда он подрос и устроился в систему Иллинойс Централ, история о погибшем машинисте вернулась к нему

уже в виде повествовательной песни: по словам Хёрта, он выучил балладу от своего кузена, также трудившегося на железной дороге, при этом некоторые куплеты сочинил сам.

– **Я сочинял их, слушая, как люди судачат об этом происшествии,** – признавался Хёрт.

– **Так вы сочинили собственные куплеты к этой балладе?** – переспросил Хоскинс.

– **Точно. Я сочинил их сам,** – подтвердил Джон.

**Кейси Джонс классным инженером был.**

**Своему кочегару он велел ничего не бояться.**

**Говорил: “Все, что мне нужно, – это воды и угля!**

**Глянь в окно: эка я разогнался!”**

**Однажды ранним утром случился дождь проливной.**

**На извилистой дороге промелькнул пассажирский поезд...**

**В кабине находился Кейси Джонс – прекрасный инженер...**

**Но погиб он, Боже, не стало уж его...**

**Жена Кейси, сидя на кровати, шнуровала ботинок,**

**Когда ей печальную весть принесли.**

**Она сказала: “Ступайте прочь, дети, и притихните...**

**Жить вам на пенсию придется после смерти отца...**

**Дети, дети, оденьтесь поприличней!”**

**“Мама, это для чего?”**

**“Наденьте шляпы на головы**

**Да отправляйтесь в город, посмотрите  
на мертвого отца своего”.**

**Перед смертью Кейси**

**Призывал не пускать бродяг на поезда:**

**Но если уж хотят – пусть под вагонами цепляются,**

**Целиком отдавшись в руки Господа...**

**Перед тем как умереть, Кейси**

**Назвал еще одну дорогу, по которой желал бы прокатиться...**

**Люди все думали: что за дорога такая? –**

**Это направление “Залив, Колорадо и Санта-Фе”...<sup>29</sup>**

Хотя работа на железной дороге оплачивалась относительно неплохо – за каждые две недели по пятьдесят долларов «чистыми», – спустя пять месяцев Джон Хёрт вернулся домой помогать матери на ферме, которую грозились отобрать за долги. Его старшие братья и сестры обзавелись семьями и разъехались, так что они с Мэри Джен трудились день и ночь, выращивая хлопок, кукурузу, а также арахис и картофель. Но из-за частых неурожаев они так и не смогли расплатиться с владельцем земли, и в конце концов ферму пришлось отдать... После этого Мэри Джен подрабатывала на дому у белых – стирка, уборка, готовка пищи, – а Джон занялся новым для себя промыслом – изготовлением шпал для железной дороги, благо рядом с Авалоном, на холмах, росло много могучих деревьев. Работа была сугубо индивидуальная, занимались ею в этих местах многие, но физически она была адски тяжелой, хотя Хёрт ни разу на это не посетовал: легкого в его жизни ничего не было... Любопытно, как он поведал об этом своим молодым собеседникам.

– Да, я изготавливал железнодорожные шпалы... из дуба, сосны, амбрового дерева... из кипариса... Работал поперечной пилой, топором и этой, её еще кувалдой называют. Клинья также, делал еще такие деревянные клинья... И плотницким топором. Вы видели когда-нибудь плотницкий топор... с одним большим длинным и широким лезвием?..

Готовые шпалы продавали железнодорожной компании, но прежде её представитель тщательно принимал продукцию.

– У них был там такой «шпальный человек» (*tie man*), как мы его называли... И он эти шпалы инспектировал. Шпалы складывались прямо у железнодорожных путей, и, когда их накапливалось достаточное количество для визита этого инспектора, его вызывали. Он приходил, наверное, раза два в месяц и проверял шпалы... Во время инспекции он был очень придирчив. Шпалы должны быть прямыми и гладкими, понимаете?.. Восемь футов в длину и шесть в ширину... В прежние времена за одну такую шпалу давали не больше десяти центов. Что ж... Но когда я начал ими заниматься, цену подняли и платили уже по доллару и даже доллар с четвертью за штуку...

По словам Хёрта, на изготовление шпалы уходило минут сорок пять, иногда час. Из одного дерева, если оно большое и прямое, могло



получиться четыре-пять, а попадались и такие, из которых выходило и десять или даже двенадцать шпал. Но бывало, что из одного ствола изготавливалась лишь одна. Трудился в основном в одиночку, иногда кто-нибудь помогал. Дерево валили, распиливали на части по восемь футов длиной, затем тут же обрабатывали, после чего готовые шпалы тянули к железнодорожным путям. Случалось, договаривались с кем-нибудь из водителей машины или с извозчиком на лошади, а то и просто тащили вручную. Джон Хёрт много этих шпал перетаскал на своих плечах...

– **Тяжелые?** – спросил его Хоскинс.

– **О да! Тяжелые!** – со вздохом ответил Хёрт.

...Несмотря на небольшой рост и хрупкую внешность, Миссисипи Джон Хёрт, как настоящий крестьянин, был необычайно силен, причем сохранял свою физическую форму даже в преклонных летах. Вот подтверждение тому Дэйва Ван Ронка, относящееся к шестидесятым годам, когда Хёрт был уже известной и желанной фигурой в самых разных аудиториях, а особенно в компаниях с молодыми фолк-сингерами из Гринвич Вилледж (Greenwich Village):

«Джон частенько присоединялся к нам на верху, в *Kettle of Fish* (кафе, расположенное на МакДугал-стрит, прямо над фолк-клубом *Gaslight* – В.П.). Однажды ночью мы там сидели: Джон [Хёрт], я, Джек Эллиот (Ramblin' Jack Elliott, 1931) и Сэм Худ (Clarence "Sam" Hood, владелец *Газлайта* – В.П.)... Любимым напитком Джона был "*Old Granddad*". (Марка виски из Кентукки – В.П.) Так, мы там сидели с бутылкой этого самого "*Old Granddad*". В сосуде оставалось порядка двух дюймов (чуть больше 5 см – В.П.) напитка, а мы, крепкие парни, были в полном порядке, несмотря на то что одному из нас было за семьдесят. Не помню, чья именно это была идея, но мы начали бороться на руках (*arm-wrestle*). Джек тогда только вернулся с Запада, где он крутил штурвал. Сэм в старших классах школы был чемпионом по футболу штата Миссисипи... Да и я тогда был большим крепким парнем. (Ван Ронк действительно был увальнем – В.П.) Так, мы боремся между собой, а Джон сидит рядом и будто бы поражается нашей удали. Вдруг кто-то предлагает: "**Давай, Джон, потягайся с нами!**" И вот маленький Джон, проживший на свете почти столько, сколько мы трое вместе взятые, – ставит локоть на стол и ... Бац! Бац!

Бац! Кидает всех троих! Я никак не мог потом успокоиться. Дух забавы улетучился, и я сходил с ума, оттого что этот престарелый шеаркроппер выставил всех нас полными идиотами. Я смекнул: постойте, он только что поборол трех молодцов, и его рука, должно быть, еще не восстановилась. Я говорю: **“Джон! Это мы просто разогревались... Мы не были готовы. Давай еще разок!”** И... Бац! Бац! Бац! Он сделал нас снова. Насколько я помню, он повторил это и в третий раз, просто чтобы уже окончательно поставить нас на место... К настоящему моменту человек этот мертв уже почти сорок лет (*Ван Ронк работал над мемуарами вплоть до своей смерти в 2002 году – В.П.*), но, вероятно, он все еще в более лучшей форме, чем я». <sup>30</sup>

...Из нью-йоркского кафе *Kettle of Fish* вернёмся в полуночное кафе *Ontario Place*, находящееся в Вашингтоне.

Памятуя о том, что Джон Хёрт – прежде всего блюзмен и сонгстер, его собеседники, в основном Том Хоскинс, пытались перевести разговор поближе к музыке, надеясь «вытащить» из его памяти сведения о творческих корнях. Однако Хёрт говорил на эту тему неохотно и всячески уходил от прямых ответов. Хоскинс, судя по всему, уже не раз беседовал с ним, но теперь вновь просил сингера, уже перед микрофоном и в присутствии Ника Перлса, чтобы тот вспомнил что-нибудь о музыкантах, с которыми когда-то играл, о песнях, которые ему нравились, о том, что происходило вокруг Авалона полвека назад, о вечеринках и танцах. В продолжение беседы Хоскинс задавал Хёрту наводящие вопросы, а временами даже отвечал за него, чтобы хоть как-то задокументировать, кто именно оказал на Хёрта решающее влияние; откуда взялась его необычная техника игры; откуда растут корни его песен и блюзов; что пели в местах его обитания и на хлопковых плантациях... Словом, пытался выяснить то главное, что больше всего интересует и нас.

Но всё было тщетно: на вопросы о корнях своего музыкального творчества Хёрт отвечал предельно коротко и максимально уклончиво. Он оживлялся и переходил на рассказ, когда речь заходила о выращивании хлопка или кукурузы, о производстве шпал, о домашних и диких животных, то есть гораздо охотнее говорил о своем сельском быте, чем о музыке. Даже о таком значительном событии, как записи для *OKeh* в 1928 году, Хёрт рассказывал своеобразно: не о

музыкальной стороне дела, а о том, что происходило вокруг, – это, впрочем, не менее интересно. Словом, перед нами предстал не загадочный блюзмен Дельты, неожиданно извлеченный из глубин времени, а обычный крестьянин из глухой южной провинции, для которого главное в жизни – его труд на ферме и скромный сельский быт. Песни же, как и игра на гитаре, как и знаменитые записи на пластинки – всего лишь забава, которая не поит и не кормит, а потому и не стоит того, чтобы о ней распространяться...

Вот Хоскинс спрашивает Джона Хёрта о песнях, исполняемых во время сбора хлопка, и получает такой ответ:

– Ну... Пели религиозные песни. Возможно, кто-то мог петь... я бы не сказал, что это специальная песня для сбора хлопка, но она подходила... Она похожа на обычную старую фермерскую песню.

– Они вставали там и пели все вместе? Или это как на железной дороге, где есть коллер? – допытывался Хоскинс.

– Иногда вместе пели, а иногда... Ну, например, кто-нибудь запевал песню, а кто-то другой присоединялся и помогал... Иногда этого не происходило, и каждый пел свое.

– В некоторых песнях выступает коллер, который поет куплеты, а все остальные вступают на припеве... – тут в беседу вступил третий, неизвестный нам, человек, возможно бармен.

– Верно! – коротко согласился Хёрт.

– Джон, а вам известна такая песня... Там еще поется: «Прыгнул, покружился – да собрал хлопка тюк»? (*Jump down, turn around, pick a bale of cotton*) – Хоскинс намекает на известную песню Ледбелли «Pick A Bale Of Cotton».

– Прыгнул... – недоуменный Хёрт силился вспомнить.

– Должен прыгнуть, повернуться и собрать хлопка тюк. Прыгнул, повернулся да собрал тюк хлопка... Вы о Ледбелли слыхали? Это песня, которую он всё время пел.

– Что ж... Не думаю, что я когда-либо прежде её слышал... – пожал плечами Хёрт, а Хоскинс, не допытавшись насчет полевых холлеров, спросил о сельских танцах.

– О да! У нас были танцы... – ответил Хёрт. – Мы называли их *square dances*: «*hands up four*», «*ten gallons*»... Не знаю, как вы их там называете, эти танцы, такие двухшаговые...

Вероятнее всего, Хёрт упоминает здесь о разновидности старых белых сельских танцев (*country-dances*), как парных, так и исполняемых четверкой или более многочисленной группой танцоров.

– Это когда ходят, пританцовывают, чудно□□ пришлёпывают... – уточняет или скорее дополняет ответ Хоскинс.

– Точно... – соглашается Хёрт, и Хоскинс тут же переходит к музыкальному сопровождению этих танцев, рассчитывая вывести собеседника хоть на какие-то откровения.

– Вы обычно играли в одиночку или иногда там мог быть и другой музыкант – гитарист, фиддлер или банджоист, – с которым вы вместе играли?

– Что ж, – неторопливо отвечает Хёрт, – иногда во время танцев я мог пойти туда поиграть и встречался там с фиддлером... Там уже мог быть фиддлер... С двумя сразу не играл никогда... Один был из Луизианы, а другой – местный, жил неподалеку от Аллена (Allen, MS)... Где-то под Дак Хиллом (Duck Hill, MS)... И звали его Джордж Хэнкс (George Hanks)...

– И был он из-под Авалона, и он был чёрным... – уже не спрашивает, а прямо добавляет в микрофон Хоскинс, продолжая между тем допытываться:

– Вы повстречались и играли с этим Джорджем Хэнксом до записи или уже после?

– После, если я не ошибаюсь... – отвечает Хёрт, тем самым отсекает попытку докопаться до истоков: ведь Хоскинса, как и нас, больше интересует то, что было до исторических записей 1928 года. Но Хёрт ловко «увел» Хоскинса в сторону, и теперь ему ничего не остается, как расспрашивать об этих фиддлерах.

– А кто был этот фиддлер из Луизианы?

– Ли Андерсон (Lee Anderson)...

– Ли Андерсон?

– Андерсон. Всё верно.

– Он из Луизианы переехал в Миссисипи, – повторяет уже только что сказанное Хоскинс, пытаясь «вытянуть» хоть что-нибудь новое, – а почему переехал-то?

– Ну, как я понял... В общем, мне известно, что его отец и брат приехали из Луизианы. А уже потом приехал он сам, понимаете, после них... А почему они переехали из Луизианы...

Они сбежали от *boll weevil*... (Жучок-паразит – главный враг хлопчатника, воспетый в блюзовых балладах – В.П.) ...Они рассказывали, что не могли выращивать хлопок из-за *boll weevil*...

– А в Миссисипи были эти самые *boll weevil*?

– Нет, тогда в Миссисипи его не было... Хотя и сюда добрались...

– Искали себе «дом»... – здесь Хоскинс демонстрирует знание известной блюзовой баллады Чарли Пэттона «Mississippi Boweavil Blues», где есть слова: *Boll weevil, boll weevil, где твой дом родимый, о Боже?! / Луизиана да Техас – вот где я родился и вырос...*

– Искали дом... И нашли, полагаю... – в тон интервьюеру отвечал Хёрт, буквально понимая реплику Хоскинса.

– Так, он поселился неподалеку от вас. Вы разговорились как-то и решили поиграть вместе... – Хоскинс вернул разговор от жука к фиддлеру из Луизианы.

– Точно.

– Вы играли на танцах и тому подобное, а по воскресеньям иногда сходились и играли и пели и все такое...

– Да, по субботам, вечерами, мы просто собирались, играли и пели тогда...

– А потом, если кто-нибудь зазывал вас: «Эй, Джон! Хочу, чтобы ты поиграл для нас в следующую субботу!» – то вы старались, чтобы и его пригласили... Так ведь?

– Точно, так оно и было... После того как мы поладили, фиддл и гитара, – тогда уж мы много поиграли на наших собственных танцах... Да и для белых тоже играли частенько...

– А вы помните, какие песни он обычно пел, что играл?

Хоскинс спросил на всякий случай, – а вдруг всплывет хоть что-нибудь новое? – но Хёрт был начеку:

– Что ж, он в основном играл мои песни, которые я записал...

Тогда Хоскинс прямо спросил Хёрта, причем дважды:

– Вспомните, учил ли он вас каким-нибудь песням? А вы научились от него каким-нибудь песням?

– О, я играл на гитаре... – ответил Хёрт, – но никогда не пытался учиться пикингу... Что ж, думаю, он играл вот эту песню, точно играл: «Шмелёк, шмелёк...» (*Bumble Bee, Bumble Bee...*)

Вот в чем дело! Хёрт прекрасно понимает, что все вопросы Хоскинса – о песнях, танцах, холлерах – нацелены на одно: выяснить происхождение его необыкновенной техники игры, этого самого фингер-пикинга (*finger-picking*), который завораживает всякого, кто хотя бы раз слышал игру Миссисипи Джона Хёрта. Ну так вот: никто никогда Хёрта этому не учил, он всему выучился сам! И Хоскинсу, и Перлсу, и прочим пора это понять!..

После этого Хоскинсу ничего не оставалось, как расспрашивать своего великого собеседника о Вилли Нармуре и Шелли Смите... Но мы прежде Джона Хёрта расскажем об этих белых музыкантах, некогда живших с ним по соседству.

Фиддлер **Вильям Томас Нармур** (William Thomas Narmour, 1889-1961) и его напарник, гитарист **Шелли Уолтон Смит** (Shellie Walton Smith, 1895-1968), были хорошо известны в Кэрролл-каунти и за её пределами. С начала двадцатых годов их дуэт играл на танцах, пикниках, вечеринках, деревенских ярмарках и прочих общественных праздниках, а Нармур был неизменным участником многочисленных конкурсов (*contests*) и съездов скрипачей, так называемых *Fiddlers' Conventions*. Их современник Хойт Минг (Hoyt Ming, 1902-1985), также известный фиддлер, вспоминал, что Нармур был ниже среднего роста (*between a midget and a medium-sized person*) и регулярно играл на фестивалях фиддлеров в городе Косцюшко, Эттэла-каунти (Kosciusko, Attala County, MS). Он же утверждал, что лучшее из всего, что записал дуэт Narmour & Smith, – это «Charleston №1». **«Я умею играть, – говорил Хойт Минг о Вилли Нармуре, – но не так, как он. Трудно достичь такого уровня».**<sup>31</sup>

Нармур и Смит часто выступали на фестивалях в Вайноне, небольшом городке в соседней Монтгомери-каунти (Winona, Montgomery County, MS). Организатором фестивалей был доктор-ветеринар мистер Бэйли (A.M.Bailey), который владел также магазином электротоваров и продавал пластинки. Как и прочие продавцы пластинок, он имел договоренности с фирмами грамзаписи на поиск местных талантов, и именно Бэйли сообщил о дуэте Нармур-Смит продюсерам *OKeh Records*, после чего в феврале 1928 года были организованы их первые записи в Мемфисе. Изданные в том же году три пластинки неплохо продавались, и в марте 1929 года, в Атланте (Atlanta, GA), была проведена еще одна сессия звукозаписи. Тогда

записали шесть пьес, включая «Charleston №1» и «Carroll County Blues», ставшие классикой американской фолк-музыки. Спустя полгода, в сентябре, Нармура и Смит записывали в Нью-Йорке (New York, NY), а в июне 1930 года – в Сан-Антонио (San Antonio, TX). Изданные пластинки пользовались неизменным успехом... Затем началась Великая Депрессия, и американцам было не до музыки, но с началом восстановления экономики, рынок грамзаписей ожил, и в 1934 году на вновь образованном лейбле *Bluebird* были перезаписаны почти все старые вещи Нармура и Смита. Их дуэт – один из немногих старых стринг-бэндов, кого продолжали записывать в тридцатые...

Дэвид Фримен (David Freeman) в примечаниях к двум лонгплеям «Traditional Fiddle Music Of Mississippi, vol. 1, 2» (County 528, 529) пишет, что миссисипских фиддлеров отличает огромное количество индивидуальных стилей и мелодий. Он также отмечает, что Нармур и Смит, наряду с музыкантами из The Leake County Revelers, были самыми плодовитыми, популярными и влиятельными из всех миссисипских стринг-бэндов.<sup>32</sup> Во всех частях штата играли их музыку. Пластинка с «Carroll County Blues» оказалась одной из наиболее продаваемых в 1929 году, а сама пьеса стала стандартом для каждого фиддлера по всей Америке и породила множество версий. Обычно пластинка дуэта включала вальс на одной стороне и *breakdown* или блюз на другой. Особенной популярностью дуэт пользовался в Техасе и Арканзасе. Нармур и Смит были известны даже в Мексике, где издано не менее трех пластинок этого дуэта.

Тони Расселл (Tony Russell), автор книги *Country Music Originals*, считает, что записи Нармура и Смита являются одним из наиболее важных собраний скрипичной музыки на Юге.

**«Они жили в Кэрролл-каунти и там же умерли в полной неизвестности, в отличие от Миссисипи Джона Хёрта. О них не написали ни одной статьи, не взяли ни одного интервью. Узнали о них только от Хёрта, который жил рядом и когда-то играл с ними. Но “Carroll County Blues” оказался настолько популярным, что и спустя полвека после его выхода на пластинке не было такого фиддлера, который бы не играл его».**<sup>33</sup>

В книгах о фолке и кантри-блюзе мы не случайно называем скрипача фиддлером (*fiddler*), а скрипку – фиддлом (*fiddle*). В-первых, англо-американские фолк-музыканты так себя называют сами

и эти же названия фигурируют в различных справочниках, комментариях к пластинкам, литературе о фолке и блюзе и в прочих изданиях; во-вторых, фиддл, действительно, кажется инструментом более грубым, кондовым, потому что техника игры на нем более раскованная, непринужденная, не академическая. В американских магазинах *antique shops* иногда встречаются такие экземпляры, что дух захватывает: куда там Страдивари!..

– Что это? – каждый раз спрашивал я.

– This is a fiddle, – отвечали мне...

Не приведи Бог, если такой инструмент упадет на ногу... Вот если бы мы писали о Яше Хейфеце, Давиде Ойстрахе или Джо Венути – тогда другое дело: речь шла бы о скрипке и скрипачах (*violinists*)...

Фиддл долгое время оставался ведущим инструментом в фолк-среде, не только в Миссисипи, Северной Каролине или Теннесси, но и во всей Америке. Конкурсы и фестивали фиддлеров проводились повсеместно и пользовались огромным успехом. Фиддл был солирующим во многих стринг-бэндах, а фиддлер – едва ли не главной персоной в фолк-музыке, подобно тому как корнетист являлся ключевой фигурой в раннем джазе, а соло-гитарист в рок-музыке.

Часто фиддлеры выступали дуэтом с гитаристами, которым отводилась роль аккомпаниаторов. В белых стринг-бэндах и дуэтах вроде Narmour & Smith лидером всегда оставался фиддлер, при этом от гитариста не требовался изысканный пикинг: достаточно было набора тривиальных аккордов, чтобы удерживать заданный ритм, мелодический же рисунок той или иной пьесы создавал фиддлер.

К началу XX века на фиддле играли и сельские черные музыканты, репертуар которых в то время практически не отличался от того, что играли белые: в основном танцевальные мелодии для тех же белых, которые могли за них платить. Нам известен, например, фиддлер Хендерсон Четмон (Henderson Chatmon), глава музыкального семейства из Болтона (Bolton, MS), чьи сыновья основали знаменитый стринг-бэнд The Mississippi Sheiks. Главным сочинителем мелодий и песен этого бэнда был именно фиддлер Лонни Четмон (Lonnie Chatmon). В стринг-бэнде известного блюзмена и сонгстера из Джорджии «Пег Лег» Хоувелла ("Peg Leg" Howell, 1888-1966) – Peg Leg Howell And His Gang – играл и записывался великолепный сельский фиддлер Эдди Энтони (Eddie Anthony). Потрясающим



блюзовым музыкантом был мемфисский фиддлер Вилл Бэттс (Will Batts, 1904-1956), десятилетия игравший в тамошних стринг- и джаг-бэндах и оставивший нам замечательные совместные записи, в том числе и с великим Фрэнком Стоуксом (Frank Stokes, 1887-1955).

На фиддле поначалу играл и будущий знаменитый блюзовый гитарист и сингер Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893-1958). Бывало, черные фиддлеры играли в паре с блюзовыми гитаристами, тоже черными, как например, Хенри «Сан» Симс (Henry “Son” Sims, 1890-1958), который иногда выступал с Чарли Пэттоном, и в этом случае доминировала уже гитара: во-первых, блюзы Дельты ни под какой другой инструмент не споёшь; во-вторых, рядом с Пэттоном не сыграешь первую роль.<sup>34</sup>

В дуэте Narmour & Smith главная роль принадлежала Вильяму Нармуру, хотя Шелли Смит также умел играть на фиддле и один раз, в 1934 году, даже солировал при записи «Rose Waltz» для *Bluebird*. Дуэт был неразлучен во время сессий звукозаписи, важных выступлений на конкурсах или фестивалях, но случалось, что во время рядовых выступлений или на местных танцах Смит, по тем или иным причинам, отсутствовал. Что делать? Каким бы выдающимся ни был фиддлер, без понимающего партнера, досконально знающего его репертуар, ему не обойтись. И тогда Нармур, проживавший в Вэлли и по будням трудившийся водителем школьного автобуса, приглашал к себе в партнеры жившего неподалеку Хёрта, и тот достойно заменял гитариста. Примечательно, что в данном случае успешный белый музыкант звал в напарники никому не известного черного крестьянина из соседней деревни, и происходило это на американском Юге, в штате Миссисипи, в Дельте, в двадцатые годы XX века...

...Вновь перенесемся в 1963 год, в полуночное вашингтонское кафе, где знаменитый блюзовый гитарист и сингер Миссисипи Джон Хёрт рассказывает о теперь уже никому не известных Вилли Нармуре и Шелли Смите.

– **Что ж... Мистер Смит подыгрывал мистеру Нармуру... И много раз, когда он был занят, мистер Нармур звал меня.**

– **Он играл на фиддле, а вы ему подыгрывали?** – уточняет Хоскинс.

– **Верно, подыгрывал.**

– Вы с ним играли... Думается мне, он знал такие вещи, как «Rubber Dolly»...

– Да уж!

– ...И «Carroll County Blues»?..

– Точно.

Как только Хоскинсу показалось, что он отвлек внимание Хёрта наводящими вопросами, он сразу же вернулся к главному:

– А когда вы ему аккомпанировали, то использовали бренчание и аккорды или пытались наигрывать мелодию, может, с небольшим отставанием... (*От фиддлера – В.П.*) Как вы играли?

– Я бренчал гитарным пиком (*I would strum with a guitar pick*) (*то есть медиатором – В.П.*), – немедленно разгадал коварный замысел Хоскинса крестьянин из Авалона.

– Таким плоским?

– Да, этаким плоским пиком, точно!

– И, с ним, особенно не играли мелодию, как это вы обычно делали, когда выступали один, – верно?

– Верно, какая уж там мелодия, с медиатором...

– Просто использовали аккорд: бум-ченг, бум-ченг?

– Точно: бум-ченг и ничего более...

– И это все, что умел делать Шелл Смит...

– Верно, всё, что он умел делать, – это бум-ченг...

После этого Хоскинс продолжил задавать «второстепенные» вопросы, на которые уже знал ответы не хуже самого Хёрта:

– Так как вы сошлись с Вилли Нармуром: просто жили неподалеку, а он знал, что вы играете на гитаре?..

– Точно.

– В каком году вы начали играть вместе?

– О... В 1923-м.

– И как долго это продолжалось?

– Знаете, я не играл постоянно с Нармуром. Только иногда. И продолжалось это до 1930 года. Иной раз он звал меня, когда Смит куда-нибудь уезжал, по каким-то делам...

– Это благодаря им вы оказались в студии звукозаписи... Человек из *OKeh* приехал как-то на конкурс скрипачей, услышал там Нармура и Смита, затем спросил, знают ли они еще каких-то музыкантов в этом районе, и они тут же ему ответили: «Мол, да.

***Есть тут у нас такой Джон Хёрт». Потом он услышал ваши неполных две песни – и ему было уже достаточно...***

Услыхав из уст Хоскинса историю, которую он сам же ему недавно поведал, Джон Хёрт кивнул головой:

**– Да, именно так всё и было...**

Миссис Коллинс плакала, миссис Коллинс рыдала,  
Когда сын её, Луи, из дому уходил..  
Ангелы уносили его прочь.  
Ангелы унесли его, опустили на шесть футов в сыру землю.  
Ангелы забрали его...

Люди добрые, разве ж не печально,  
Что бедняга Луи сошел в могилу?  
Ангелы забрали его...

Первым выстрелил Боб, а Луи стрелял в ответ.  
Убит несчастный Коллинс, сплошь изрешечен..  
Ангелы подхватили его, ангелы забрали его,  
Опустили на шесть футов в землю.  
Ангелы понесли его...

Миссис Коллинс рыдала, миссис Коллинс плакала,  
Когда сын Луи из дому уходил..  
Это ангелы уносили его прочь.  
Ангелы унесли его,  
Опустили на шесть футов в сыру землю.  
Ангелы его забрали...

Когда узнали люди, что Луи убит,  
В красные одежды облачились..  
Ангелы унесли его прочь. Ангелы унесли его,  
Опустили на шесть футов в сыру землю.  
Ангелы забрали его...<sup>35</sup>

Действительно, в 1927 году «человек из *ОКех*» – им оказался директор по звукозаписи Томми Рокуэлл (Thomas G. “Tommy” Rockwell, 1901-1958) – побывал на очередном конкурсе фиддлеров в Миссисипи. Победителем стал Вилли Нармур, что дало ему право

быть записанным на пластинку. В начале 1928 года «искатели талантов» (*talent scouts*) из *OKeh*, ставшего к этому времени частью *Columbia Phonograph Corporation*, но все же сохранившего независимую издательскую политику, – проводили очередные выездные сессии звукозаписи на Юге. Это не были в полном смысле «полевые записи» (*field recordings*), какие совершали фольклористы в тридцатых-сороковых годах, выезжая с мобильным оборудованием буквально к месту проживания сельских музыкантов, а то и к какой-нибудь тюрьме, где в избытке концентрировались черные таланты (*black talents*). В данном случае оборудование устанавливалось в двухкомнатном номере гостиницы в одном из больших южных городов, и уже туда приглашались музыканты из окрестностей для записи. Рокуэлл и его коллеги из *OKeh* оборудовали студию в самой большой гостинице Мемфиса – *Peabody Hotel*, громада которой и поныне высится над центром города...

...Здесь мы должны сказать несколько слов о главном менеджере *OKeh Records*, благо кое-какой информацией о нём на одном из Интернет-сайтов поделился его сын.<sup>36</sup>

Томми Рокуэлл родился 7 июля 1901 года в городе Ошкош (Oshkosh, WI), штат Висконсин. Он рано осиротел, и его воспитывала бабушка. По всей видимости, Томми оставил школу и записался в армию, чтобы участвовать в Первой мировой. Так он оказался в Техасе, на одной из военных баз. Его работа в звукозаписывающей индустрии началась в 1924 году, когда, будучи в Калифорнии, он устроился сначала в *Vocalion*, а затем в *Columbia*. В середине двадцатых Рокуэлл переехал в Чикаго, где работал одним из менеджеров *Columbia*, а когда компания *OKeh Records* стала составной частью *Columbia Phonograph Corporation*, он был назначен генеральным менеджером *OKeh*. Именно в этом высоком чине он организовывал выездные сессии в Мемфисе, посетил Вэлли и Авалон и провел обе звукозаписывающие сессии Миссисипи Джона Хёрта... В 1930 году, после масштабной трансформации, связанной с Великой Депрессией, Томми Рокуэлл стал генеральным менеджером вновь созданной компании *ARC (American Record Corporation)*, а еще через год он работал уже в компании *Brunswick Records*... В тридцатые и сороковые он вел успешный бизнес в области звукозаписи, был главой крупной компании *General Artists Co.*, а с 1953 года активно занимался

еще и телевидением, продвигая музыкантов. Увы, далеко не в старости, после перенесенной операции, он умер в мае 1958 года в Нью-Йорке... За свою жизнь Томми Рокуэлл организовал и провел бесчисленное количество сессий, запечатлел для истории, а значит оставил нам, множество значительных и даже великих музыкантов, и потому он сам достоин того, чтобы мы его помнили...

...Итак, закончив приготовления, генеральный менеджер *OKeh Records* отправился за Нармуром и Смитом в Авалон и далее в Вэлли. Там он договорился с музыкантами о точных сроках записи, подписал с ними контракт и, как бы между делом, спросил Нармура, нет ли у него на примете какого-нибудь чёрного блюзмена, поскольку в больших промышленных городах на севере страны начался настоящий бум сельского блюза. На наше счастье, Нармур оказался великодушным и назвал имя своего соседа Джона Хёрта. Это имя Рокуэлл услышал впервые, но, наверняка, поинтересовался у Нармура, не записывался ли этот самый Хёрт когда-либо прежде и, вообще, не заезжал ли в эти глухие места вездесущий мистер Хенри Спир (Henry C. Speir, 1895-1972) из Джексона... Здесь надо заметить, что Джон Хёрт был одним из немногих миссисипских сельских блюзменов, которые оказались в студии звукозаписи без ведома и участия Спира. Он просто не знал о музыканте из Авалона, а Хёрту, даже если он и бывал в столице штата, никогда бы не пришлось в голову идти к Спиру в его магазин на Норт Фэриш-стрит (N. Farish street), чтобы прослушиваться.<sup>37</sup> ...Услыхав отрицательный ответ, Томми Рокуэлл, я думаю, вздохнул облегченно. Так Джон Хёрт оказался в мемфисской студии *OKeh Records*...

Нам уже пора и самим побывать в этой студии, но мы еще не выяснили главного: когда и от кого Хёрт научился *таким* песням и *такой* игре на гитаре, что опытный специалист из *OKeh*, прослушав всего несколько минут, принял решение об их немедленной записи? Имеем ли мы достаточно источников, чтобы выяснить это? И еще: почему Джон Хёрт старательно обходил прямые и настойчивые вопросы Хоскинса о происхождении своих песен и техники игры?

Точных и безоговорочных ответов на эти вопросы мы не получим, но выносить предположения и догадки – можем. Для этого предстоит проанализировать имеющиеся в нашем распоряжении песни Джона Хёрта, изучить технику его игры, вдуматься во всё сказанное

им и сопоставить это с другими источниками. Также хорошо бы выяснить, какие финансово-юридические отношения связывали Миссисипи Джона Хёрта с его молодым и предприимчивым белым «благодетелем» Томом Хоскинсом, – чтобы Хёрт мог откровенничать с ним на деликатную тему о своём творчестве?

Отвечая на вопрос о происхождении музыкального стиля Джона Хёрта, используемых им настроек, техники игры и самих песен, можно смело утверждать, что ни у гитариста Шелли Смита, которого он иногда подменял, ни у самого Вилли Нармура Хёрт научиться своему фингер-пикингу не мог. Эти музыканты играли совсем другую музыку (танцевальные инструментальные мелодии), у них отсутствовал вокал, а гитарист Смит, согласно безобидной оценке Хёрта, умел делать лишь *бум-ченг*, то есть лишь бренчать. Очевидно, репертуар Нармура Хёрт знал досконально, коль скоро неоднократно заменял его напарника, – но ведь не это его прославило. С заурядным *бум-ченгом* никого никогда не позвали бы в студию *ОКeh*, да и Нармур вряд ли бы порекомендовал Рокуэллу музыканта с таким скромным багажом...

И здесь стоит обратить внимание на одну из реплик Хёрта. На вопрос Хоскинса о его совместных выступлениях с фиддлером из Луизианы Ли Андерсоном, он ответил: **«После того как мы поладили, фиддл и гитара, – тогда уж мы много поиграли на наших собственных (подчеркнуто мной – В.П.) танцах...»**

Хёрт говорит о «*наших собственных танцах*», то есть о танцах для черных, во время которых музыка существенно отличалась от того, что играли на своих конкурсах, съездах или танцах белые стринг-бэнды. Хоскинсу следовало бы зацепиться за эту оговорку и поинтересоваться *нашими танцами* – глядишь, Хёрт рассказал бы о них подробнее, – но Хоскинса больше интересовал фиддлер из Луизианы, не он ли «завез» в Авалон репертуар Хёрта: **«А вы помните, какие песни он (Андерсон – В.П.) обычно пел, что играл?»** На что Джон Хёрт прямо ответил, что Андерсон в основном играл его, Хёрта, песни, которые он записал на пластинки, а из своего играл лишь нечто примитивное вроде *Bumble Bee, Bumble Bee...*

Как видим, дуэт Хёрт-Андерсон появился уже после 1929 года, то есть после выхода пластинок Хёрта, значит, и влияние Ли Андерсона на него было минимальным. Кроме того, лидером в этом дуэте был гитарист, а не фиддлер – и уже одно это кардинально

отличало его от белого дуэта Нармур-Смит. Вне сомнения, когда Нармур познакомился с Хёртом – по словам Хёрта в 1923 году, – тот уже был высококлассным музыкантом и владел всеми теми достоинствами, за которые мы его ценим спустя без малого век. Вероятно, к этому времени у Джона Хёрта уже сложился и репертуар, который он записал для *OKeh* и который, спустя тридцать пять лет, принес ему мировую славу. Иначе вряд ли такой музыкант, как Вилли Нармур, обратил бы на него внимание, будь он трижды его соседом...

Таким образом, к тридцати годам Джон Хёрт уже был сложившимся музыкантом.

Мальчиком он пел в церкви; в восемь или девять лет начал учиться игре на гитаре; в двенадцать-четырнадцать уже играл на местных вечеринках и танцах для черных. Именно в это время он освоил свой особенный «трехпальцевый» стиль. В Словаре Шелдона Хэрриса отмечено, что приблизительно с 1912 года Хёрт часто выступал на пикниках и вечеринках вокруг Джексона (*frequently worked local parties/picnics in Jackson, MS, area c1912*).<sup>38</sup> Столица штата Миссисипи от Авалона неблизко, а Хёрт не был странствующим сингером, – но если это так и он действительно был в Джексоне, то в той части штата и на самой Фэриш-стрит ему было у кого поучиться. Стивен Колт (Stephen Calt, 1945) в книге *I'd Rather Be The Devil* пишет, что в 1914 году в городе Итта Бена (Itta Bena, MS), находящемся чуть западнее Гринвуда, игру Джона Хёрта слушал двенадцатилетний Скип Джеймс, и эта игра его сильно впечатлила, иначе бы он не запомнил Хёрта на всю жизнь.<sup>39</sup> Работа в бригаде на Иллинойс Централ, пусть и непродолжительная, обеспечила Хёрту тесное общение с белыми и черными рабочими, среди которых, конечно же, были сингеры и гитаристы, и одним из таковых был его кузен, от которого Хёрт впервые услышал балладу о Кейси Джонсе... Вероятно, были и еще какие-то встречи, повлиявшие на него.

Всё вышеперечисленное, а также необыкновенный музыкальный талант и природная восприимчивость позволяли Джону Хёрту не только синтезировать самые разнообразные музыкальные стили и традиции, но и развивать их. Ему посчастливилось жить на стыке времен, когда сразу из нескольких музыкальных компонентов формировался новый музыкальный стиль и новый вид песни – блюз; и на пересечении белой и черной культур: с одной стороны Дельта, с

другой – поросшие лесом холмы, где обитали белые музыканты старых доблюзовых традиций. И тех и других Хёрт мог слушать, у тех и у других мог учиться и со всеми ними – играть. Отсюда его поистине всемирная отзывчивость: его музыку в равной степени можно считать «белой» и «черной», новой и старой, уникальной и в то же время доступной каждому, и мне неизвестен ни один любитель музыки, не говоря уже о поклонниках блюзов, который бы не говорил о Джоне Хёрте с уважением и восторгом... Сравните две версии его баллады о Кейси Джонсе – «Casey Jones» и «Talking Casey Jones» – и вы сразу же услышите, сколь мастерски и безупречно Джон Хёрт оперирует белой и черной традициями: и та и другая ему органически близки...

Иногда исследователи относят Хёрта к стилю, который называют блюзом Восточного Побережья (East Coast Blues), а с некоторых пор его именуют Пьемонтским (Piedmont Blues). Авторами этого термина считаются сразу два фольклориста – Брюс Бэстин и Питер Лоури (Peter B.Lowery, 1941). По их мнению, этот вид блюзов отличается от блюзов Дельты особенным ритмом, базирующимся на рэгтайме, а также изысканным пикинг. Он не столь драйвовый, не такой грубый и в начале XX века был очень популярным на танцах во многих селениях Пьемонта – предгорного плато с восточной стороны Аппалачей. Барри Ли Пирсон (Barry Lee Pearson), автор книги *Virginia Piedmont Blues*, относит к наиболее важным представителям Пьемонтского блюза Блайнд Блэйка (Blind Blake, 189?-1933), Блайнд Вилли МакТелла (Blind Willie McTell, 1903-1959), Бадди Мосса (Buddy Moss, 1914-1984), Вилли Уолкера (Willie Walker, 1896-1933), Джоша Уайта (Josh White, 1908-1969), Джулиаса Дэниэлса (Julius Daniels), Реверенда Гэрри Дэвиса (Reverend Garry Davis, 1896-1972), Вильяма Мура (William Moore), Блайнд Бой Фуллера (Blind Boy Fuller, 1908-1941), Брауни МакГи (Brownie McGhee, 1915-1996), Люка Джордана (Luke Jordan) и Джона Джексона (John Jackson, 1924).<sup>40</sup> Речь идет, конечно же, о тех блюзовых музыкантах, кому посчастливилось быть записанными, и этот достойный список можно продолжить, поскольку к Пьемонтскому блюзу сегодня относят уже, кажется, всех, кого надо куда-нибудь приписать...

Хотя Авалон находится далеко от Пьемонта (он начинается в восточной части Алабамы), приписывают туда же и Джона Хёрта, для записи которого в 1963 году даже создали лейбл с соответствующим



названием – *Piedmont Records*. Не станем это оспаривать, потому что музыкальный стиль Хёрта действительно пересекается с тем, что играли сонгстеры и блюзмены к востоку от штата Миссисипи, и совсем его стиль не похож на то, чем прославились Чарли Пэттон и его последователи в Дельте. Также песни и техника игры Хёрта отличны от Томми Джонсона и блюзовых сингеров, обитавших вокруг Джексона. Совсем не похож Джон Хёрт и на мемфисских блюзменов вроде Фурри Льюиса (Walter “Furry” Lewis, 1893-1981), «Слиппи» Джона Эстеса (“Sleepy” John Estes, 1899-1977) и Фрэнка Стоукса, даже притом что потрясающий «Memphis Rounders Blues» последнего переделан из известной «Stack O’Lee Blues», которую Хёрт сохранил для нас в относительно первозданной форме... Кажется, единственный из сингеров, чей голос по тембру и обаянию напоминает хёртовский, это блюзмен из Хернандо (Hernando, MS) Роберт Уилкинс (Robert Timothy Wilkins, 1896-1987), но эта схожесть имеется лишь на нескольких его ранних записях, а вот гитарная техника будущего реверенда значительно проще хёртовской. Словом, Джон Хёрт вообще ни на кого не похож, как не походят ни на кого по-настоящему великие музыканты. И отличен он, прежде всего, своим необыкновенным голосом – интонацией, тембром, преподношением песни... Между тем большинство исследователей сопоставляют и классифицируют блюзовых музыкантов в основном в соответствии с их техникой игры на гитаре.

Напомню, что самое важное в сонгстере и блюзмене (как и в блюзменах!) – голос, а уже затем гитарный аккомпанемент. Среди старых записей можно отыскать гитариста, стиль которого похож на игру Джона Хёрта. Можно (и умудряются!) сыграть точно, как он. Но попробуйте, как он, спеть! Этого ни у кого не получалось и ни у кого не получится... Но ведь и игра Хёрта, если к ней прислушаться и сопоставить с другими блюзовыми гитаристами, также ни на кого не похожа. Можно сравнить его разве что с тем, как играла и пела Элизабет Коттен. Не случайно Хёрт был удивлен, когда впервые услышал её на Ньюпортском фолк-фестивале, кажется, в 1964 году. Есть потрясающая фотография, на которой запечатлена их встреча: будто удивленный Джон Хёрт подошел к «Либбе» и полушутя произнес: **«Я-то думал, что играю лучше всех, а теперь вижу, что это не так...»**

Не дай Бог, моя подруга сердечная застанет тебя здесь...  
Не дай Бог, моя дорогуша застанет тебя:  
Она и пристрелить тебя может, и прирезать, –  
Всего не рассказать, что может выкинуть она...

Я на севере, вокруг промозглая слякоть и снег...  
На севере: слякотно и валит снег, –  
Не представляю, в какие еще дали меня может забросить...

Проглочу завтрак свой здесь, а ужин уж в Теннесси...  
Завтрак – тут, а ужин – в Теннесси...  
С утра поел здесь, а вечером – в Теннесси...  
Я говорил тебе, детка, что скоро приеду, –  
будешь ли выглядывать меня?

Кровать моя неудобна: спина и плечи ноют...  
Слишком жестко спать мне, детка, спину и плечи сводит...  
Так я сплю плохо, что плечи и спина не отдыхают:  
Мне б на другой бок да малость гульнуть на сторонке!

Боже упаси, моя подруга сердечная застанет тебя здесь...  
Она и пристрелить тебя может, и прирезать, –  
И не пересказать всего, на что она способна...<sup>41</sup>

Элизабет «Либба» Коттен родилась в Северной Каролине, в городе Чапел-Хилл (Chapel Hill, Orange County, NC), в 1893 году. В пять лет она уже играла на банджо, в шесть – освоила гитару. Но как! Поскольку «Либба» была левшой, а училась играть украдкой, на гитаре брата, пока его не было дома, то инструмент держала, как ей было удобно, при этом струны оказывались перевернутыми вверх тормашками. Так она и выучилась играть. В восьмилетнем возрасте она сочинила несколько песенок, в том числе знаменитую в будущем «Freight Train», и, наверное, сочиняла бы дальше и прославилась в двадцатые, но раннее замужество и рождение детей на многие годы увело её в частную жизнь... «Либба» взялась за гитару только спустя четыре десятилетия, когда уже жила в Вашингтоне, в семье музыковеда и педагога Чарльза Сигера (Charles Seeger, 1886-1979),

главы знаменитого музыкального семейства. Вынужденный перерыв сыграл с Коттен любопытную шутку: её репертуар, вокальная манера исполнения, а также технические приемы игры на гитаре оказались будто «законсервированными» на десятилетия и были явлены уже в пятидесятые годы в своем первозданном, нетронутом виде, такими, какими были в самом начале XX века! Подобное случается редко, поскольку каждый художник, музыкант в том числе, живёт в непрерывном развитии и самосовершенствовании, то есть пребывает в постоянном изменении (разумеется, не всегда к лучшему!). Но в фолк-музыке свои особенности и законы – здесь музыкант призван сохранить то, что принял от предков, чтобы, когда придет час, передать хранимое потомкам. Вот тут-то и борются в одном художнике два, казалось, взаимоисключающих начала: как сберечь полученное наследие и, одновременно, как развить в себе художника, то есть – как не стоять на месте, как изменяться?.. Тут всякий раз на память приходит замечательное высказывание шотландского фолк-музыканта Рори МакИвена (Rory McEwen, 1932-1982), относящееся ко времени Фолк-Возрождения 50-х и 60-х годов: **«Народная музыка хитра и неуловима: попробуйте её соблюсти в точности – и вы её погубите; сделайте модной – и вы также погубите её».**<sup>42</sup>

Как видим, положение здесь безвыходное и бескомпромиссное и, судя по всему, находится во власти Провидения... В случае с Элизабет Коттен вынужденный перерыв остановил развитие начинающего фолк-музыканта и тем самым сберег для нас живую историю фолк-музыки. Именно поэтому творчество «Либбы» было (и, надеюсь, остаётся) предметом всестороннего изучения и пристального внимания как исследователей, так и музыкантов, которые многому у неё научились, прежде чем сделали самостоятельные шаги. И конечно, Коттен пользовалась большой любовью у любителей фолк-музыки. Она выступала со своими песенками будучи уже на девятом десятке и умерла в 1987 году, получив перед тем самые высокие музыкальные награды и премии... Но как и какую музыку она играла?

Держа гитару вверх тормашками, она играла простенькие пьески двумя пальцами: большим – мелодию на высоких струнах, а указательным – задавала ритм на басовых. Корни этого нехитрого стиля, который предшествовал рэгтайму, уходят в середину XIX века и связаны с некогда популярной песней *«The Siege of Sebastopol»*

(«Осада Севастополя» или, что вернее, «В осаде Севастополя»). Каким-то образом из русского (теперь уже украинского!) Крыма эта песня попала в Америку и там прижилась, поскольку леди из высшего общества считали правилом хорошего тона играть её на гитаре своими нежными пальчиками, ублажая гостей. Чёрные музыканты переняли пьесу у белых господ и играли её уже по-своему, адаптируя к этой мелодии и другие песни, так что вскоре получился некий особенный стиль. Называть то, что получилось, тоже стали по-другому: так, как слышалось непривычное для уха заморское слово *Севастополь* и как удобнее его произносить, – *вестапол* (*vesta-pol*). Не зная всех этих нюансов, «Либба» научилась играть этим стилем еще девочкой, в самом начале XX века, и на его основе сочиняла песни, выработав свой особенный почерк, названный уже в шестидесятые *Cotten finger-picking style*. Ну а уже музыковеды и ученые дали стилю *vesta-pol* наукообразное толкование...

Скорее всего благодаря всё тому же Вильяму Капрсону, пьесы в стиле *vestapol* попали и в Кэрролл-каунти, в тихий Авалон и в то самое место, где жил юный Хёрт, почти ровесник девочки из Чапел-Хилл: во время записи для Библиотеки Конгресса в июле 1963 года Джон Хёрт поведал, что песне «Good Morning Miss Carrie» он научился от Капрсона... Обнаружив в себе неугасимое стремление играть на гитаре и петь, юноша довольно быстро освоил азы и дальше уже развивался самостоятельно.

По-видимому, с самого начала Хёрт играл тремя пальцами, что давало ему техническое преимущество в сравнении с той же Коттен. Одна из первых разученных им песен – «My Creole Belle» – вариант известного рэгтайма «Creole Belles», сочиненного в 1900 году выходцем из Дании Бодуэлтом Лэмпом (J.Bodewalt Lampe, 1869-1929).<sup>43</sup> Соседство с белыми музыкантами позволяло Хёрту слушать их инструментальную музыку, звучавшую на белых танцах и вечеринках, а также повествовательные песни – баллады. В двенадцать лет Джон, кроме «Good Mornin' Miss Carrie», пел также «I'm Satisfied», «Frankie» и другие песни доблюзово́й поры и уже играл на местных танцах для черных.<sup>44</sup> Кроме того, как и все сельские жители, с раннего детства он еженедельно посещал баптистскую церковь, пел там и, следовательно, досконально знал литургию – важнейший элемент в музыкальном образовании и религиозном воспитании. Вместе с тем,

он жил на восточной границе Дельты, близ большого и богатого в то время Гринвуда, одного из ключевых городов в развитии блюза. Наконец, работая на хлопковой и кукурузной плантациях, он слышал полевые холлеры, а устроившись на Иллинойс Централ, узнал городские белые и черные баллады и, конечно, множество блюзов...

Блюз не дает мне покоя, боль не стихает...  
Моя печаль не отпускает меня.  
Если блюз не отступит – запрыгну в поезд да прокачусь!

Неразбавленный виски прогонит этот блюз...  
Виски, неразбавленный, вдаль унесет эту грусть:  
Повеселюсь, пожалуй, сегодня – заправлюсь литровочкой...

Купил девчонке своей огромный бриллиантовый перстень...  
Купил подруге большой перстень с бриллиантом...  
Домой возвращаюсь – а она забавляется с любовником!

Спрашиваю: “Детка, за что так со мной поступаешь?”  
Говорю: “Почему, милая, ты со мной так поступаешь?”  
Сказал, что этого никогда ей не прощу...

Взял я пистолет и уничтожил эту негодную...  
Взял пистолет да изрешетил эту бесстыдницу  
И закопал подругу в землю, на шесть футов...

Я порезал шутничка того вдоль и поперек...  
Искромсал баламута всего, снизу доверху...  
...Такой вот блюз у тебя, а ты все не угомонишься!<sup>45</sup>

Мы уже знаем, что впервые Джон Хёрт услышал блюз еще восьмилетним ребенком: в доме матери его играл Вильям Капсон. Об этом сингер рассказал в июле 1963 года, когда его записывали для Библиотеки Конгресса. Тогда же он признался, что самым первым блюзом, с которым он выступал на публике с 1921 года, был «Joe Turner».<sup>46</sup> В своё время Хёрта пытал и Самюэль Чартерс (Samuel Charters, 1929), какой блюз тот услышал впервые, и Джон назвал «Lazy Blues».<sup>47</sup> Увы, Чартерс не догадался спросить, когда это случилось, хотя бы примерно. Поскольку записанный Хёртом блюз является

наполовину рэгтаймом, то это одна из самых ранних блюзовых форм, характерных для черных гитаристов Восточного побережья или Пьемонта. Если судить по тому, как Хёрт сыграл «Lazy Blues» (хотя он ведь играл его без репетиций), рэгтайм не был его излюбленным стилем. Гитарный стиль Хёрта имеет больше сходства с белыми гитаристами вроде Фрэнка Хэтчисона (Frank Hutchison, 1897-1945) или Сэма МакГи (Sam McGee, 1894-1975), создававших особенный стиль, так называемые *рэги* (*rags*), столь полюбившиеся молодым белым гитаристам в шестидесятые, что Джон Фэhey (John Fahey, 1939-2001) даже создал школу – *American Primitive Guitar*.<sup>48</sup> Сравните, например, «K.C.Blues» Фрэнка Хэтчисона, записанный в 1929 году, с тем, как играл Джон Хёрт, – и вы тотчас услышите родственное звучание...

Хэтчисон был родом из бедной рабочей Логан-каунти (Logan County), находящейся на границе Кентукки и Западной Вирджинии (West Virginia). Оттуда вышли многие белые фолк-музыканты – Док Боггс (Dock Boggs, 1898-1971), Дик Джастис (Dick Justice), Рой Харви (Roy Harvey, 1892-1958), the Shepherd Brothers, позже – Роско Холком (Roscoe Holcomb, 1912-1981). Этот район Аппалачей, окруженный лесами и горными речками, в начале XX века был центром добычи угля, а значит, центром большого социального напряжения. Белые и черные шахтеры работали здесь вместе на одном из самых опасных производств, совместно отстаивали права перед федеральными властями и владельцами шахт. Также они вместе отдыхали, отмечая светские и религиозные праздники. Словом, их быт и их музыкальная культура соприкасались как нельзя теснее. Хэтчисона с детства привлекала музыка черных. В семь или восемь лет он повстречал черных железнодорожных рабочих, которые тянули ветку к угольным шахтам, и среди этих рабочих были музыканты, исполнявшие блюзы, и даже известно имя одного из них – Хенри Вон (Henry Vaughn). У него Фрэнк выучился некоторым блюзам, *фингер-пикинг*, а также научился водить ножом по струнам, как это делал Вон. Потом он встретил «хромого негра, жившего на холмах», по имени Билл Хант (Bill Hunt). Ему было за пятьдесят, он принадлежал еще к поколению сонгстеров, но умел играть и петь блюзы. Хант научил Фрэнка десяткам традиционных мелодий XIX века, причем эти мелодии исполнялись как черными, так и белыми музыкантами еще до того, как

появились и вошли в моду блюзы. К двадцатым годам репертуар Хэтчисона содержал огромное количество олд-таймов, рэг, блюзов, традиционных баллад, а также новых песен.<sup>49</sup> С сентября 1926 по июль 1929 года для лейбла *Okeh* были проведены шестнадцать звукозаписывающих сессий Фрэнка Хэтчисона, во время которых записаны сорок треков с его песнями и инструментальными пьесами.<sup>50</sup>

Примерно такое же соприкосновение, взаимопроникновение и, следовательно, взаимообогащение культур происходило и там, где жили Джон Хёрт, Вили Нармур, Шелли Смит и другие музыканты из Кэрролл-каунти. Оттого их музыкальный стиль, репертуар, техника игры были во многом схожи и вместе с тем разнообразны...

Вернемся к вопросу, который так мучил Тома Хоскинса: у кого научился своей неповторимой игре Джон Хёрт и кому он обязан многими из своих песен? Несмотря на всю таинственность, ответ лежит на поверхности, так как его озвучил сам Джон Хёрт. Для этого лишь надо вернуться к телепередаче Пита Сигера и вслушаться в признания Хёрта, который перед телезрителями не стал скрывать того, в чём не хотел открыться Хоскинсу.

***«Когда я учился играть на гитаре, у меня не было учителя. Я могу сказать... Что ж, я скажу так: в некотором смысле, я как будто украд музыку...»***

И далее с поистине детской искренностью Хёрт поведал нам о своем приходе к музыке и назвал имя своего самого первого (и, похоже, главного!) учителя – Вильям Хенри Капсон!

Если бы не настойчивые заэкранные команды Пита Сигера о скором конце телепередачи, которую, по традиции, надо завершать на высокой ноте – фолк-песней, Хёрт, возможно, поведал бы нам продолжение своей истории и дошел бы до того, как он записал пластинки в конце двадцатых, о чем его и спросил Пит... Вероятно, Хёрт рассказал бы, как Капсон учил его игре на гитаре и исполнению песен и блюзов и как, спустя несколько лет, он ввел его в круг музыкантов из Кэрролл-каунти, как брал с собой на танцы и вечеринки, приобщал к музыкальному ремеслу: вряд ли двенадцатилетний подросток, без чьей-либо авторитетной поддержки, был бы допущен в джук-джойнт, где развлекались взрослые. Если бы было иначе и их отношения ограничились только несколькими

ночными бдениями юного Джона с гитарой Капсона – едва ли семидесятитрехлетний сонгстер и блюзмен вспомнил бы имя нечаянного постояльца в доме матери, вряд ли с такой ясностью, похожей на хорошо отточенную придумку, поделился бы с нами своей потаённой историей. Конечно же он всегда помнил того, кому многим обязан... Но тогда почему Хёрт уклонялся от прямого ответа Хоскинсу, который пытал его об истоках творчества?

Думаю, ответ есть и этому.

Один из героев уже упомянутой книги Барри Ли Пирсона *Virginia Piedmont Blues* блюзовый сингер и гитарист из Вирджинии Арчи Эдвардс (Archie Edwards, 1918-1998) принадлежит к более молодому поколению музыкантов американского Юга, которые приходили к блюзам в начале тридцатых в основном благодаря прослушиванию *race records*. Эдвардс называет имена блюзменов, пластинки которых он и его друзья слушали в молодости: Барбекю Боб (Barbecue Bob, 1902-1931), Миссисипи Джон Хёрт, Фурри Льюис, Лемон Джефферсон, Блайнд Блэйк, Блайнд Бой Фуллер... Слушали они и пластинки белых музыкантов: Джимми Роджерса (Jimmie Rodgers, 1897-1933), Анкла Дэйва Мэйкона (Uncle Dave Macon, 1870-1952), семейства Картеров (Carter Family), Фрэнка Хэтчисона... Особенно Эдвардса впечатляли Джон Хёрт и Фрэнк Хэтчисон, музыку которых он и взял за основу собственной игры. Разучив по пластинкам репертуар Хёрта, Эдвардс играл его точь-в-точь. В лице Арчи Эдвардса мы имеем редкую возможность соприкоснуться с тем миром, который обычно для нас закрыт, потому что с той стороны у нас практически нет источников: ведь о Джоне Хёрте рассказывает не фольклорист-исследователь или ученый-музыковед, не продюсер или промоутер и не белый музыкант с Гринвич Вилледж, а его последователь, такой же черный сельский блюзмен, как и сам Хёрт...

Прошли десятилетия, с тех пор как Эдвардс впервые услышал пластинку Джона Хёрта, и вот из прессы он узнает, что старый блюзмен и сонгстер вновь выступает на публике и записывается на пластинки. Эдвардс отыскал Хёрта в Вашингтоне, сдружился с ним, и теперь они о многом могли говорить, включая то, о чём черный никогда не стал бы откровенничать с белым.

**«Иногда я подыгрывал другим музыкантам, иногда они мне помогали, – вспоминал Эдвардс, – но обычно я стараюсь играть в**



одиначку. Только я и моя гитара. Джон Хёрт учил меня: *“Играй один. Если всё прошло хорошо – ты знаешь, кто это сделал. Если напортачил – ты тоже знаешь, кто это сделал. А если заработаешь много денег, то тебе не придется ими ни с кем делиться... Твой репертуар позволяет тебе самому проводить шоу... Если справляешься один, то не зови никого. Оставь их”*». <sup>51</sup>

А вот еще один совет от Хёрта:

*«На чужой музыке не прославишься... Единственная хорошая песня собственного сочинения, которую ты представишь на рынке в своём исполнении, принесет тебе больше пользы, чем огромное количество чужого материала...»* <sup>52</sup>

Согласитесь, это уже не рассказ добродушного дедушки, поющего мягким баритоном серенады. Это рекомендации человека трезвого, практичного, знающего – что, где, почём, для которого существует по крайней мере два мира, в каждом из которых надо как-то существовать. С раннего детства – нужда, лишения, утраты, унижения и... бесконечный труд, чтобы расплатиться с долгами, чтобы выкупить и спасти отцовскую ферму, чтобы облегчить непосильный труд матери, чтобы прокормить семью... Хлопок, кукуруза, арахис, картофель, шпалы, коровы, свиньи, козы, сено, вновь хлопок, вновь кукуруза и вновь долги... И всё это – на чужой земле, за которую надо расплачиваться урожаем, да не частью – половиной! Где здесь место музыке? Он играл в основном для души, а когда выпадала удача – шёл, куда звали, и играл там за гроши, которые часто выручали... Нежданно-негаданно его пригласили записаться на пластинки. Поехал сначала в Мемфис, потом в Нью-Йорк. Записал. Посмотрел, как живут люди, и сам с недельку пожил. Вернулся. Привез несколько новых песен и немного денег, которые тут же вернул кредиторам... И вновь – хлопок, кукуруза, картофель, коровы, телята, сено... Одна жена, вторая. Трое детей от двух браков, потом уже и внуки. Попробуй, прокорми! И всё же дожил до седин!.. А в это время из каждого угла стали раздаваться задорные песни, исполняемые с криками и завываниями под гитару, саксофон, барабаны, да так резво! Из Мемфиса, Нэшвилла, Джексона... Отовсюду! И всё больше белые холеные мальчишки да такие же резвые девочки. А песни поют не чьи-то, а его, Джона Хёрта, и таких же неизвестных черных сельских музыкантов, бо́льшая часть которых

уже давно на погосте у обветшалых деревянных церквей, и не у каждого есть хоть какое-то надгробие. Это о нём моложавые белые фолк-энтузиасты прознали только в начале шестидесятых – а он-то об этих студентах всё знал куда раньше! Многие из них катались в разное время по Дельте, рыскали по закоулкам да потом наживались на пластинках и еще больше за счет присвоенных песен, обзаведясь копирайтами на них, выгодными контрактами на их издание и переиздание и прочими заумными бумагами, которые наивный сельский житель подмахивал за бутылку виски, а то и вовсе даром, не глядя... У них это называлось «рок-н-ролл», «рокабилли», «ритм-энд-блюз», «полевые записи», «фолк-возрождение»... А у таких, как Хёрт, всё это называлось иначе... Нет уж! Хватит им хлопка и кукурузы с арахисом! А свои песни и трехпальцевый пикинг он никому не отдаст. Это всё – его и таких же чёрных обитателей южноамериканских каунти... **«Твой репертуар позволяет тебе самому проводить шоу... Если ты справляешься один, то не зови никого. Оставь их...»** – советовал Джон Хёрт такому же, как сам, блюзовому сингеру. И сам неукоснительно следовал этому правилу...

Конечно же знал он цену и Хоскинсу, и всем прочим, которые старательно обхаживали его: Миссисипи Джон Хёрт, равно как и все прочие блюзовые старики, с таким шумом возвращенные на сцену и в студии звукозаписи, всегда оставался всего лишь средством немалого и непыльного заработка. И если бы только Джон Хёрт признался, что та или иная исполняемая им песня написана не им, да еще перед микрофоном, – тотчас у этой песни, баллады или блюза нашлись бы «законные авторы», расторопно оформившие соответствующие бумаги в адвокатской конторе. А потом попробуй, докажи, что ты хоть как-то причастен к своей же собственной песне...

Мы упомянули о двух женах Джона Хёрта. Кем были они?

В 1916 году Джон женился на Гертруде Хоскинс (Gertrude Hurt-Hoskins, 1890-2002). Три года спустя у них родился сын ТиСи Хёрт (TC Hurt, 1919-1965), а еще через два года – дочь Айда Мэй Хёрт (Ida Mae Hurt, 1921-1940). Вскоре после её рождения Гертруда и Джон расстались. Как сообщается на сайте Фонда Миссисипи Джона Хёрта, они не разводились официально, просто жили раздельно. Вскоре каждый из них встретил новую пару: Гертруда сошлась с Виллом Коннелли (Will Connelly), с которым у неё не было детей, и они

воспитывали двух детей Гертруды от Джона; а сам Хёрт повстречал Джесси Ли Коул (Jesse Lee Cole), и у них родился сын – Джон Вильям (John William Hurt)... Первая жена Хёрта – Гертруда – прожила ни много ни мало почти сто двенадцать лет, была одной из старейших жительниц США. Когда ей минуло еще только сто пять, в доме случился пожар, но она благополучно выбралась из пылающего факелом строения, прихватив кое-какие вещи, что было отмечено в прессе как невероятное событие... Жаль, что за все долгие годы её никто не расспросил о первом муже, рядом с которым, так или иначе, прошла вся жизнь Гертруды. Чего бы только она нам не поведала!..

Теперь вернемся в февраль 1928 года, в Вэлли, где местный фиддлер Вилли Нармур только что подписал контракт на запись для *Okeh* и на вопрос мистера Томми Рокуэлла – нет ли поблизости кого-нибудь из черных блюзовых сингеров? – ответил утвердительно. О том, что последовало вслед за этим, рассказывает сам Джон Хёрт:

– Нармур спросил: *«Какой дорогой вы возвращаетесь в Нью-Йорк? Знаете, это ведь практически вам по пути. Езжайте по дороге на Гринвуд... Тогда я вас смогу проводить к дому этого цветного парня и договорюсь, чтобы он для вас сыграл»*.<sup>53</sup>

Так они и сделали. И оказались перед моим домом той ночью... Уже около часа ночи. Я сразу понял, что это Нармур. Он постучал в дверь: *«Поднимайся, Джон. Тут кое-кто из Нью-Йорка хотел бы тебя послушать!»*

Я ему тогда ничего не ответил, но про себя подумал: *«Э-э-э, мистер Билли... Ты просто связался с какой-то компашкой и хочешь, чтобы я встал и играл для вас... Знаю, нет там никого из Нью-Йорка...»* Я поднялся, отворил дверь... Я не думал тогда, что они из Нью-Йорка, но смекнул, что неместные... Они вошли, заговорили со мной, спросили, есть ли у меня гитара. Я ответил, что есть. Тогда они сказали: *«Что ж... Достань-ка гитару да сыграй что-нибудь»*.

Херт взял гитару и запел:

Проснулся этим утром... Проснулся утром...

Встал я сегодня утром с понедельничным блюзом...

Не мог никак найти... Найти всё не мог...  
Всё никак не мог я найти свои утренние  
понедельничные ботинки...

Понедельничный блюз... Блюз понедельничного утра...  
Блюз понедельничного утра пробрал до мозга костей.

Блюз понедельника... Этот утренний блюз в понедельник...  
В понедельник утром этот коварный блюз  
погнал меня прочь из дому...

Загремел я за решетку... В камеру бросили меня...  
Отсидел в тюрьме долгих шесть недель...

Боже мой, завтра утром... Господи, Боже мой, завтра, утром...  
Да, завтра утром меня осудят...

Господи... Спросил я судью... Да, я судью спросил...  
Узнать хотел у судьи, в чем преступление мое...

Выдали мне кирку и лопату... Получил кирку да лопату...  
Дали кирку и лопату, отправили в шахту...

Вот тогда впервые в жизни... Первый раз в жизни своей...  
Единственный раз такое случилось, что слез не сдержал я...

Сердце мое рвалось от горя... Сердце разрывалось от горя...  
Сердце, несчастное, трепетало, а из глаз катились слезы.

Проснулся этим утром... Проснулся утром...  
Встал сегодня утром с понедельничным утренним блюзом...<sup>54</sup>

Закончив «Monday Morning Blues», Хёрт тут же начал другую вещь, но его остановили: мол, довольно, — как насчет того, чтобы прокатиться в Мемфис и там записаться?..

Хёрт согласился. А почему бы нет? Пластинок у него еще не было! Рокуэлл оставил визитную карточку и деньги на проезд. Он также попросил Вилли Нармура проследить, чтобы его протеже вовремя добрался до станции, и на следующий день Нармур на школьном автобусе подбросил нашего героя до железнодорожной

станции. Еще через день, 14 февраля 1928 года, в мемфисской студии *Okeh* состоялась первая звукозаписывающая сессия Миссисипи Джона Хёрта... Поспешность и щепетильность, с которой действовал Рокуэлл, вполне объяснимы: во-первых, черные музыканты были крайне ненадежны, когда речь шла о каких-либо деловых договоренностях или контрактах, – они могли передумать, забыть, уехать не туда и так далее; во-вторых, на Рокуэлла произвел большое впечатление «Monday Morning Blues»...

В студии, которая располагалась в огромном и роскошном *Peabody Hotel*, в самом центре Мемфиса, для Хёрта тоже все было в диковинку: впервые нужно было петь, находясь в совершенно изолированной комнате, в присутствии Рокуэлла и звукоинженера – людей белых и совершенно чужих; впервые при исполнении песни надо было укладываться в три минуты, для чего пришлось наспех урезать куплеты и минимизировать гитарные вкрапления, которые он так любил; также нельзя было использовать речитатив, которым Хёрт предварял наиболее значимые песни и баллады, а сами песни надо было начинать строго по команде, что было непривычно и потому не вдохновляло... Вдобавок ко всему его усадили на высокий стул, пододвинули микрофон вплотную ко рту и когда настроили аппаратуру, то запретили двигаться в продолжение всего сеанса звукозаписи, так что у него потом неделю болела шея. Возникли и другие неудобства, но, так или иначе, в день Святого Валентина, были записаны восемь треков – «Monday Morning Blues», «Shiverlie Red Blues», «Frankie», «Casey Jones», «Nobody's Dirty Business», «Blessed Be The Name», «Meeting On The Old Camp Ground» и «Sliding Delta».

На следующий день Джон Хёрт вернулся в Авалон: к семье и вечным житейским заботам. Привез он из Мемфиса, если верить тогдашним расценкам, 160 долларов: по двадцать за каждый записанный трек. Деньги неплохие, если учесть, что заработаны всего за день. А вообще, сельские блюзмены не очень-то рассчитывали на звукозапись и относились к ней лишь как к дополнительному доходу, своего рода разовой сделке. Процент от продажи пластинок они не получали, так что тиражи и реализация не было их заботой. Конечно, черные шеллаковые диски в красивых конвертах тешили честолюбие и добавляли авторитета: музыканту, имевшему хотя бы одну пластинку, легче было получить приглашение на какую-нибудь местную

вечеринку, а если тираж быстро расхodziлся – могли позвать и на новую сессию, а это опять же заработок!.. Но для Джона Хёрта главным оставалась работа на своих акрах земли: она-то и кормила семью. Так что Хёрт трудился весь сезон, а в ноябре ему неожиданно пришло письмо из Нью-Йорка, от всё того же мистера Рокуэлла.

8 ноября 1928 г., Нью-Йорк, Нью-Йорк.

*Дорогой Джон!*

*Уже который раз мы пытаемся связаться с вами, так как хотели бы организовать вашу поездку на запись в Нью-Йорк. Первая записанная вами пластинка продается довольно хорошо, но мастера остальных ваших записей – неудовлетворительного качества.*

*Если вы изыщете возможность вырваться из Авалона на неделю, чтобы приехать на запись в Нью-Йорк, мы заплатим вам по 20 долларов за каждую отобранную песню и покроем все ваши дорожные расходы до Нью-Йорка и обратно.*

*Мы хотели бы, чтобы вы представили около восьми вещей, по крайней мере четыре из которых были бы старыми мелодиями (old time tunes) типа Frankie и Nobody's Business. По всему Югу известно огромное количество подобных мелодий... Пожалуйста, сообщите мне телеграммой, за счет получателя, когда вы сможете выехать в Нью-Йорк...*

*Искренне ваш,*

*заведующий звукозаписью Ти Джи Рокуэлл.*

Не понятно, что случилось с мастерами Хёрта, но из восьми записанных песен издали лишь две – «Frankie» и «Nobody's Dirty Business». Обе песни были хорошо известными, часто исполнялись и записывались как белыми, так и черными музыкантами, и вышедшая в 1928 году пластинка с версиями Джона Хёрта, если верить Рокуэллу, «продавалась довольно хорошо». В шестидесятые годы «Frankie» и «Nobody's Dirty Business», наряду с другими песнями мемфисской сессии, будут с успехом исполняться Хёртом в различных аудиториях, а также записываться на виниловые диски. Исключением станет лишь «Shiverlie Red Blues», который он так и не вспомнит...

В своём письме к Хёрту Рокуэлл пишет, что проблема возникла с мастерами. Действительно, выездные сессии *OKeh* проводились на аппаратуре невысокого качества и не исключено, что бо́льшая часть мастеров с песнями Хёрта и впрямь не годилась для изготовления из них матриц и последующей штамповки пластинок. Такое бывало нередко. То, что матрицы не были обнаружены позже в архивах *Columbia*, скорее всего подтверждает, что их попросту не было... Но ведь Томми Рокуэлл на следующий день записал шесть песен дуэта Narmour & Smith – и никаких вопросов с мастерами не возникло: три их пластинки были благополучно изданы в том же году. Не заключается ли проблема в чём-нибудь другом? Возможно, заведующий звукозаписью *OKeh* записал не совсем то, что требовалось для издательской политики *Columbia*, частью которой с некоторых пор являлся знаменитый лейбл. Возможно, и сам Рокуэлл согласился с такой оценкой. Нетрудно догадаться, что Вилли Нармур, прибывший в Мемфис на следующий день после записи Хёрта, поинтересовался у Рокуэлла, как прошла сессия его протеже, а узнав, что именно было записано, ахнул: а где «Stack O'Lee»?!. Почему не записали «Spike Driver Blues»?!

Думаю, что Рокуэлл лишь разводил руками. Ему нечем было возразить, ведь он не только не изучил репертуар фолк-музыканта, которого всего пару дней назад пригласил в студию, – этим тогда никто особенно не занимался, – но даже совсем не слышал его. Он целиком и полностью доверился самому сингеру, не подумав, что перед ним не искушенный блюзовый артист вроде Блайнд Блэйка или Лемона Джефферсона и не король блюзов Дельты, а скромный крестьянин из глухого местечка в Кэрролл-каунти. Тихий Хёрт, видя перед собой важных белых персон из самого Нью-Йорка, да еще с микрофонами, пел то, что обычно исполнял белым, – олд-таймы и простые невинные песенки и только один блюз, да и то лишь потому, что накануне ночью мистер Рокуэлл как раз его услышал, одобрил и сказал, чтобы он с него начал...

В этой связи не удивительно, что поначалу все восемь записанных песен Хёрта были отмечены в каталогах *Columbia* (*Columbia file cards*) как *old time music*, а единственную пластинку собирались поначалу издать в серии музыки *hillbilly* и только в последний момент, спохватившись, что автор – темнокожий,

приписали её к *race series* (расовой серии).<sup>55</sup> Чтобы у покупателей не оставалось сомнений в расовой принадлежности сингера, к его имени добавили традиционное «Миссисипский»... Но ведь не будешь докладывать об этих досадных промахах и издательских нюансах самому артисту, с которым хотелось бы продолжить сотрудничество. Проще всё списать на некачественные мастера, что Томми Рокуэлл и сделал. Он был полон желания исправить ошибку, и он её в конце концов исправил.

Обратим внимание и на просьбу Рокуэлла: **«Мы хотели бы, чтобы вы представили около восьми вещей, по крайней мере четыре из которых были бы старыми мелодиями (*old time tunes*) типа “Frankie” и “Nobody’s Business”. По всему Югу известно огромное количество подобных мелодий...»**

Зная, сколь деликатным следует быть в подобных просьбах, Рокуэлл таким дипломатичным способом предлагает Хёрту не везти в Нью-Йорк одни лишь фолк-песни и олд-таймы, как это случилось в Мемфисе, но *ограничиться* только четырьмя. И здесь, мне кажется, заключен ответ на вопрос, почему не была издана бо́льшая часть песен, записанных в Мемфисе. В пользу этой версии говорит и то, что Рокуэлл не предложил Хёрту перезаписать мемфисские треки, – что было бы логично, если мастера действительно испортились. Вместо этого он готовит своего клиента к записи нового материала, и им должны быть блюзы...

Ну что ж, поехал наш Джон Хёрт в Нью-Йорк, где в последней декаде декабря 1928 года в студии *OKeh Records*, располагавшейся тогда на Манхэттене по адресу *11 Union Square*, были проведены две сессии, во время которых записано двенадцать треков с его песнями и блюзами. 21 декабря записаны «Ain’t No Tellin’», «Louis Collins», «Avalon Blues» и «Big Leg Blues»; 28 декабря – «Stack O’ Lee Blues», «Window Light Blues», «Candy Man Blues», «Got The Blues Can’t Be Satisfied», «Blessed Be The Name», «Praying On The Old Camp Ground», «Blue Harvest Blues» и «Spike Driver Blues».

Десять из двенадцати треков были изданы в следующем году на пяти пластинках в серии *race records*, и каждая является золотым фондом англо-американской музыки. Именно эти записи обеспечили Джону Хёрту триумфальный возврат на сцену спустя тридцать с лишним лет. Матрицу с «Big Leg Blues» обнаружили в архивах



*Columbia* в шестидесятые, а сам блюз впервые появился в сборнике «Mississippi Moaners 1927-1942», выпущенном в 1968 году лейблом *Yazoo* (L 1009). А вот «Window Light Blues» так и остался неизданным, и, вероятно, матрица с этим блюзом безвозвратно утеряна, коль скоро дотошные исследователи до сих пор её не обнаружили.<sup>56</sup>

Отдельные записи Джона Хёрта для *OKeh* переиздавались начиная с 1952 года, когда две его вещи вошли в *Anthology Of American Folk Music*, собранную Гэрри Смитом (Garry Everett Smith, 1923-1991), но только в начале семидесятых они были переизданы полностью. Сначала, в 1971 году, на небольшом частном лейбле *Spokane* вышел альбом «Mississippi John Hurt: The Original 1928 Recordings» (SPL 1001), а спустя год этот же материал переиздали на лейбле *Biograph* – «Mississippi John Hurt. 1928. Stack O' Lee Blues: His First Recordings» (BLP-C4). Комментарии к последнему написал Дик Споттсвуд, один из «открывателей» Хёрта в начале шестидесятых. Характеризуя записанную в Мемфисе фолк-песню «Frankie», Споттсвуд отметил, что «это один из его самых трогательных номеров. Многим подражателям Хёрта этот струящийся, раскатывающийся аккомпанемент стоил огромных усилий»...

Споттсвуд был активно вовлечен в фолк-среду и знал, о чём писал, хотя, как мы увидим, некоторые нюансы ему известны не были. Вот что вспоминал о хёртовской «Frankie» Дэйв Ван Ронк:

«“Spike Driver’s Blues” был одной из двух песен Джона Хёрта, вошедших в *Антологию*. (Имеется в виду *Anthology Of American Folk Music* – В.П.) Второй стала великолепная фингер-пикинг-вещь под названием “Frankie’s Blues”. Она была красиво аранжирована. Когда эти альбомы вышли в начале пятидесятых, мы все моментально засели разучивать эту вещь. Но она была невероятно быстрой, и, спустя неделю или две, я остался на обочине. Мало кто выстоял. Один из таких, мой друг Бэрри Корнфилд (Barry Kornfield), на шесть недель затворился в своей квартире, потом появился, заговорщически подмигивая – мол, он это сделал! Нота за нотой, так же чисто и быстро, как на пластинке.

Когда я впервые увидел Джона в *Café Yana*, он там играл “Frankie’s Blues”. Однако я заметил, что песня звучала намного медленнее, чем на пластинке. Конечно, он здорово постарел... Но меня тут же осенило, что в таком темпе песня звучит даже лучше. Я

решил спросить его об этом, причем попытался сделать это как можно дипломатичнее – не хотелось просто ляпнуть, мол, “ну что, папаша, силы ведь уже не те, что прежде?”. Я заговорил очень осторожно: *“Знаете, этот ‘Frankie’, что вы сыграли...”*

Но, очевидно, я не был первым, кто задавал этот вопрос, так как Джон заговорил сам, избавив меня от смущения. Он просто улыбнулся: *“О, вы хотите знать, почему я играю эту вещь намного медленнее, чем на пластинке?”*

Я говорю: *“Да...”*

А он: *“Что ж, понимаете, эта песня была такой длинной, что пришлось ее убыстрить, чтобы она целиком поместилась на одну сторону пластинки на 78 оборотов”»*.<sup>57</sup>

Да, в то время приходилось прибегать и к таким хитростям, поскольку продолжительность трека на старых пластинках не должна была превышать три минуты. Между прочим, из-за этого технического несовершенства нам остаются неведомыми многие оригинальные блюзовые произведения, включавшие обширные инструментальные проигрыши и речитатив в начале исполнения, а также повествовательные песни (баллады), которые в обычной, а не студийной, обстановке отличались продолжительностью. Всё это еще на входе музыканта в студию нещадно кроилось, обрезалось и укорачивалось, так что нам достались сильно деформированные трехминутные нарезки, подчас очень далекие от оригинала...

К середине тридцатых фольклористы стали применять огромные шестнадцатидюймовые (16”) мастера, что позволяло делать записи продолжительностью до 15 минут. Это стало большим прогрессом для своего времени, и именно это обстоятельство (плюс благосклонность к нам Провидения!) позволило Алану Ломаксу сделать в 1941 году в Лейк Корморане, наверное, самые потрясающие записи в истории кантри-блюза. Увы, масштабы и возможности фольклористов не шли ни в какое сравнение с гигантами индустрии грамзаписи, которые занимались обыкновенной коммерцией. В этой связи заметим, что хёртовская «Frankie» далеко не единственная «убыстренная» запись, и если внимательно прислушаться к некоторым старым пластинкам, то мы обнаружим, что в прежние времена инженеры звукозаписи иногда прибегали к подобным хитростям...

Фрэнки славной девушкой была...  
Ни для кого не секрет,  
Что отдала она сотню долларов  
За один из костюмов Альберта...  
Но любовник страстный предал её...

Фрэнки идет в салун, что на углу улицы,  
Но не ради праздного развлечения...  
В замочную скважину высматривает она  
Альберта в объятьях весёлой Элис...  
Как смеет он, её мужчина, ей изменять?!

Окликнула Фрэнки Альберта,  
Но Альберт отвечал, что ничего не слышит.  
“Если не вернешься к той, что любишь,  
Я сама выволоку тебя отсюда!  
Ты – мой мужчина, и ты меня оскорбляешь!”

Фрэнки застрелила Альберта.  
Курок спускала раза три-четыре...  
Говорит: “Когда дым рассеялся,  
Увидела я умирающего Альберта...  
Он – мой мужчина. Он меня обидел...”

Фрэнки с судьей с трибуны сошли  
И бок о бок из здания вышли...  
Судья убеждал Фрэнки: “Ты оправдана будешь  
За убийство этого человека: он жестоко  
с тобой обошелся!”

Темна была ноченька, прохладна земля...  
Вот последние слова, что Фрэнки произнесла:  
“Я убила любимого Альберта  
За страшное предательство его”...

Не стану я больше истории сказывать,  
Ни единой строчки...  
Что ж... Альберт проходил около часа назад

Вновь обратимся к комментариям Дика Споттсвуда песен Джона Хёрта. Что касается популярной «Nobody's Dirty Business», то, по его утверждению, эту фолк-песню исполняли как черные, так и белые американцы и различные её версии встречались даже в далекой Западной Африке. Записанные в Мемфисе «Monday Morning Blues», «Casey Jones» и «Sliding Delta», как считает музыковед, утеряны, но Хёрт их помнил и исполнял в шестидесятые. Таинственный «Shiverlie Red Blues» больше никогда не всплывал – ни в записи, ни в памяти блюзового сингера.

Из неизданных февральских записей в Нью-Йорке были перезаписаны только два гимна: «Blessed Be The Name» и «Meeting On The Old Camp Ground» (последний стал теперь называться «Praying On The Old Camp Ground»). «Эти обворожительные госпелы в числе “окейных” записей Хёрта имеют, как ни странно, наименьшую значимость: чаще всего гимны в его исполнении отличались лишь поверхностным гитарным аккомпанементом», – считает Споттсвуд, а к безусловным шедеврам декабрьских сессий относит: «Ain't No Tellin'», выстроенную в свободном стиле и на строках из знаменитой «Make Me A Pallet On The Floor»; «Louis Collins», балладу, отличающуюся оригинальной лирикой, повествующую об убийстве и звучащую как белая по происхождению; и «Avalon Blues», сочиненный буквально перед сессией под воздействием тоски по родному дому. «Случилось так, что эта песня включила в себя все нити, приведшие к обнаружению музыканта в 1963 году. Какая жалость, – сетует Споттсвуд, – что никто этого не расслышал лет на десять-пятнадцать раньше!»

«“Big Leg Blues”, – пишет музыковед, – не был издан на *OKeh*, и Хёрт больше не вспоминал эту песню: она так бы и осталась очередной дискографической тайной, если бы её не нашли среди небольшого числа мастеров на складах *Columbia*... Тема “убери свои ножки подальше от меня” (*get your big legs off of me*), – отмечает Споттсвуд, – повторялась минимум дважды в последующих записях пианистов Джабо Вильямса (Jabo Williams) и Уолтера Роланда (Walter Roland, 1900-1970)...»

«Stack O'Lee Blues» и «Candy Man Blues» составляют две стороны наиболее популярной пластинки Хёрта, если судить по количеству сохранившихся копий. «Стэк О'Ли, – пишет Споттсвуд, – был одним из *“плохих парней”* ранней американской истории, которые – полушутя, полувсерьёз – прославляются в фольклоре уже несколькими поколениями. В пустяшном споре Стэк убил некоего Билли Лайонса и, как отмечает Хёрт в кратком сопроводительном рассказе, был очень расстроен, что пуля не прошла точно между глаз. А вот скрытую непристойность блюза “Candy Man” Хёрт так и не признал, и песня продолжает сохранять дух невинной двусмысленности, привлекательный в равной степени как для сингера, так и для его аудитории».

Добавим, что и Стэк О'Ли, и Билли Лайонс были героями белого фольклора и сами тоже были белыми.

Споттсвуд обращает внимание на то, что песня «Got The Blues, Can't Be Satisfied» имеет необычную форму: начинаясь двумя летящими куплетами, она сводится к повествованию об убийстве, заканчивающемся словами названия песни. «Blue Harvest Blues», считает Споттсвуд, на самом деле никогда не входила в репертуар Хёрта, ведь *«её необыкновенно задумчивая сентиментальность выдает чуждый другим его песням романтизм»*. Исследователь считает, что эту песню предложили Джону Хёрту сугубо для записи, поскольку *«по нетипично простому гитарному аккомпанементу можно предположить, что она Хёрту не особенно нравилась»*. «Spike Driver Blues» – это переходная песня, связанная и с ранней балладой о Джоне Хенри, и с более поздними «Nine Pound Hammer» или «Roll On Buddy». *«Версия Хёрта, – считает Споттсвуд, – кажется уникальной и, возможно, является одной из наиболее красивых его песен»*.

Среди нью-йоркских записей остается еще «Window Light Blues». Он также не был издан и уже не воскресал в памяти Джона Хёрта в шестидесятые. Наряду с «Shiverlie Red Blues», записанным в феврале в Мемфисе, этому блюзу суждено оставаться еще одной загадкой в дискографии музыканта. Таково авторитетное мнение Ричарда Споттсвуда.<sup>59</sup>

А вот как оценивал ранние записи Джорна Хёрта другой известный автор – Тони Расселл:

«Хотя в названии семи песен фигурирует слово “блюз”, сделано это лишь для завоевания популярности на блюзово-ориентированном рынке того времени. “Stack O’Lee Blues”, “Candy Man Blues” и “Spike Driver Blues” были рэгами или балладами, вероятно, доблюзовой поры. Хёрт поёт и играет с такой вкрадчивостью, как если бы это были колыбельные, убаюкивающие неугомонных детей, – и эта традиция весьма далека от напористого вокала и неистовой гитары его собратий из Миссисипи, например Чарли Пэттона. Даже в исполнении такого что ни на есть блюза как “Got The Blues, Can’t Be Satisfied” в гитарной партии еле уловимо звучание, напоминающее таких мемфисских музыкантов, как Роберт Уилкинс или Фрэнк Стоукс. Спокойное, размеренное пение Хёрта выдаёт в нём скорее выступающего на домашней вечеринке сонгстера, чем блюзового сингера с уличного перекрестка».

Подытоживая анализ хёртовских записей 1928 года, Расселл заключает: «Его поздние записи не менее завораживающие, но эти отличаются большей ясностью и остротой».<sup>60</sup>

Мы можем прислушиваться к суждениям специалистов, можем их игнорировать, – несомненно одно: все записи Миссисипи Джона Хёрта (и ранние и поздние) являются достоянием англо-американской фолк-музыки: их изучали, изучают и будут изучать как музыковеды и музыканты, так и просто любители...

Упомянутый Расселлом Фрэнк Стоукс был на шесть лет старше Хёрта и принадлежал к тем сонгстерам, чей репертуар и стиль изменялись под воздействием входившего в моду блюза. О точном месте его рождения идут споры. Родители Фрэнка умерли, когда он был еще ребенком, и воспитывал его отчим на ферме близ Татвайлера (Tutwiler, MS).<sup>61</sup> В 1895 году Стоукс вместе с усыновившим его Фредом Кэрбином (Fred Carbin) переместился к Мемфису, в предместьях которого он, будучи подростком, уже играл на пикниках и вечеринках. К началу нового века Стоукс оказался в Хернандо, зарабатывал песнями уже там, часто наведываясь в Мемфис, где играл на улицах и в прочих людных местах, а также в салунах. В двадцатых годах Стоукс был участником медицинских шоу Дока Уоттса (*Doc Watts Medicine Show*) и вместе с другими музыкантами ездил по южным штатам. Затем Стоукс женился и овладел профессией кузнеца, которым работал долгие годы. Но гитару не бросил и петь не перестал.

Обладатель мощнейшего голоса, он стал одним из наиболее известных и влиятельных уличных музыкантов Мемфиса, выступая в *Church's Park* (теперь *WC Handy Park*), в клубах для черных, на танцах и частных вечеринках. В то время Стоукс часто играл вместе с Дэном Сейном (Dan Sane) и Джеком Келли (Jack Kelly), а также с уже упомянутым фиддлером Виллом Бэттсом, образуя стринг-бэнды. Развлекали они как черных, так и белых, разъезжая по окрестностям Мемфиса и северным каунти штата Миссисипи...<sup>62</sup> Впервые Стоукса записали, когда ему было уже сорок, – в августе 1927 года. Вместе с Дэном Сейном, на мой взгляд выдающимся гитаристом, их записали для *Paramount* под именем *Beale Street Sheiks*. Звучание дуэта настолько мощное, что вполне укладывается в категорию блюзов Дельты: таковы, например, «Sweet To Mama», «Half Cup Of Tea», «Beale Town Bound», «Bedtime Blues»...<sup>63</sup>

В репертуаре Стоукса прослеживается его миграция от рэгтаймов и популярных фолк-песен доблюзовой поры к блюзам. Например, его «Memphis Rounders Blues», записанный в сентябре 1929 года для *Victor*, – не что иное, как трансформированная в блюз баллада «Stack O'Lee».<sup>64</sup> У Фрэнка нет хёртовского пикинга, но и задачи научиться таковому он не ставил: чтобы играть в джук-джойнтах или на углах улиц, надо обладать мощным ритмом, энергетическим напором и играть предельно громко... Джон Хёрт никогда к этому не стремился, его звучание оставалось subtilным, можно сказать, камерным, и потому фолк-песни в его исполнении не подвергались деформации под воздействием вынужденных обстоятельств или модных влияний: в результате в конце двадцатых они звучали почти так же, какими он слышал их в начале XX века, и точно так же Хёрт играл и пел их в шестидесятые. Звучание его гитары и голоса также почти не изменилось, и кто слышал его со сцены, а до того – на пластинках, – были поражены этой удивительной «нетронутостью временем»... В связи с этим приведем любопытный эпизод из всё той же беседы с ним в ночном клубе *Ontario Place*.

Присутствовавший при разговоре *неизвестный* спросил Хёрта, видел ли он когда-нибудь, чтобы в качестве музыкального инструмента использовали стиральный таз: когда этот таз переворачивают, прикрепляют к днищу верёвку-струну, затем присоединяют её к шесту, после чего исполняют простейшую

басовую партию. И недоумённый Джон Хёрт ответил, что впервые увидел подобное в Ньюпорте, во время фолк-фестиваля.

– Да, я, как увидел, сразу спросил: «*Это на чем они там играют? Стиральный таз! О мой Бог! Вау!*» Я такого прежде не видывал... Правда...

– А что, разве в Миссисипи так не делают? – удивился неизвестный.

– Нет, не делают, – уверенно ответил Джон Хёрт...

О чем же нам говорят невинный вопрос и однозначный ответ?

Об оторванности, изолированности Хёрта от городской среды и прежде всего от Мемфиса, в стринг- и джаг-бэндах которого нередко использовался *wash-tub bass* – тот самый стиральный таз с шестом и веревкой. Известны и имена музыкантов, наиболее отличившихся на этом диковинном инструменте, – это Дейви Корли (Dewey Corley, 1898-1974) и участник Memphis Jug Band Уилл Шейд (Will Shade, 1898-1966). Оба – активные фигуры мемфисской блюзовой сцены на протяжении нескольких десятилетий, играли и с Фрэнком Стоуксом, и с Робертом Уилкинсом, объездили со своими бэндами весь Юг, с середины двадцатых постоянно выступали вместе с блюзменами Дельты в джуках на северо-западе Миссисипи, много записывались и были хорошо известны за пределами Мемфиса.<sup>65</sup> *Wash-tub bass* – не единственный инструмент, на котором они играли, но он был непременным атрибутом во время выступлений их бэндов. Именно после знакомства с их музыкой *wash-tub bass* стал модным у молодых белых фолк-музыкантов, создававших джаг-бэнды по примеру мемфисских: таковыми, например, были Jim Kweskin & the Jug Band и the Dave Van Ronk's Jug Stompers, которые, благодаря пластинкам и участию в фолк-фестивалях, стали популярными в шестидесятые...<sup>66</sup> Потому-то и спросил неизвестный молодой человек Джона Хёрта об этом инструменте, рассчитывая всё разузнать «из первых рук». Но, как видим, Джон Хёрт был немало удивлен, когда увидел на сцене молодых людей, потешающихся перевернутым стиральным тазом: такого издевательства над дорогой домашней утварью в селениях на холмах и в Авалоне, где он прожил семь десятков лет, никто бы себе не позволил. Это всё забавы сытых городских пижонов...

Как видим, Джон Хёрт не соприкасался с блюзовой сценой Мемфиса, не бывал в джуках вне своего ареала обитания и не



участвовал в различных шоу, где мог бы соприкоснуться с каким-нибудь городским джаг-бэндом. Он рос и развивался в замкнутой социокультурной среде и во многом поэтому сохранил неизменными свой стиль и свои песни и, спустя десятилетия, играл и пел так же, как и в дни молодости...

Теперь зададимся вопросом: на какой гитаре играл Миссисипи Джон Хёрт во время своих сессий 1928 года?

В иллюстрированной истории американской блюзовой гитары – *The American Blues Guitar* – Рик Бэти (Rick Batey) пишет, что записи 1928 года были произведены на гитаре под названием *Black Annie*, а вот что это была за фирма и какой год выпуска инструмента – автору неизвестно. Бэти сообщает, что к началу Ньюпортского фолк-фестиваля 1963 года у Хёрта своей гитары не было и ему приходилось их одалживать. Так он играл на гитаре *Gibson J-45* и на *Dobro*. А затем он выбрал инструмент фирмы *Guild F-30*, который оплатила дирекция фестиваля.<sup>67</sup> Вот как об этом пишет непосредственный участник этой благотворительной акции Стефан Гроссман:

«Организаторы Ньюпортского фолк-фестиваля решили купить Джону Хёрту гитару, и в связи с этим он оказался в магазине ладовых инструментов Марка Силбера (*Marc Silber's Fretted Instrument Shop*). Мы демонстрировали ему *Martin OO-42* – дорогие гитары с перламутровой инкрустацией. Но он захотел простой *Guild*, который сам снял со стены, – ничего особенного, не такое и прекрасное у неё звучание. Гитара была очень скромной, как и он сам. В своих студийных сессиях для *Vanguard* он использовал мой *Martin OM-45*, невероятно здорово звучащую гитару; и разница между этими записями и “живым” альбомом на *Vanguard*, который он записывал с *Guild*, довольно ощутима».<sup>68</sup>

Скромность Джона Хёрта – вне всяких сомнений и подозрений, но в данном случае дело не в ней. Во время записи для Библиотеки Конгресса, 15 и 23 июля 1963 года, Хёрт пользовался гитарой *Guild*, и именно с этим инструментом он запечатлен на обложках альбомов «Monday Morning Blues» и «Avalon Blues». Ньюпортский фолк-фестиваль проводился спустя несколько дней – с 26 по 28 июля, и на нём, если верить книге Рика Бэти, Хёрт пользовался заимствованными *Gibson J-45* и *Dobro* и, видимо, посчитал, что они похуже того инструмента, с которым он только что записывался для Библиотеки

Конгресса. И когда благородные организаторы фестиваля повели его в магазин и любезно предложили выбрать «что душе угодно», сингер, не долго думая, снял со стены недавно освоенный *Guild*... Хорошо ли звучала эта гитара? Гроссман считает, что не очень: его *Martin OM-45* будто бы лучше... Ну а Джону Хёрту хватило и *Гульда: от добра добра не ищут* – старая как мир пословица, на всех материках и континентах. Тут уж так называемое «звучание» на третьем месте...

Но действительно ли гитара Хёрта, с которой он записан для студийных «вангардовских» альбомов «Today!», «The Immortal» и «Last Sessions», – звучит лучше *Гульда*, с которым он делал записи для Библиотеки Конгресса?.. Я не уверен. По мне, как раз наоборот. Роскошный и дорогостоящий *Мартин* Гроссмана звучит на этих альбомах слишком красиво, изысканно и утонченно, едва ли не как у небезызвестного Донована (Donovan Leitch, 1946). А ведь в фолк-музыке вообще и в кантри-блюзе в частности свои законы и правила: то, что кажется хорошим, – на самом деле никуда не годится, а то, что представляется красивым и изысканным, – то и вовсе губительно...

В шестидесятые Джон Хёрт играл и на 12-струнной гитаре, что подтверждают и его записи для лейбла *Piedmont*, и замечательный снимок знаменитого фотографа Дэвида Гара (David Gahr, 1922-2008), к сожалению не так давно скончавшегося... Ну а самую первую гитару, как мы помним, маленькому Джону купила мать за полтора доллара у некоего белого господина из Авалона, на которого она работала в самом начале XX века.

Что это была за гитара?

В примечаниях к альбому «Avalon Blues» Бэстин приводит признание Джона Хёрта в том, что та гитара имела наилучшее звучание из всех, на которых он когда-либо играл, – *the best-sounding guitar I ever had my hands on*.<sup>69</sup>

Вот так! И если бы только Джону Хёрту представилась такая счастливая возможность, он бы выбрал ту самую гитару, которую ему в детстве купила мать, и не променял бы её на тысячу самых дорогих и инкрустированных перламутром *мартинов*... Арт Браунинг, куратор Фонда Джона Хёрта и смотритель дома-музея, говорил нам:

«К сожалению, у нас нет гитар Джона. Незадолго до смерти, когда ему за гитару предлагали и пятьсот, и восемьсот долларов или, может, двести, – он соглашался... Так, у нас нет ни одной из его

гитар... Мы знаем, где они, и эти люди предлагают нам эти гитары сегодня уже по сто тысяч долларов!.. У Ричи Хэйвенса (Richie Havens, 1941) есть одна из гитар Хёрта... Еще одна хранится в музее в Колорадо... Все эти гитары Джону дарили хорошие люди. А он был болен и умирал...»<sup>70</sup>

Мы уже отмечали, что Миссисипи Джон Хёрт не был странствующим блюзовым сингером, не являлся что называется «профессионалом», – гитара и песни не были источником его основного дохода, и он редко покидал Авалон. Поэтому поездка в Нью-Йорк произвела на него огромное впечатление. Он помнил каждую деталь этой поездки: как устроена студия, каким было помещение, где и у кого он жил в те дни, чем его кормили, запомнил встречи и имена, так что эти воспоминания – сами по себе ценный исторический источник... Но было и нечто такое, что он запомнил особенно. Например, свои встречи с великим блюзовым и джазовым гитаристом Лонни Джонсоном (Alonzo “Lonnie” Johnson, 1889-1970). Хёрт запомнил эти встречи еще и потому, что в феврале, во время сессии в Мемфисе, с ним завел разговор некий черный парень, который представился «Лонни Джонсоном». Имя этого гитариста тогда гремело, он выступал и записывался с самыми известными музыкантами и был нарасхват. И вот, спустя десять месяцев, в Нью-Йорке, в студии *OKeh*, Хёрт опять встретился лицом к лицу с музыкантом, который называл себя «Лонни Джонсоном». Но поскольку он совсем не был похож на мемфисского «Лонни Джонсона», ему пришлось доказывать блюзмену из Авалона, что он – настоящий! В конце концов они познакомились и даже стали приятелями на те дни, пока Джон Хёрт оставался в Нью-Йорке...

Эпизод забавный и до конца не ясный, поэтому воспроизведем диалог Хёрта и Хоскинса, который спросил, не записывался ли в студии *OKeh* кто-нибудь еще в то время, когда там был Хёрт:

– Конечно. Дайте-ка подумать... Что ж, не знаю, как не вспомнить его, когда мы провели столько времени вместе, – это Лонни! Лонни Джонсон!..

– В Мемфисе?

– Нет-нет, прошу прощения. Тот парень только назвался «Лонни Джонсоном», но на самом деле им не был... Поехав

записываться в Нью-Йорк, я выяснил это... Тот сказал, что он якобы «Лонни Джонсон», но им не был, а кем он был – понятия не имею. Уже в Нью-Йорке, на записи, я сказал Лонни: *«Да... Ты выглядишь не так, как тот парень, которого я повстречал в Мемфисе. Он сказал, что он “Лонни Джонсон”...»* – *«Нет. Он тебе наврал. Вот он, Лонни!»* И я понял, что так оно и есть, это настоящий Лонни, потому что он записывался прямо передо мной... Мы оба были в звукозаписывающей студии... Я тогда только написал свой «Candy Man» и еще не запомнил как следует слова... Мне их напечатали на студийном бланке: глянул – спел... Ну, и я пел... Репетировал, пока в студии не было работников. Тогда Лонни говорит: *«Не высокогато ли?.. Надо бы понижее... Тебе, сынок, надо бы опустить немного...»* *«И то правда, высокогато...»* – согласился с авторитетным замечанием Хёрта.

...Хотя в дате рождения Лонни Джонсона много разночтений и большинство справочных изданий указывает на то, что он родился в 1899 году, я склонен доверять Словарю Шелдона Хэрриса, а в нем указано, что Лонни родился в Новом Орлеане 8 февраля 1889 года.<sup>71</sup> Следовательно, он был на три года старше Джона Хёрта, хотя и выглядел в 1928 году стильным, ухоженным и утонченным молодым человеком. В отличие от Хёрта, Лонни был знаменитым и опытным музыкантом, знал правила звукозаписи и законы ведения бизнеса, а в студии *OKeh* чувствовал себя как дома и потому позволял себе покровительственный, но совсем беззлобный тон с по-детски наивным и неотесанным деревенским сингером из глубин Миссисипи...

Между тем Хёрт продолжает вспоминать о сессии в Нью-Йорке:

– **Никогда не забуду, как вошел менеджер Ти Джэй Рокуэлл и спросил: «Кто это тут дурачится с этой бумажкой?» Лонни говорит: «Это я». «А у тебя как дела?» – обратился Рокуэлл к Хёрту. «Ничего особенного, но, по-моему, немного высокогато...» «Что ж... Для тебя это действительно слишком высоко...» Я ему: «Да. Высогато. Немного не дотягиваю. Голос не дотягивает до гитары...»** Так я узнал, что это точно был Лонни. Но тогда, в Мемфисе, я еще не знал Лонни и принял за него другого парня – он был тоже черным.

Хоскинс решил уточнить:

– Вы сказали, что тогда только-только сочинили «Candy Man». Так вы написали её, пока были в Нью-Йорке?

– О, ну... Знаете, я сочинил слова по дороге в Нью-Йорк.

– Совсем незадолго?

– Да, только-только. Я написал их карандашом, и, скажу вам, они напечатали их для меня. Точно говорю. Чтобы я не забыл слова во время записи...

– Так вы с Лонни довольно тесно сдружились тогда?

– Точно так. Мы даже устроили, прямо там, небольшие танцы: я играл на гитаре, а он – на пианино. О... Веселые получились танцы!..

– Ну а в другое время, вне студии, вы встречались? Посещали, может, на какие-нибудь вечеринки? Ну, или просто болтались где-нибудь, ходили по магазинам... Понимаете?

– Конечно, ходили. По магазинам или к нему домой отправлялись... Немного повеселились вместе, потанцевали... О да... Прекрасное было времечко!

Давайте-ка, все девчата, собирайтесь вокруг:

Этот красавчик-конфетник снова в городе!

Этот конфетник... Такой вот конфетник...

Есть у него особый леденец, девятидюймовый!

Он быстр: продает, пока свинья жуёт свою похлебку.

Вот это конфетник! Ай да конфетник!

Все слышали, как сестра Джонсон призналась,

Что леденец такой всегда берет с собой в кровать!

Ах, что за конфетник! Он такой, это конфетник...

Не приближайся к конфетнику:

Он вложит толстый леденец в твою ладонь!

Это ведь конфетник! Да, конфетник...

Он продал пару леденцов сестре Бэд, –

Так на следующий же день она забрала все,

что оставалось...

Вот это конфетник! Ах, какой озорник!

Отведав его леденцов, подруга милая моя,  
Ты еще долго-долго будешь тосковать по ним...  
Это и есть конфетник... Конфетник!

Его леденец не растает никогда:  
Как все дамы говорят, лишь тверже он становится...  
Ах, этот конфетник... Такой вот конфетник!<sup>72</sup>

Другим незабываемым событием для Джона Хёрта стала его нечаянная встреча с Бесси Смит (Bessie Smith, 1894-1937). Тут перед нами уже не просто любопытные воспоминания о величайшей из блюзвирмен, но и особенная форма повествования, словно заимствованная из самого Николая Васильевича Гоголя!

– Еще кого я встретил, ожидая лифт, – так это Бесси Смит...  
Она стояла при входе в здание, на первом этаже...

– Вы разговаривали?

– О... Я спросил её... Когда она там стояла, я еще не знал, кто она такая... Я поднялся прежде неё... Знаете сами, когда лифт заполняется, заполняется полностью, то – всё... А потом уже лифт вернулся и забрал её, вот так... И только от Джонсона, уже потом, я выяснил, кто это такая. Я так и не поговорил с нею, нет... Ведь я не знал, кем был тот, кто рядом с нею... Но у него была гитара, и у неё в руках тоже была гитара. У обоих было по гитаре. Такой, знаете, крепко сложенный коричневокожий парень... Понятия не имею, кто он был такой, но они записывались...

Тут, не выдержав безучастия, из-за спины Хоскинса выступил все тот же *неизвестный*, возможно бармен:

– Так, говорите, гитара у неё была?

– У неё была гитара. Не знаю, играла ли она на ней или только пела, но гитара у неё тоже была. Была гитара, это совершенно точно! – уверенно настаивал Хёрт.

– Никогда не слышал, чтобы она играла... – недоумевал *неизвестный*, и я разделяю с ним это чувство, потому что не слышал, чтобы Бесси когда-либо играла на гитаре.

– Что ж, и я не слышал и не видел, как она играет, но гитара-то у неё была, определено была! Да, одна была у парня, и у неё тоже была. Конечно... Не знаю... Они обе могли принадлежать

ему. Не могу сказать, не знаю, что она делала с этой гитарой... Мне известно, что она только пела. Вот это мне известно...

– Еще как пела!.. – акцентировал *неизвестный*.

– Верно. Но я никогда не слышал, чтобы она играла на гитаре... Ума не приложу... Много раз слышал, как она пела, это так... Не думаю, что она умела играть. Вряд ли она чего-то играла. Нет, не думаю, что она играла на гитаре... Считаю, она лишь пела, – такое вот мое мнение...

Теперь уже сам Хёрт высказывал неподдельное недоумение и таким забавным образом выпутывался из сложной ситуации, в которую сам себя загнал: эх, если б только знал, что все вокруг такие знатоки, то и не вспоминал бы про эти самые гитары!..

А что? Действительно, мог ли Миссисипи Джон Хёрт встретиться лицом к лицу с Бесси Смит в самом конце 1928 года в Нью-Йорке, в помещении *OKeh Records*?

Тысячатрехсотсемидесятистраничный справочник *Blues & Gospel Records 1890-1943* не сообщает, что у мисс Бесси (она любила, когда к ней обращались *Miss Bessie*) в декабре 1928 года были какие-либо сессии звукозаписи. Последние в том году состоялись 25 августа, когда ей аккомпанировали тромбонист Джо Вильямс (Joe Williams) и пианист Портер Грейнджер (Porter Grainger). Ей в том году аккомпанировали в основном небольшие джаз-бэнды, и в их составе гитаристов вообще не было! А следующая запись Бесси Смит прошла только в мае 1929 года, и там ей подыгрывали великий джазовый гитарист Эдди Лэнг (Eddie Lang, 1902-1933) и не менее великий пианист Клэрэнс Вильямс (Clarence Williams, 1893-1965). В это время наш поющий авалонский крестьянин всюду вкалывал на своих тринадцати акрах... И вот, он рассказывает, что видел мисс Бесси в студии с каким-то молодым человеком, да еще с гитарой в руках!.. Последнему удивился даже неизвестный его собеседник, да так, что и сам Хёрт вынужден разделить это удивление... Что же, получается, он что-то напутал и его встречи с великой блюзвумен не было вовсе?!

Бесси Смит с 1923 года была в *Columbia Records* блюзовой звездой номер один, а *OKeh* с ноября 1926 года принадлежал *Columbia Phonograph Corporation*, так что у мисс Бесси могли там накопиться самые разные дела, в том числе финансовые и творческие. Она вполне

могла привести кого-нибудь из молодых музыкантов, чтобы устроить ему прослушивание или рекомендовать к записи: это только в известном фильме *St. Louis Blues* (1929 г.) её, несчастную, почём зря обижает мерзавец-возлюбленный, а на самом деле такую тётку обидеть было себе дороже. Она пела без микрофона и, говорят, когда была в ударе (а в ударе Бесси была всегда!), могла одним только голосом расколоть фужер, залпом опорожненный ею же незадолго до того. **«Она могла бы заполнить своим голосом весь Карнеги-Холл (*Carnegie Hall*), Мэдисон Сквер Гарден (*Madison Square Garden*) или небольшой кабаре – всё равно, что. Она делала это своими мускулами, своими легкими и могла петь всю ночь. В ней не было ничего от этих современных шепотков в фирменный микрофон»,** – вспоминал о Бесси Смит знаменитый кларнетист Бастер Бэйли (Buster Bailey, 1902-1967)...<sup>73</sup>

Вот так-то! Что ей какой-то там возлюбленный! Как настоящая королева или даже императрица блюзов, она их тасовала пачками и, когда надо, могла поддержать им и гитару... Вот с кем встретился наш Хёрт у дверей лифта! И он, хоть и натаскался в свое время железнодорожных шпал, все ж не рискнул заговорить с нею, убоявшись стоявшего рядом крепко сложенного парня с гитарой. Да и сама мисс Бесси, у которой, как пишут, было большое и доброе сердце, была страшна во гневе... *«Гитар-то на свете много, а голова у меня одна»*, – наверное, подумал Хёрт. Он, кстати, и не знал, кто это такая, видел только большую и необычайно красивую леди и чувствовал в ней нечто грандиозное! И мы бы почувствовали... Потом он расспросил Лонни Джонсона, и тот, будучи в курсе дела, уже всё ему объяснил. Между прочим, с самим Лонни тоже всё не так просто.

Согласно справочнику *Blues & Gospel Records 1890-1943*, Лонни Джонсон в декабре 1928 года вообще не записывался. Ни в одиночку, ни с кем-либо. Последняя его запись в 1928 году была проведена в субботу 16 ноября, когда для *OKeh* записывали их дуэт с Эдди Лэнгом, причем Лэнг проходил эту сессию под псевдонимом *Blind Willie Dunn*.<sup>74</sup> Следующая сессия Лонни состоялась уже в феврале будущего года. Просмотрев все ссылки на *«Лонни Джонсон»*, я не обнаружил и того, чтобы он кому-либо аккомпанировал в декабре 1928 года, не говоря уже о последней декаде, когда в студии *OKeh* записывали Джона Хёрта. И даже очаровательная Виктория Спайви (Victoria



Spivey, 1906-1976), частым партнером которой Лонни в то время выступал, не записывалась в декабре, хотя, по её воспоминаниям, она видела Джона Хёрта в нью-йоркской студии.<sup>75</sup>

Но может, какая-нибудь декабрьская сессия Лонни Джонсона отмечена в джазовых каталогах и справочниках, ведь он был участником многих джаз-бэндов и постоянно с ними записывался?

Увы, внушительный двухтомный справочник *Jazz Records 1897-1942*, в котором приводится уйма сессий с участием Лонни Джонсона, не сообщает о том, что он записывался в декабре 1928 года.<sup>76</sup> То есть справочные издания, фиксирующие блюзовые и джазовые записи, не дают определенного ответа на вопрос, записывался ли Лонни в нью-йоркской студии *OKeh* в те же дни, что и Джон Хёрт... Вот так-то!

Но, как вы думаете, где был Лонни Джонсон во время самой первой сессии Хёрта, состоявшейся в Мемфисе 14 февраля 1928 года?

Он был в... Мемфисе!

13 февраля, в день приезда в Мемфис Джона Хёрта, Лонни Джонсон записывался вместе с Джимом Ричардсоном (Jim "Mooch" Richardson) в той же самой студии в отеле *Peabody*, в которой на следующий день, 14-го февраля, Томми Рокуэлл принимал Хёрта!<sup>77</sup> В этот день Лонни, наверное, отдыхал и набирался сил, потому что уже 15-го февраля он вновь записывался, правда уже для лейбла *Vocalion*. А в студии *OKeh* в это время всю работу над треками Вилли Нармур и Шелли Смит. Затем целых три дня – 17, 18 и 23 февраля – Лонни Джонсон аккомпанировал Гордону «Кегхаусу» (Gordon "Keghouse"), причем первые две из трех сессий были проведены для *OKeh*, а значит – всё в той же студии. То есть Лонни Джонсон не просто почти полмесяца находился в Мемфисе – он едва ли не ежедневно пребывал в студии *OKeh*! Неужели он, до мозга костей блюзовый музыкант, ни разу не пересекся с сельским сонгстером и блюзменом, о котором ему наверняка рассказывал Рокуэлл?.. Так, может, тот «черный парень», который подходил к Хёрту, выдавая себя за «Лонни Джонсона», и был настоящим... Лонни Джонсоном?!

Но если так, то кем был тот, кто называл себя «Лонни Джонсоном» в Нью-Йорке?.. С кем наш доверчивый шеаркроппер так весело проводил время? Может, над ним подшутили, принимая за простака-деревенщину, и под шумок развенчали настоящего Лонни Джонсона, которого Хёрт повстречал в Мемфисе, выдав за Лонни

какого-то другого музыканта? Ведь известно, что городские музыканты – публика развеселая, они вполне могли забавляться подобными розыгрышами... Кстати, мне всё-таки трудно представить, чтобы Лонни, воспитанный в интеллигентной новоорлеанской музыкальной семье и в одночасье потерявший её во время страшной эпидемии, музыкант многосторонний, с утонченными, аристократическими манерами креола (надо видеть его фотографии двадцатых!), панибратски и покровительственно называл бы Джона Хёрта *«сынком»*... Слишком невероятно!..

В то же время известно, что всякое в жизни может случиться. Мы ничего не доказываем и не утверждаем, но лишь обращаем внимание на те или иные нестыковки и задаем вопросы. Ответит на них уже более скрупулезный и внимательный исследователь.

Важна каждая деталь из воспоминаний Хёрта: ведь сведений о том, как вели себя и что чувствовали сельские музыканты с Юга, прибывая в северные города для записи пластинок, крайне мало. А тут мы имеем возможность узнать, что и как было, *«из первых рук»*. Любопытно, например, где Джон Хёрт жил всё это время?

Пригласив его в Нью-Йорк на десять дней, организаторы звукозаписи выделили ему деньги из расчета десять долларов за ночь, имея в виду, что неприхотливый сингер из Авалона устроится в недорогую гостиницу. Таковой была обычная практика, когда в студию приглашали чёрных сельских музыкантов издалека, и об этом был хорошо осведомлен тамошний дворник.

– Он говорит: *«Я скажу, что тебе надо делать. Не знаю, как надолго ты здесь, но это не имеет значения»*.

Я говорю: *«Ну да»*.

Он сказал: *«Ты мне дашь сегодня свои десять долларов. Ты дашь мне десять долларов – и мы поедем вместе ко мне домой»*.

Понимаете, они ему сказали отвезти меня в отель, а он говорит, *«поедем ко мне, увидишь, как готовит моя жена»*! Так и сказал: *«Будешь жить у меня, есть и спать. Останешься на одну ночь – десять долларов, на неделю – десять долларов... Проживешь у меня две недели – тоже десять долларов»*.

Я подумал, что это хорошее предложение, и согласился... Как только получил десять долларов, тут же вышел из здания, сел в машину и говорю: *«Окей!»* Но тут он вылезает из машины и

говорит: *«Пойдем в парикмахерскую, я немного постригусь, а потом уже поедем домой».*

**Он постригся, и мы поехали к нему домой...**<sup>78</sup>

В гостях у дворника Джону Хёрту очень понравилось: гостеприимная жена, хорошая еда – деревенские сосиски, запеченная рыба – **«О Боже! Как меня там кормили!»**. Но уже перед самым отъездом в студии прознали, что он не тратил деньги на гостиницу, а ночевал у частника, да еще у дворника, числившегося в штате *ОКей!* Джон не на шутку перепугался, что потребуют обратно доллары, но, по его словам, они «лишь рассердились»... Таким образом смекалистый крестьянин сэкономил деньги и даже спустя много лет помнил имя своего благодетеля. Так добросердечный *окиевский* дворник Джонсон Беннет (Johnson Bennet) навсегда остался в блюзовой истории...

Итак, заработав неплохие деньги и отметив в Нью-Йорке Рождество, Джон Хёрт под самый Новый год возвращался домой. Кроме прочего, он вёз новые песни, сочинённые вдали от родных мест: «Candy Man Blues» и «Avalon Blues». Благодаря последней его разыщут в шестидесятые, а «Candy Man» станет в те же годы наиболее популярной в репертуаре Хёрта... Надо же: было время, пусть и непродолжительное, когда хёртовский «Avalon Blues» уже знали в Нью-Йорке, но еще не слышали в самом Авалоне!

Приехал в Нью-Йорк этим утром, около половины десятого...  
Прибыл в Нью-Йорк сегодня утром, где-то в полдесятого...  
А накануне, в Авалоне, всё утро слез удержать не мог.

Авалон, мой город родной, ты навсегда в душе моей.  
Авалон, мой город родной, навечно в сердце моем.  
Авалонские красавицы не устанут тосковать по мне.

Когда из Авалона отправлялся поезд,  
они махали мне и слали поцелуи...  
Поезд покидал Авалон, а они все махали  
и слали мне воздушные поцелуи...  
Кричали: “Возвращайся, папуля! Будь всегда с нами рядом!”

Авалон – это маленький городишко, не особо разгуляешься...

В таком маленьком месте, как Авалон, не особо разгуляешься.  
Но девчата авалонские, они, уж точно, знают,  
на что тебе потратиться...

Нью-Йорк – это хороший город, но он не для меня...  
Нью-Йорк – славный город, но мне не подходит.  
Уезжаю обратно в Авалон, туда, где никогда  
я не останусь одиноким...<sup>79</sup>

Есть сведения, полученные от самого Джона Хёрта, будто его хотели записать и для других лейблов. Некто мистер Майерс (W.E.Myers), автор «Richland Women Blues» и других песен, которые исполняли и записывали блюзовые музыканты в двадцатых годах, – услышал пластинки Хёрта и поспешил заключить с ним контракт на запись для собственного лейбла *Lonesome Ace*, связанного, в свою очередь с *Paramount* и *New York Recording Laboratories*. Майерс даже переслал в Авалон несколько пластинок со своими песнями, надеясь, что они придутся Хёрту по душе и затем он их запишет. В этом случае сингеру были обещаны проценты от реализации пластинок.

**«Он послал мне полдюжины пластинок, чтобы я использовал его музыку, если мне понравится, а если нет, я мог использовать свою собственную мелодию. Но я не захотел... Я предпочитал работать со своими мелодиями»,** – поведал Джон Хёрт в июле 1963 года во время его записи для Библиотеки Конгресса.

Хотя он не захотел исполнять песни Майерса, записывать свои был не прочь. Судя по тому, что он исполнял в шестидесятые, у Хёрта скопился обширный репертуар, которого хватило бы на несколько сессий, подобных нью-йоркским. Увы, болезнь Майерса, а главное – Великая Депрессия поставили крест на каких-либо новых записях...<sup>80</sup> И всё же одну вещь Майерса – всё тот же «Richland Women Blues» – он запишет в 1963 году.<sup>81</sup>

В конце 1929 года началась Великая Депрессия. Рынок грамзаписи опустел, гигантская индустрия почти остановилась. Многие фирмы обанкротились. Пластины Джона Хёрта и других представителей кантри-блюза никто не покупал... Правда, до пластинок ему дела не было – всё равно с их продажи он ничего не получал, – а вот Депрессия на положение его семьи повлияла сильно. Пытаясь использовать выход своих пластинок, Хёрт попробовал

зарабатывать музыкой, для чего привлек фиддлеров – Ли Андерсона, переехавшего в Кэрролл-каунти из Луизианы, и местного музыканта Джорджа Хэнкса. Но с началом кризиса люди неохотно платили за развлечения, так что пришлось заниматься чем-то более приземлённым.

В тридцатые Джон Хёрт трудился по программе WPA (*Works Progress Administration*), в основном на обустройстве дорог: рассыпал гравий, скашивал с обочин траву, обрезал сучья деревьев, получая по три доллара в день, причем, накопленная сумма выплачивалась только после недельной отработки. Такой график его устраивал – можно было совмещать благоустройство автодорог с работой в своем хозяйстве. Трудился он и на хлопковой плантации, очищал берега и сами реки для прохождения лодок, строил знаменитую дамбу вдоль Миссисипи, а также насосные станции, которые во время потопов откачивали воду из городов – наводнения в тех местах случались почти ежегодно... Были в жизни сингера и трагедии. В самом начале сороковых погибла его девятнадцатилетняя дочь Айда Мэй. В краткой биографии, размещенной на сайте Фонда Джона Хёрта, написано, что её убил муж. Причины не сообщаются, но, очевидно, его надолго упекли в тюрьму, и забота о двух оставшихся детях легла на Джона Хёрта и его первую жену Гертруду, которая жила неподалеку.

В конце Второй мировой войны Хёрт с женой и внуками переселились из Авалона на холмы, в Вэлли, где он нанялся ухаживать за коровами и телятами некоего господина Перкинса (A.R.Perkins). Там же, на обширной территории Перкинса, у Джона Хёрта появился новый дом...

Что же это за дом?

Это убогое деревянное строение, обшитое песочного цвета рубероидом, представляет собой нечто вроде сквозного вагончика с двумя входами-выходами, разделенного на три смежные комнатки, одна из которых – кухня. В каждой из комнат имеется по оконцу, а в кухне их два – на обе стороны. Сохранилась кое-какая домашняя утварь и более чем скромная мебель, в том числе кухонный столик, который смастерил сам Хёрт. Из одежды ничего не осталось, так как в 1963 году Джон с женой и двумя внуками переехали в Вашингтон, а сам домик этот уцелел лишь потому, что в нём устроили сарай и хранили сено для коров всё того же господина Перкинса. Уже в

девяностые, при очистке дома, в нём обнаружили несколько пуговиц от хёртовских рубаш – теперь это бесценные реликвии и экспонаты!.. Имеется в домике и два маленьких крыльца: одно – с тыльной стороны, другое, побольше, – парадное. На этом крыльце в часы отдыха Джон Хёрт частенько играл на гитаре и пел свои знаменитые песни... В конце девяностых домик Хёрта погрузили на платформу и перевезли на две мили вглубь холмов, на землю, принадлежащую его внучке миссис Мэри Хёрт-Райт: теперь исторический домик защищен всеми правами и за ним удобнее следить. На прилегающей территории проводятся блюзовые фестивали, и, конечно, со всего света сюда приезжают почитатели таланта Миссисипи Джона Хёрта.

Сколько еще простоит этот ветхий домик? Не известно. Бесспорно, это одна из самых значительных реликвий штата Миссисипи, да что там – всей Америки! Какое счастье, что можно прилететь, приехать, прийти к этому домику и молча посидеть на его крыльце, представляя напротив себя тихого и бесконечно доброго дедушку, играющего на гитаре или рассказывающего какую-нибудь историю вроде этой:

– Тут у нас водятся и аллигаторы, и пантеры, и змеи, и еноты, а еще – собаки-водолазы, опоссумы, волки, койоты... О, Боже!.. Что ж, койоты довольно опасны для молодых телят. Волк, он опасен и для телят, и для собак, и для человека... Да...О да!.. Мой кузен, у него была гармошка, понимаете? Такая губная гармошка, он всегда носил её в кармане... Так вот, как-то он возвращался из магазина *Moblin* – там, у нас... которым мистер Хэмрик (*Mr. Hamrick*) владел... Так он шел из этого магазина. Направлялся к... Вы знаете, я показывал вам, где жил мой брат... Так, однажды ночью он шел напрямик через лес, поспешал домой. И вот, там на него напал волк. Он кинулся на брата, лязгая зубами, представляете?! И первое, что пришло ему в голову, – забраться на дерево. И он бросился на дерево, а волк не может его достать. Так, он залез на дерево – а старый волчара всё глазел на него снизу и рычал... Тогда он вспомнил про свою гармошку... Смешно... Но он вытаскивает эту гармошку и принимается играть... И как заиграет на ней!.. Боже Всемогуший! И ему удалось слезть с дерева и далее, леском, так и шёл от того дерева до самого дома!..

...В сороковые и пятидесятые Джон Хёрт часто играл на крыльце деревянного магазина *Valley Store*, находящегося на изгибе главной улицы в Вэлли примерно в миле от его домика. Здесь же, в Вэлли, продолжал тихо жить и его старый приятель Вилли Нармур – он всё еще работал на школьном автобусе и иногда подвозил своего старого приятеля... Играли ли они вместе? Сведений об этом я не нашел, но то, что Джон Хёрт играл и пел не только на крыльце своего домика или у магазина, но и на частных вечеринках в окрестностях Авалона и Гринвуда, – скорее всего, правда. Во-первых, ему надо было подрабатывать, так как ухода за скотом мистера Перкинса и сезонных работ по уборке хлопка и кукурузы не хватало, чтобы прокормить семью; во-вторых, гитарная техника и вокальные способности Хёрта на момент его «обнаружения» в 1963 году оставались на высоком уровне и не нуждались в реанимации, а репертуар исполняемых песен был внушительным, – всё это говорит о его непрерывной практике; в-третьих, есть свидетельство блюзового сингера из Джексона Ишмона Брэйси (Ishmon Bracey, 1901-1970):

**«Я вошел в тот джук, в Гринвуде, и там услышал, как выступает этот маленький парень (*little guy*). Когда он закончил, я вытащил свою гитару и заиграл. И сбежалась толпа... Он не стал больше играть. Позже он подошел ко мне и спросил: “Как ты настраиваешь [*гитару*]?” Я ему показал. После этого мы стали друзьями, но ему так и не удалось меня переиграть».**<sup>82</sup>

В данном случае не важно, кто кого переиграл, важно то, что «маленький парень» – не кто иной, как Миссисипи Джон Хёрт. К сожалению, блюзмен из Джексона не указал, когда произошла их встреча в гринвудском джук-джойнте, но, поскольку Ишмон Брэйси оставил блюзы и ушел в лоно баптистской церкви в самом начале пятидесятых, можно смело предположить, что его встреча с Джоном Хёртом произошла в тридцатые или сороковые годы...

Так, в бесконечных трудах и заботах, протекала жизнь Джона Хёрта, не сильно отличаясь от жизни других обитателей миссисипских каунти, и так бы тихо и незаметно для окружающих она когда-нибудь завершилась – всё тем же кладбищем на одном из холмов в окрестностях Вэлли. Но тут в подлунном мире произошли события,

как оказалось, глобальные, имеющие к нашему герою самое прямое отношение, хотя он о них совсем не ведал...

...Все значительное рождается тихо и незаметно. Пока велась самая масштабная и кровавая из всех войн, молодой антрополог и искусствовед Гэрри Смит собирал американский фольклор, прежде выходивший на старых пластинках: то есть занимался Фолк-Возрождением 20-х годов, свято веря в то, что всплеск интереса к своим музыкальным корням обязательно возникнет у послевоенного поколения страны-победительницы. В начале пятидесятых Смит решил обратиться к пропагандисту и издателю фольклора Мозесу Эшу (Moses "Moe" Asch, 1905-1996), который незадолго до того основал лейбл *Folkways Records* и уже приступил к переизданию старых записей раннего джаза и блюза в серии *JAZZ*, под редакцией фольклориста Фредерика Рэмси.<sup>83</sup> Гэрри Смит надеялся, что Эш будет переиздавать собранный им материал в какой-нибудь новой серии, исправно выплачивая ему гонорар. Но Мо Эш был деятелем масштабным, образованным и работал системно. В богатейшем материале Смита он увидел нечто большее, чем коллекцию редких записей фольклора, и предложил ему подготовить беспрецедентное издание – *Антологию американской народной музыки*. Он даже принял Смита в свой штат, выделил ему небольшое помещение и ежедневно контролировал работу нового коллеги. Так, в мае 1952 года в офисе *Folkways Records*, по адресу *117 West 46<sup>th</sup> Street*, началась, наверное, самая важная работа в жизни Гэрри Смита: ему предстояло отобрать наиболее значительные образцы американского фольклора и, что было самым трудным, написать к ним квалифицированные комментарии. Питер Голдшмит (Peter D.Goldsmith, 1952) в книге *Making People's Music* пишет об *Антологии* Смита:

«Вероятно, самой важной инновацией Смита была использованная им классификация музыкальных произведений. Он совершенно отбросил расовые и территориальные принципы, доминировавшие в течение десятилетий в сфере звукозаписи: ни одна из пластинок, ни одна из частей сборника не идентифицировались им как блюз, расовая музыка, хиллбилли или по каким-то другим признакам вроде регионального или расового. В отдельные части сборника вошли баллады, социальная музыка и песни. Это стало



потрясающим открытием, отразившим давнишнюю антропологическую тягу Смита к изучению социального контекста музыки, а также расового взаимопроникновения музыкальных стилей сельского Юга».<sup>84</sup>

Так вот, при самом тщательном и скрупулезном отборе кандидатов на включение в будущую *Антологию*, среди сотен олд-таймеров, фиддлеров, сонгстеров, блюзменов, джаг- и стринг-бэндов, поющих и играющих реверендов и прочих представителей многоликого американского фольклора, Гэрри Смит сумел расслышать и тихий голос нашего крестьянина из Авалона и оценить его неподражаемый фингер-пикинг. В число восьмидесяти четырех исторических треков, которые Гэрри Смит отобрал и подготовил к изданию, он включил две вещи Миссисипи Джона Хёрта – «Frankie» и «Spike Driver Blues»...

В конце 1952 года были изданы три коробки (*box set*), включившие по два лонгплея, под общим названием *Anthology Of American Folk Music* (FA 2951, FA 2952, FA 2953). В издание также вошел и бесценный буклет с кратким описанием каждого трека, с рисунками инструментов, копиями обложек старых лейблов, небольшими оттисками фотографий некоторых музыкантов и библиографией. *Антология* Гэрри Смита – как её стали называть с тех пор – справедливо считается наиболее важным изданием в истории американской фолк-музыки, переоценить значение которой невозможно, поэтому мы упоминаем о ней в каждой из наших книг. Работа Смита и *Folkways Records* подготовили почву для Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых годов: во многом благодаря *Антологии* к фолк-музыке, блюзам и раннему джазу обратились тысячи и тысячи молодых людей, среди которых оказались и будущие музыканты, в том числе прославившиеся на весь мир.

Кроме Миссисипи Джона Хёрта в *Антологию* Смита вошли еще несколько сонгстеров и представителей кантри-блюза, записанных в двадцатые, в том числе Фурри Льюис, Чарли Пэттон (под псевдонимом *Masked Marvel*), Блайнд Вилли Джонсон (Blind Willie Johnson, ? -1947), Ричард «Рэббит» Браун (Richard “Rabbit” Brown), Блайнд Лемон Джефферсон, Слиппи Джон Эстес, Рэмблин Томас (Ramblin’ Thomas, 1902-194?), Джулиас Дэниэлс, Хенри Томас (Henry Thomas, 1874-193?), Джим Джексон (Jim Jackson, 1884-1937), а также

джаг-бэнды Cannon's Jug Stompers, Memphis Jug Band, Cincinnati Jug Band... И как только пластинки с *Антологией* появились в продаже и дошли до адресата, ко всем этим музыкантам пробудился интерес у молодой публики. Возник интерес и к самому кантри-блюзу, и к *race records*, и к эпохе, когда кантри-блюз был молодым и доминировал на Юге. Среди тех, кого *Антология* Гэрри Смита вдохновила особенно, был и Самюэль Чартерс. Он всерьез увлекся черной сельской музыкой, взялся за её изучение и в результате написал книгу *The Country Blues*, которая вышла в 1959 году, став первым серьезным исследованием кантри-блюза. В этой книге Чартерс написал несколько строк и о Джоне Хёрте, старые пластинки которого Самюэль в те годы слушал:

«Хёрт был блестящим гитаристом и сингером, его отличали прекрасное чувство фразировки и редкая эмоциональная связь со слушателями. Его “Frankie” (OK 8560), “Louis Collins” (OK 8724) и “Spike Driver Blues” (OK 8692) стали глубоко волнующими образцами миссисипского блюзового стиля».<sup>85</sup>

В конце пятидесятых к исследователям блюзов пришла нехитрая мысль о том, что легендарные блюзовые сингеры, записанные в двадцатые годы, всё еще могут быть живы и даже способны петь и играть, и вроде бы первым до этого додумался именно Чартерс. Он хорошо знал старых новоорлеанских джазовых музыкантов, интерес к которым возродился еще в начале сороковых, и поэтому предположил, что и старые блюзмены тоже могут быть еще живы. Во время нашей встречи Самюэль рассказывал, что он сутками пропадал в библиотеках, просматривая кипы газет и выискивая некрологи того или иного блюзового сингера, и если таковых не находил, то предполагал, что этот музыкант всё еще жив... И действительно, Чартерсу удалось таким образом обнаружить некоторых старых блюзменов, всё еще обитавших на Юге: так, например, он «открыл» в Мемфисе Фурри Льюиса. Вслед за Чартерсом на поиски старых сельских фолк-музыкантов устремились некоторые выпускники из Беркли (The University of California, Berkeley) и других университетов, а также страстные любители блюзов и коллекционеры пластинок. Результат превзошел все ожидания...

В 1962 году один из таких энтузиастов, уже не раз цитированный в нашей книге Ричард Споттсвуд предположил что может быть живым и Миссисипи Джон Хёрт. Следуя бесхитростному

адресу, содержащемуся в строках одного из хёртовских блюзов, – *Avalon, my hometown, always on my mind*, – Споттсвуд отыскал на какой-то старой и особенно подробной карте едва заметный Авалон. Затем он позвонил туда и выяснил, что старый музыкант долгие годы благополучно живет неподалеку от этого селения... Невероятной информацией Споттсвуд поделился со своим приятелем Томом Хоскинсом, который как раз собирался в Новый Орлеан на очередной праздник *Mardi Gras*, – и тот загорелся желанием отыскать легендарного сингера, обещая заехать в Кэрролл-каунти на обратном пути... Так и случилось.

В один из февральских дней в дверь хёртовского домика кто-то настойчиво постучал... Тихо подойдя к порогу и подглядев в маленькое продолговатое отверстие, специально проковырянное в двери для опознания незваных визитеров (кстати, по нему мы можем определить и приблизительный рост сингера, и то, что среди его столярных инструментов не было сверла!), Хёрт увидел представительного молодого человека в очках. О цели этого неожиданного визита хозяин домика не смог бы догадаться ни за что на свете, поэтому решил, что к нему нагрянули агенты ФБР, перепутав с братом, который вроде бы гнал самогон. Он уже подумал сдать, да вовремя сообразил: поели□ку пришедшим понадобился *Миссисипи Джон Хёрт* – а приставка *Миссисипи* уже давно всеми была забыта, – то их интересуют блюзы, а не самогон...

После знакомства Том Хоскинс убедился, что легендарный сонгстер и блюзмен жив-здоров и не прочь потряхнуть стариной. Получив его устное согласие на то, чтобы немного подзаработать на исполнении своих старых песен и блюзов, Хоскинс оставил Хёрту свою гитару и отбыл в Вашингтон. Там он заручился моральной и финансовой поддержкой Дика Споттсвуда и, спустя неделю, вернулся в Кэрролл-каунти за старым блюзменом. Джон Хёрт всё это время не дремал, а добросовестно и упорно репетировал старый материал, так что, когда Хоскинс прибыл в Вэлли, его глазам и ушам предстал вполне работоспособный музыкант:

«Наблюдать за его руками во время игры – совершенное волшебство. Я понял, что чувствовал Говард Картер (Howard Carter, 1874-1939), открывая могилу Тутанхамона и заглядывая в неё. [Херт]

жив и все еще может играть! Он был ярок, энергичен, полон жизни. Я знал, что являюсь свидетелем чего-то особенного».<sup>86</sup>

Так начался последний, самый бурный и самый странный (коль скоро его возвращение к музыке сравнивали с открытием гробницы Тутанхамона), период в жизни Миссисипи Джона Хёрта, продлившийся почти три с половиной года...

Совершенно неожиданно для себя тихий обитатель едва заметного домика на одном из холмов в Кэрролл-каунти оказался в эпицентре явления, названного Фолк-Возрождением. Уже в конце марта 1963 года Хёрта записывали в Вашингтоне для лейбла *Piedmont*, специально созданного для издания его новых записей. После этого сингер вернулся в Вэлли, к своим телятам и коровам, в надежде, что его больше не потревожат. Но, как оказалось, для него всё только начиналось... В середине июля он вновь поехал в Вашингтон, где, с подачи Дика Споттсвуда, его записывали для Библиотеки Конгресса: за два дня – 15 и 23 июля – были записаны 92 (!) трека с балладами, блюзами и фолк-песнями, которые Хёрт сопровождал байками и историями из жизни.<sup>87</sup> На мой взгляд, эти записи, наряду с изданиями *Piedmont*, – самые интересные (и по качеству записи лучшие) из всего, что было записано Джоном Хёртом после его «возвращения», хотя, конечно же, всё, что когда-либо спел или сыграл этот удивительный музыкант, является непреходящим.

С 26 по 28 июля всё того же 1963 года Миссисипи Джон Хёрт был участником Ньюпортского фолк-фестиваля. Впервые в жизни он выступал перед многотысячной аудиторией, и в основном это были молодые белые юноши и девушки. И все они с нескрываемым любопытством, неподдельным восторгом и искренней радостью приветствовали его...

Полицейский, офицер, как же это так:  
Арестовать любого вы можете, кроме Стэколи,  
Этого негодяя, о жестокого Стэколи!

Билли Лайон умолял Стэколи: “Пожалуйста,  
не отнимай жизнь мою!  
У меня двое маленьких детишек и дорогая жена!”  
Ох и негодяй он, этот кровожадный Стэколи...

“Что мне за дело до твоих маленьких детишек и  
женушки драгоценной?

Ты украл мою шляпу Стэтсон и заплатишься  
за это жизнью!”

Плохой человек, жестокий Стэколи...

Мммм, ммм, ммм, ммм, ммм...

...пистолетом сорок четвертого калибра...

Застал я Билли Лайона лежащим на полу...

Каков мерзавец этот жестокий Стэколи!

Господа присяжные, каков ваш вердикт?

Стэколи убил Билли Лайона из-за пятидолларовой  
шляпы Стэтсон!

Это такой негодяй, о злодей Стэколи...

И все они собрались и руки воздели...

В полдень казнили его и ликовали, увидев смерть его...

Это страшный человек, о жестокий Стэколи...<sup>88</sup>

Вскоре после Ньюпорта Джон Хёрт с триумфом выступил на фолк-фестивале в Филадельфии, затем принял участие в телевизионном шоу *Johnny Carson's Tonight Show* (NBC-TV), а помимо этого давал концерты в студенческих аудиториях, кофе-хаусах и фолк-клубах... Началась его слава, к которой он не просто был не готов, но даже не знал, что это такое. У него, наконец, появились кое-какие деньги. Хёрту было крайне неудобно перемещаться между крупными городами, где его ждала очередная аудитория, и Вэлли, где ему по-прежнему надо было вести хозяйство, пасти коров и телят мистера Перкинса да готовиться к сбору хлопка и кукурузы... Он уже мог позволить себе отказаться от всего этого, но не решался до самой осени: как бросить то, чем ты жил и чем кормился семь десятилетий?! Наконец в сентябре 1963 года Джон Хёрт вместе с женой Джесси Ли и двумя внуками – семилетней Эллой Мэй (Ella Mae) и пятилетним Эндрю (Andrew) – покинули свой жёлтоватый вагончатый домик в Вэлли и переехали в Вашингтон, где поселились в одной из квартир в трехэтажном доме номер 30 на *Rhode Island Avenue NW*.<sup>89</sup>

В Вашингтоне Хёрту сразу же устроили ангажемент в одном из кофе-хаусов – *Ontario Place*, – и он выступал там по вечерам, неизменно привлекая всё новых и новых посетителей. В один из таких

вечеров с ним и было записано большое интервью, на которое мы в этом очерке неоднократно ссылались. В этом же кафе Джона Хёрта отыскал его старый поклонник блюзмен Арчи Эдвардс, который в основное время работал парикмахером. Они стали друзьями, и Хёрт частенько играл и пел прямо в парикмахерской Эдвардса на *Bunker Hill Road* ... Вот как Арчи вспоминает об этих днях:

«Я проработал с Джоном Хёртом около трех лет. Затем он вернулся в Миссисипи, где и умер... Обычно я заезжал за ним на *Rhode Island Avenue*: ведь жил он в доме номер тридцать по этой авеню, на северо-западе. Так, если он не был в отъезде, я звонил ему: *“Джон! Я приеду за тобой. Мы могли бы поехать в парикмахерскую...”* И мы отправлялись. Он садился там и играл на гитаре для моих клиентов. Временами их в парикмахерской набивалось до отказа. Народ стоял даже на улице – и спереди, и сзади... Я, бывало, стриг кого-нибудь, а он исполнял песню. Но как только я чувствовал, что ему нужна поддержка, то сразу отставлял свои инструменты, брал гитару и следовал за ним.

Да, мы здорово там проводили времечко... Чтобы послушать, как мы с Джоном играем, собирались большие аудитории. И сегодня люди всё еще поговаривают: *“Слушай, я припоминаю, как в шестидесятые у тебя был здесь хороший бизнес, а Джон Хёрт приходил и играл... Много народу захаживало в парикмахерскую, просто чтобы послушать вас с Джоном!”*

Я брил его и стриг... Был такой забавный случай с Джоном Хёртом... Как-то утром я его привез... А ему надо было побриться... Он говорит: *“Брат Арчи, можно я возьму одну из твоих бритв? Я хочу побриться”*. Я ответил *o'key* и дал ему “опасную” бритву. Он, вероятно, немного разволновался: намылил лицо, принялся бриться – да и порезался в нескольких местах. Тогда он весь задрожал: *“Брат Арчи! Брат Арчи! Пожалуйста, заberi у меня эту бритву и добрей меня!”* “Да, – говорю, – пожалуйста, так будет лучше, Джон, пока ты не перерезал себе горло”». <sup>90</sup>

Между тем вышел лонгплей «Folk Songs And Blues», небольшой тираж которого моментально разошелся. Обладатели этой пластинки смогли убедиться, в какой отменной форме находится легендарный сонгстер и блюзмен. Одну из вещей – «Casey Jones» – Хёрт записал

под аккомпанемент двенадцатиструнной гитары, а песню «Liza Jane (God's Unchanging Hand)» спел под губную гармошку – наверное, это единственный раз, когда Миссисипи Джон Хёрт предстает в записи как харпер.

В сентябре вышли материалы Ньюпортского фестиваля с четырьмя песнями и блюзами Хёрта – «Newport Folk Festival, 1963. The Evening Concerts, Vol. 1» (VSD-79148). В марте 1964 года последовала новая запись для *Piedmont*, результатом чего стала пластинка «Worried Blues» (PLP 13161). На май 1964 года планировалась поездка Хёрта во Францию и Великобританию, но в последний момент она сорвалась из-за болезни сингера.<sup>91</sup> Можно только догадываться, какой резонанс вызвала бы эта поездка, особенно в Великобритании! Скольких начинающих мастеров фингер-пикинга вдохновил бы Миссисипи Джон Хёрт в фолк-клубах Лондона, Глазго, Эдинбурга!..

К началу следующего Ньюпортского фолк-фестиваля, в июле 1964 года, Хёрт имел уже общенациональную известность. Из всех фолк-музыкантов и блюзовых сингеров, возвращенных на большую сцену в шестидесятые, он пользовался наибольшими славой, спросом и любовью. В том же 1964 году его записывали для самого популярного в то время фолк-лейбла *Vanguard* (пластинка «Today!» выйдет только в 1966 году). У Хёрта учатся, за ним следуют, к нему приезжают, с ним играют, на его фоне фотографируются... Игра старого мастера потрясает молодых гитаристов, которые стараются ему подражать. Среди них – Дэйв Ван Ронк, Джон Фэхей, Джон Себастиан (John Sebastian, 1944), Том Пэкстон (Tom Paxton, 1937), Патрик Скай (Patrick Sky, 1943), Стефан Гроссман, Тадж Махал (Taj Mahal, 1942)...

«Начинающему Джон, действительно, кажется простым и доступным, – пишет Стефан Гроссман. – Он играет, словно на пианино, с партией сопрано на вершине баса “бум-чик, бум-чик”. Но внимательный анализ этой музыки выявляет уникальность каждой из его аранжировок: басовая линия то прерывается, то приходится туда, где этого совсем не ожидаешь. Его аккордовые позиции необычны. Он исполнял определенный набор аранжировок, но каждый раз допускал немного вариации».<sup>92</sup>

Ну а как к Хёрту относились его коллеги – старые черные блюзмены и сонгстеры, участвовавшие, как и он, в фестивальных, телевизионных и прочих шоу в середине шестидесятых?

Вот любопытное высказывание одного из последних сонгстеров, чудом сохранившегося в глубинах Техаса, – Мэнса Липскома (Mance Lipscomb, 1895-1976), который, кроме Хёрта, дает ещё и оценку более молодым, чем сам, блюзовым музыкантам, неожиданно для себя оказавшись с ними на одной сцене.

**«С Лайтнингом я совсем не мог ладить, – говорил Мэнс о таком же, как сам, техасце Сэме Хопкинсе (Sam “Lightning” Hopkins, 1912-1982). – Очень не многим это удавалось. С ним надо было обращаться, как с яйцом всмятку (*You have to handle him like a soft-boiled egg*). И этот, Хаулин Вулф (Chester Burnett “Howlin’ Wolf”, 1910-1976), такой же... У него такой гадкий вид, да и говорит он тоже всякие мерзости...»**

Да уж, у большого и страшного Хаулина Вулфа видок еще тот, и сказать мог такое, что у добропорядочных граждан уши вяли!.. Да и Хопкинс был изрядно избалован и вниманием, и деньгами, – кого еще из блюзовых артистов столько записывали в пятидесятых и шестидесятых?!. Но вот Мэнс Липском переходит к оценке Джона Хёрта, и его тон сразу же меняется:

**«Я познакомился с ним в Ньюпорте в 1965 году. Все мне тогда твердили: *“Ты должен услышать этого Джона Хёрта. Его звучание очень похоже на твое”*. Он вышел на сцену сразу после меня. Так, я был всё еще там, облокотился на дерево и принялся слушать его. Играл он “Candy Man” – если вам интересно, это одна из его лучших песен, эта и ещё “Stagolee”, – и – уууух! – звучал он здорово!.. С того дня мы стали большими друзьями, он и я. Он, наверное, был самым большим моим поклонником. Он ведь умер несколько лет назад...»<sup>93</sup>**

Известный фотограф, промоутер и подвижник блюза Дик Уотерман (Dick Waterman, 1935) оставил нам не только замечательные снимки Джона Хёрта и других блюзовых гигантов, но и редкостные по значению воспоминания о них, такие фотографические заметки. Среди наиболее ценных – сведения об отношениях Хёрта со Скипом Джеймсом. Скиппи был одним из немногих, кто прохладно относился к сингеру из Авалона, считая его, равно как и Сан Хауса, слишком



благодушным, этакой разновидностью «дядюшки Тома», всегда во всём виноватого и угождающего любым прихотям белых. Неемия Джеймс, о котором речь в будущей главе, был, как говорят в таких случаях, «фигурой неоднозначной» и вообще мало кого почитал. С Хёртом ему довелось часто встречаться во время совместных выступлений на фестивалях и сборных концертах, они были друзьями по фолк-сцене (а в последние годы жизни Скип даже породнился с Хёртом, женившись на его племяннице), но по жизни они были совершенно разнополюсными архетипами. Вот что об их отношениях вспоминает Уотерман, запечатлевший обоих и на фотоснимках:

**«Он (Скип Джеймс – В.П.) знал, что музыка его близкого друга Джона Хёрта была намного шире принята, знал, что Джон играл для бо́льших аудиторий, что Джон как артист пользовался спросом, наконец, что Джон зарабатывал больше денег. Это, однако, ни при каких обстоятельствах не меняло его оценки музыки Джона как поверхностной, приятной и развлекательной, подходящей для танцев и деревенских рил, но которую никоим образом не стоит всерьез принимать за великий блюз».**<sup>94</sup>

Так Скип Джеймс оценивал творчество Миссисипи Джона Хёрта, которого впервые услышал еще в 1914 году в Итта Бене...<sup>95</sup>

Но что же Хёрт? Как относился к Скипу Джеймсу он?

**«Гений! Он считал Скипа гениальным. Что ж, Джон и сам не был особого мнения о собственной музыке: просто набор песен, которые каждый исполнял у себя дома. В сравнении со Скипом, себя он считал всего лишь небольшим, бесталанным музыкантом. Скипа он уважал как музыканта невероятного таланта, потрясающей гениальности».**<sup>96</sup>

В этой оценке себя и своего приятеля-коллеги – весь Джон Хёрт. Он всю жизнь трудился: в поле, на железной дороге, на вырубке леса, выпасе скота, – чем только не занимался, чтобы как-то заработать эти несчастные доллары. В то же время, пел и играл на гитаре, потому что с детства любил это, и, когда удавалось, не гнушался заработком... Давным-давно его записали на пластинки, что принесло ему не больше трехсот долларов. Это была даже не сделка, а разовая, единовременная удача – не более. Он уже забыл об этом и просто жил, вкалывал, иногда играл для родственников и соседей... Но оказалось, что то, что

он когда-то между делом записал на пластинки, а до того два десятилетия играл на вечеринках и танцах по выходным, — достояние нации, а сам он — великий музыкант, которого готовы слушать, записывать и издавать. Случилось так, что за ним охотятся, его ищут, его ждут и его слушают! Что это? Кто-нибудь другой возгордился бы, но Хёрту всё это казалось лишь недоразумением. Не досадным, скорее приятным, но все же — недоразумением, над причинами которого он предпочитал не задумываться: это не его дело... Но если так называемый «успех» — всего лишь приятное недоразумение, то стоит ли из-за этого менять собственную оценку своих простеньких старых песенок? Станут ли они от этого лучше? Станет ли сам он другим?..

**«Джон был глубоко религиозным, — вспоминает о нём Дик Уотерман, — в жизни он искренне руководствовался законом *“Peace on Earth, Good Will Toward Men”* (мир на земле, любовь к ближнему). Он пребывал в гармонии с самим собой, его Церковь Господня была там, где находился он сам. Чтобы говорить со своим Создателем, ему была ни к чему крыша над головой воскресным утром. Каждый вечер, прежде чем заснуть, он предавался молитвам, прямо у своей постели, и поток его ночных просьб — *“...and please don’t forget...”* (...и, пожалуйста, не забудь...) — иссякал обычно только ближе к рассвету».**<sup>97</sup>

В одной из книг о Фолк-Возрождении мы подробно рассказывали о легендарном Иззи Янге (Israel Goodman Young, 1928), который в марте 1957 года открыл в Гринвич Вилледж (Greenwich Village), в Нью-Йорке, небольшой музыкальный магазин, где продавались редкие пластинки с фольклором, книги по музыке, журналы, песенники.<sup>98</sup> Очень скоро вокруг Иззи стали группироваться фольклористы, поэты, исследователи народного творчества и, конечно, начинающие фолксингеры, потому что Иззи снабжал их музыкальным материалом, а еще — устраивал концерты, давая шанс новичкам, и именно Иззи Янг организовал самый первый концерт совсем юного Боба Дилана. К середине шестидесятых магазин Иззи Янга стал широко известным Фольклорным центром (Folklore Center of Izzy Young) и одним из главных очагов Фолк-Возрождения... Когда интерес молодого поколения к кантри-блюзу достиг своей вершины и в Гринвич Вилледж объявились великие блюзовые музыканты, Иззи Янг был одним из тех, кто устраивал их концерты, давая немного

заработать. Выступления проводились прямо в помещении магазина, или в небольшом театре неподалеку, или в каком-нибудь кафе, с которым у Иззи была договоренность. Приходили на такие концерты человек тридцать пять – сорок, а входные билеты и были гонораром музыканту... Миссисипи Джон Хёрт, Эдди «Сан» Хаус, Биг Джо Вильямс (Big Joe Williams, 1903-1982), Букка Уайт (Bukka White, 1906-1977), Слип Джеймс, Реверенд Гэрри Дэвис, Джон Ли Хукер (John Lee Hooker, 1917-2001), ТиБон Уолкер (Aaron “T-Bone” Walker, 1910-1975), Мадди Уотерс (Muddy Waters, 1915-1983), Роберт Пит Вильямс (Robert Pete Williams, 1914-1980) – каждый из них в свое время давал концерты под эгидой Фольклорного центра Иззи Янга.

«У меня со всеми ними были очень хорошие, дружеские, отношения, – вспоминает Иззи. – Они все хорошо ко мне относились, потому что я на них не наживался и никогда их ни о чем не расспрашивал. Просто делал то, что любил, а они это видели. Некоторые, Букка Уайт или Сан Хаус, ночевали у меня дома, когда приезжали в Нью-Йорк. Чаще других бывал у меня Гэрри Дэвис, потому что он жил в Нью-Йорке и просто приходил ко мне поиграть, наравне с молодыми сингерами. А Биг Джо Вильямс всегда приносил еще и такой ящик весом в десять килограмм...» (*Усилитель для своей девятиструнной гитары – В.П.*)

Конечно же во время очередной нашей встречи я спросил Иззи Янга о своём герое – Миссисипи Джоне Хёрте... Иззи напрягся, сообщил, что его еще никто не спрашивал об этом, что прошло столько лет... После некоторой паузы, он всё же сказал:

«Джон Хёрт... Он был очень тихим. Никогда не повышал голоса, не кричал... Играл и пел тоже очень тихо, и все напрягались, чтобы его услышать. Поэтому во время его выступлений в зале всегда стояла полная тишина... Совсем мало разговаривал. Только со сцены... Но со сцены говорил очень хорошо – блестящий рассказчик! Он отлично знал, как завладеть аудиторией...»

Краткая, ёмкая и очень точная характеристика великого сингера во время его пребывания в Нью-Йорке в шестидесятые...

Несмотря на то что почти всю свою жизнь провёл в глухой провинции, Джон Хёрт не был провинциалом. Его душа была открыта для всего нового, да и сам он был носителем этого нового, к чему остальные еще только подходили...

Середина шестидесятых – не только Фолк-Возрождение, но еще и бум рок-музыки с битломанией в центре. Это было время, когда молодые сингер-сонграйтеры с Гринвич Вилледж, диктовавшие моду и слывшие властителями дум нового поколения, в одночасье оказались на периферии. И всё из-за каких-то неотесанных моложавых англичан из-под Ливерпуля (Liverpool), которые буквально вторглись в ход исторических событий! Ньюпортский фолк-фестиваль превратился в рудимент, у которого не было будущего, и электрогитара Дилана (Bob Dylan, 1941) только приблизила его конец. Фолк-движение по обе стороны Атлантики раскололось, но в клубах и кофе-хаусах всё еще собирались молодые фолк-ортодоксы, полные решимости дать достойный отпор всем этим рок-революциям, «британскому вторжению» (*British Invasion*) и прочему, что им представлялось дешевой и преходящей попсой...

Ну а что же наш «старичок с ноготок»? Как к этому шуму относился он? Слышал ли его и, если да, оставался ли безучастным?

Все тот же Уотерман оставил нам любопытное воспоминание:

«Однажды вечером Джон должен был играть в Газлайте, маленьком кофе-хаусе в Гринвич Вилледж. Перед концертом я повел его на дневной киносеанс, состоявший из двух фильмов – *Hard Day's Night* и *Help*. Он не пропустил ни одной шутки и смеялся во всех “правильных” местах. Потом, в Газлайте, какое-то время ему никак не удавалось настроить гитару. Но вот он коснулся струны, мягко повернул колышек и обратился к аудитории:

– **Сегодня днём мы с Диком ходили в кино...**

Стоя на узкой площадке у сцены, целиком в поле зрения толпы, я почувствовал что-то неладное.

– **И что же вы там смотрели?** – выкрикнул кто-то.

Джон завершил настройку и устроился в своем кресле. Вдруг он встряхнул головой и обернулся ко мне:

– **Я точно не припомню... Но это были одни и те же парни, в обоих фильмах... Дик, что это были за пацаны?..**

И тут я ощутил на себе сотни глаз. На дворе стоял 1965 год: эпоха противостояния музыки электрической и акустической, фолка и рока, невинности и языческой похоти. Посмотрев в темноту, а затем снова на Джона, купавшегося на сцене в лучах света, я пробормотал:

– Гмммм... Это были the Beatles.

Воцарилась почти осязаемая тишина. Голос, полный глубокого упрека, раздался из темноты:

– **И вы повели Миссисипи Джона Хёрта смотреть битлов?!**

Заслышав название группы, Джон сразу просветлел:

– **Парни эти – то, что надо!** – заявил он. – **Вам стоило бы тоже поглядеть, как они кувыркаются в снегу и бренчат на гитарах...**

Так он уберег меня от позорного столба в истории фолк-музыки». <sup>99</sup>

После выхода сольных альбомов Джона Хёрта и издания материалов Ньюпортских фолк-фестивалей 1963 и 1964 годов последовали концерты и выступления в университетах, колледжах, фолк-клубах и кофе-хаусах США и Канады – Бостон, Детройт, Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Чикаго, Оберлин, Хьюстон, Цинциннати... В некоторых из них Хёрт выступал по два или три раза, и повсюду – с неизменным успехом. Его стиль совсем не изменился с двадцатых. Знаменитый фингер-пикинг оставался безупречен и, будто высокоточный часовой механизм, не допускал ни малейшего сбоя. Удивительно, но и тембр хёртовского голоса, кажется, остался прежним. Каждый, кто слышал Джона Хёрта и сравнивал его игру со старыми записями для *OKeh*, поражался, насколько удалось ему сохранить былое звучание. И это не было чем-то надуманным, напускным, искусственным, к чему, кстати, часто прибегают постаревшие рок-музыканты, стараясь подать себя прежними, всё еще молодыми, «узнаваемыми»... Хёрт об этом и не помышлял. Он просто оставался самим собой, как это было двадцать, тридцать, сорок лет назад, и старался доставить радость тем, кто пришел его слушать. Один из крупнейших джазовых критиков, Нэт Хентофф был под большим впечатлением от песен и игры Джона Хёрта и даже написал комментарии к его альбому «Today!»:

«Сегодня, спустя десятилетия безвестности в Авалоне, Миссисипи Джон Хёрт практически единодушно признан – даже в раздраемой противоречиями фолк-среде – музыкантом редкого качества. Наряду с лучшими сонгстерами старшего поколения, его музыка настолько органично выражает то, кем он является, и то, как он живет, что впечатление от его пения и его игры – и есть впечатление от его личности. Разумеется, целостный музыкант и притворный (частично или полностью) – встречаются не только на

фолк-сцене. В джазе, например, такая дистанция очевидна между Телониусом Монком (Thelonious Monk, 1917-1982) и Оскаром Питерсоном (Oscar Peterson, 1925-2008). Целостные музыканты (*whole musicians*) всегда остаются сами собой». <sup>100</sup>

Именно это качество Джона Хёрта – *a whole musician* – и имеет в виду Ван Ронк: **«Чтобы понять, каким он был, надо просто послушать его пластинки: это и есть в точности то, какой он».** <sup>101</sup>

Увы, как это всегда бывает, вокруг ничего не подозревающего Хёрта возник целый рой молодых друзей, помощников, приятелей, доброжелателей, дельцов, а то и просто жуликов. Одни хотели соприкоснуться с живой легендой; другие горели страстью непременно сыграть и спеть с ним, а ещё лучше – записаться и войти в историю; третьи были полны желания облагодетельствовать старого чёрного музыканта с Юга... Лейблы соперничали за право записывать его и издавать. С другой стороны, свои права отстаивал его напористый и предприимчивый «первооткрыватель» Том Хоскинс, которому казалось, что «Миссисипи Джон Хёрт» – его личный проект. Вокруг блюзмена создалась нервная атмосфера, поскольку он живая легенда, при этом всё ещё способен высококлассно играть и петь со сцены и записываться в студии, а значит – приносить доход. При умелой упаковке и подаче – это верные деньги, и деньги немалые! Кому они достанутся?.. Сам Джон Хёрт всегда оставался тихим и спокойным – ни одной претензии, ни одной жалобы, никаких сетований... Дэйв Ван Ронк вспоминает:

«Джон не проронил ни про кого ни одного худого слова, даже про тех, кто действительно заслуживал парочки ругательств. Как-то ночью мы засиделись... И кто-то заговорил о Томе Хоскинсе. О парне, который обнаружил его. Эти отношения завершились довольно скверно: Хоскинс подложил Джону контракт, по которому ему доставалась невероятная доля заработков Джона, право собственности на его издания и контроль над всем его бизнесом. Джону пришлось отправиться в суд, чтобы высвободиться из этих оков. Естественно, праведный гнев просто переполнял нас, и я клял этого Хоскинса на чём свет стоит. Джон же просто сидел и слушал, не проронив и слова. В конце концов я замолчал и взглянул на него, в ожидании, что он хоть какое-то слово вставит. А Джон произнес: “Что ж, знаете...

Если бы не Том, я бы всё ещё выбивал хлопок в Миссисипи”. И с этим не поспоришь», – заключает Ван Ронк.<sup>102</sup>

Да, спорить с этим трудно. Но еще труднее сдерживать гнев... Вот что пишет по этому же поводу Дик Уотерман, который провел немало времени со старыми блюзменами и, как мог, поддерживал их:

«Я основал *Avalon Productions* и начал агентскую деятельность. Люди, соблюдавшие заключенные договора, преуспевали, и я продолжал с ними сотрудничать. С теми же, которые постоянно пытались меня обвести вокруг пальца, я расставался. Годом позже Джон Хёрт доверился мне. Он поговорил с Сан Хаусом, Скипом Джеймсом и другими, и они сказали ему: “Дик честный. Мы приходим, и он нам платит. Дик следит, чтобы нас не обманывали, и Дик нам платит. Мы всегда уверены, что нам заплатят”. Потом Джон пришел ко мне, и мы уже были близки к заключению контракта... Но он умер... Впоследствии Том Хоскинс получил от *Vanguard* 280 тысяч долларов отступных. Ему достались деньги, *back masters* (негативные мастера, с которых прессуют пластинки – В.П.), копирайты, работы. Для некоторых открывателей старых блюзменов этот бизнес (*rediscovery business*) оказался весьма прибыльным».<sup>103</sup>

Нас возмущают Хоскинс и подобные ему дельцы, но самого Джона Хёрта ничего не возмущало и не удивляло: кто и когда относился к нему иначе? Он был шеаркроппером, почти полностью зависимым от хозяина земли, на которой выращивал урожай. Если он собирал на арендованном участке двенадцать коттон-бейлов (*cotton bales*), то ему оставалось лишь шесть; если выращивал и собирал десять повозок кукурузы, то себе оставлял пять, – и так со всем остальным... Но хороший урожай случался не всегда. Тогда хозяин земли спрашивал, сколько денег осталось у него на счету, и, если их совсем не было, давал небольшой кредит, за который Хёрт расплачивался дополнительной частью будущего урожая, да еще и с процентами. Никто никого не жалел. Процент мог быть большим, мог не устраивать Хёрта, но что поделаешь: выхода у него не было. «Я бы не сказал, что это было нечестно...» – говорит Джон Хёрт, и в его словах нет даже тени обиды или упрека.<sup>104</sup>

Так было в Теоке и Авалоне, так оказалось в случае с Хоскинсом, так было, наверное, еще сотни раз в его многотрудной жизни, и Хёрт не считал, что его обманывают, надувают или

используют. Просто он знал, что правила в этом мире устанавливает не он, а другие, более сильные и удачливые, и раз уж так происходит, то в этом есть некая высшая справедливость, которую лучше принимать, а не отвергать, возмущаться, тем более – бороться с нею. Таково было его миропонимание, и, будь иначе, Джон Хёрт не был бы тем, кем он есть, не заслужил бы такую любовь и уважение, а его песни не переполнялись бы таким светом, добротой и любовью... Но коль скоро существующие порядки и правила одинаковы во всём мире, то такому, как Хёрт, легче обитать и умирать в родных местах, где ему всё знакомо и всё дорого.

Ему уже семьдесят три, он хочет вернуться домой, к своим лесистым холмам в Кэрролл-каунти, но в 1965 году получает оттуда плохие вести: на сорок шестом году умирает его сын от первого брака ТиСи Хёрт, оставив жену и четырнадцать детей, большая часть которых – несовершеннолетние! На какие средства их поднять?.. Сам Хёрт также болен и понимает, что долго не протянет. Превозмогая физические и душевные страдания, он продолжает выступления в фолк-клубах и кофе-хаусах, а также заключает контракты на запись и издание будущих альбомов. В феврале и июле 1966 года, в нью-йоркской студии, сингер записывается для лейбла *Vanguard*. Эти последние студийные записи составили альбом «Last Sessions» (VSD 79327), который выйдет только в 1972 году...

Серьезно больной и уставший от трехлетней шумихи вокруг себя, Джон, вместе с женой и внуками, возвращается в Миссисипи и селится в Гренаде, где перед этим купил (конечно же не для себя!) небольшой домик. Прожить в нём долго ему не пришлось: 2 ноября 1966 года Миссисипи Джон Хёрт скончался в местном госпитале...

О последних днях фолк-музыканта мне ничего не известно, и как он умер – я не знаю. Похоронен Джон Хёрт на семейном кладбище *St. James Cemetery*, на одном из холмов близ Вэлли, в том месте, рядом с которым прошла вся его жизнь. Его могила – одна из главных блюзовых святынь штата Миссисипи. Несмотря на относительную удаленность и узкую извилистую грунтовую дорогу, сюда приезжает много поклонников Хёрта. Пробравшись через заросли, они идут по лесной тропинке мимо могил родственников блюзмена, молча подходят к скромному надгробию и, оставшись в совершенной тишине, стараются побыть здесь как можно дольше: им кажется, что



они вернулись к своему старому доброму другу, с которым так не хочется расставаться...

Стэнли Бут (Stanley Booth), автор книги о группе the Rolling Stones, был на похоронах Джона Хёрта и оставил свои впечатления, вошедшие в его книгу *Rhythm Oil*.<sup>105</sup> Судя по этим воспоминаниям, Бут не был поклонником или ценителем кантри-блюза, Хёрта видел только один раз и на похоронах оказался едва ли не случайно: он сопровождал Фурри Льюиса, который решил отдать последние почести своему коллеге. Если быть точнее, то Бут побывал даже не на похоронах, а на прощальной церемонии, которая прошла близ Авалона, в церкви святого Джеймса (*St. James Baptist Church*), спустя 11 дней после того как великий блюзмен и сонгстер ушел из жизни, — это значит, что хоронили его 12 или 13 ноября 1966 года. Но даже из поверхностных наблюдений Бута можно судить о том, что похороны Миссисипи Джона Хёрта стали значительным событием для черной общины Кэрролл-каунти. На панихиде, внутри деревянной церкви, по оценке Бута, присутствовало не меньше двухсот человек, и еще больше стояло на улице, не имея возможности войти внутрь.

«Все они были деревенскими неграми, облаченными в смешные старые одежды, которые, однако, носили с некоторой грациозностью, словно хиппуга, как будто их лоснящиеся габардиновые костюмы и коричневые перфорированные туфли, нейлоновые платья и шляпки с вуалью обладали не меньшей стильностью, чем итальянские свитера и остроносые туфли, мини-юбки и белокурые парики их родственников-горожан. Никто, кажется, не возражал против того, что большинству приходилось стоять на улице».<sup>106</sup>

Прощальное слово Фурри Льюиса, судя по пересказу Бута, было столь же кратким, сколь и тривиальным: они с Хёртом были едва знакомы, виделись только раз или два...

**«Мы приехали прямо из Мемфиса, чтобы быть с вами сегодня. Я знал Джона Херта с давних времен. Я и он игравали вместе на Бил-стрит... Я чувствовал, как переполняюсь изнутри, и просто должен был приехать сюда, чтобы быть с вами...»**<sup>107</sup>

Стэнли Бут также упоминает о двух молодых белых парах, находившихся рядом с усопшим блюзменом:

«Подходя к кафедре, я увидел гроб, красивый металлический, стоящий перед алтарем. Напротив меня, внизу, стиснутые со всех сторон, сидели две белые пары: усатые мальчики и девочки с длинными прямыми волосами – фолк-хиппи, прибывшие бог знает из какого северного местечка».<sup>108</sup>

Эти хиппи, помимо самого Бута, были, по-видимому, единственными белыми из присутствовавших на траурной церемонии. Выяснить бы, кто они и откуда прибыли. Ведь не исключено, что впоследствии они оставили какие-то заметки об этом скорбном событии. Также не исключено, что оставил свои воспоминания и кто-нибудь из родственников музыканта... До семейного кладбища Хёртов Бут не добрался, так как на погребение не остался; поэтому о заключительной части церемонии мы ничего не знаем. Как бы то ни было, отрывочные и поверхностные впечатления Бута – пока единственные дошедшие до нас документальные свидетельства о похоронах Миссисипи Джона Хёрта...

Заканчивая главу, обратимся к альбому «Last Sessions», но не к представленным в нём песням и блюзам, а к фотографии Джона Хёрта, помещенной на оборотной стороне обложки. Автор снимка Дик Уотерман запечатлел одного из своих героев на вокзале в Цинциннати (Cincinnati, OH). В ожидании поезда старый сингер сидит на грубой вокзальной скамье, в неизменной шляпе, при галстукке, с сигаретой во рту... Его левая рука расслаблена и покоится на колене, а правой он удерживает потёртый футляр с гитарой. Усталый, чуть задумчивый взгляд музыканта обращен к фотографу, через него – к нам, а уже через нас – в вечность... Уотерман, сопровождавший Джона Хёрта во время его последних выступлений, вспоминает, как после концерта в *Café Lena*, в городке Саратога Спрингс (Saratoga Springs, NY), за кулисами собралась толпа, и кто-то спросил Хёрта, когда они снова с ним увидятся...

«...Он обвел глазами молодые лица, и в помещении внезапно стало очень тихо.

– **Что ж, одно я вам сейчас скажу наверняка, – произнес неторопливо Джон, подняв вверх указательный палец. – Возможно, это случится уже там... Но я думаю, что никому из нас не суждено знать, кто туда попадет, а кто – нет.**

В совершенной тишине время остановилось. Мы наблюдали, как, медленно, он опустил палец и мягко коснулся им своего сердца.

– Но точно то, что мы обязательно встретимся здесь. Если вы останетесь в моем сердце – а это, конечно, так и будет, – а вы сохраните меня в своих сердцах – очень надеюсь, что вы это сделаете, – то, заглянув в свое сердце, мы каждый раз будем видеть друг друга».<sup>109</sup>

Наконец, еще один эпизод, к счастью сбереженный наблюдательным фотографом:

«Как-то мы ждали поезда, и я спросил Джона, чего бы он захотел больше всего в жизни, если бы знал, что мечта эта сбудется. После продолжительного обдумывания его лицо посерьезнело, морщины на нём углубились, он наклонился ко мне и медленно произнес:

– Если б случилось мне загадать единственное желание и я бы знал, что оно исполнится наверняка, то я бы пожелал... Я бы пожелал, чтобы каждый живущий в этом мире любил меня так же, как и я люблю в этом мире каждого.

Он откинул назад голову и громко рассмеялся. Он хохотал, пока не прослезился. Затем улыбнулся своей невинной, шаловливой улыбкой патриарха хиппи и добавил:

– Боже, каким бы чудесным был этот мир!»<sup>110</sup>

## глава вторая

# Неемия «Скип» Джеймс

*Я приобрел много опыта, в разном возрасте и в разное время. И это был мой лучший учитель. Собственный опыт – его у вас никто не отнимет.*

*...Скип побывал и выбрался из таких мест, где тебе вовек не оказаться!..*

Скип Джеймс.

**В** очерках о великих музыкантах прошлого мы стараемся не обходить стороной места их последнего приюта. Кроме того что мы отдаем дань их памяти, у тихих могил хорошо думается...

Скип Джеймс похоронен вдали от родных миссисипских мест – в Филадельфии (Philadelphia, PA), на кладбище *Merion Memorial Park*, находящемся в холмистом районе Бала Синвид (Bala Synwyd), к северо-западу от центра мегаполиса.<sup>111</sup> При помощи современных средств навигации отыскать это старое кладбище нетрудно, но что касается могилы Скипа, то у нас возникли проблемы. Половину воскресного дня нам со Светланой Брезицкой пришлось потратить на её тщетный поиск, хотя у нас была фотография надгробия, а само кладбище не очень большое и мы несколько раз обошли его вдоль и поперек, беспокоя огромную стаю гусей. С недовольным гоготом и злобным шипом они лениво перемещались из стороны в сторону из-за наших бесконечных хождений...

*Merion Memorial Park* – кладбище не престижное: некогда на нём хоронили китайцев, которым отказывали на всех прочих кладбищах. Тем не менее Скип Джеймс не единственная творческая знаменитость,

покоящаяся здесь. В *Merion Memorial Park* похоронен чернокожий композитор и музыкант менестрель-шоу Джеймс Блэнд (James A. Bland, 1854-1911), автор более семисот песен, в том числе «Carry Me Back To Old Virginny», ставшей гимном штата Вирджиния. Считается также, что именно Блэнд первым приспособил пятую струну к банджо... Здесь же покоится прах Кэти Криппен (Katie Crippen, 1895-1929), некогда известной исполнительницы водевильных блюзов и раннего джаза. Еще в 1921 году она записывалась для лейбла *Black Swan* под аккомпанемент Henderson's Novelty Orchestra – самого первого оркестра великого Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson, 1897-1952), – а в её собственном джаз-бэнде когда-то начинал юный и в будущем не менее великий Каунт Бэйси (Count Basie, 1904-1984)... Всё это уже далекая история, а совсем недавно здесь был похоронен, наверное, самый известный джазовый органист – Джимми Смит (Jimmy Smith, 1925-2005).

Могила этих музыкантов нам встретились, пока мы искали надгробие Скипа Джеймса. Даже закралось сомнение: верный ли у нас адрес? Спросить в воскресный день было не у кого: несколько посетителей лишь пожимали плечами – о Скипе они не слышали, – а в кладбищенской конторе никого не было до понедельника...

Раздосадованные неудачей, мы отправились в другой конец Филадельфии, на огромное кладбище *Mount Lawn Cemetery*, где покоится прах Бесси Смит, и её могилу, благодаря справочнику Скотта Стэнтона (Scott Stanton), нашли без труда...<sup>112</sup> Как и в *Merion Memorial Park*, здесь безраздельно хозяйничают стаи ничейных «домашних» гусей. Откуда их столько развелось? Почему именно в Филадельфии и почему на кладбищах?.. Памятный камень на могиле мисс Бесси Смит вполне достойный, но сама могила, как принято говорить, находится в плачевном состоянии. Неухоженная и не подкреплённая дерном, она будто проваливается в преисподнюю. Нет даже намёка на то, что к величайшей из блюзовых певиц хоть кто-нибудь приходит. Разве что стаи всё тех же непуганых гусей да без конца пролетающие самолёты: неподалеку – главный филадельфийский аэропорт. Грустное зрелище, горькое и обидное. Лучше бы мы и эту могилу не нашли...

На следующее утро, в понедельник, мы как штык стояли перед конторой *Merion Memorial Park*, но, прежде чем обратиться к служащим, решили еще раз обойти кладбище: вдруг могила Скипа

Джеймса отыщется без посторонней помощи! Вновь прошли мимо сотен надгробий, но и на этот раз наши поиски оказались напрасными. Пришлось всё же зайти в контору.

Начальница, лет сорока пяти, невысокая, сидящая за столом с компьютером посреди папок и конторских книг, при всём своём желании ничем помочь не смогла, поскольку о блюзовом музыканте из Миссисипи ничего не знала. Она лишь вручила нам рекламные проспекты своего скорбного учреждения и вызвала сотрудника, который, как ей казалось, мог бы нам помочь. Явившийся вскоре молодой человек не сразу понял, что именно нам нужно: Скин Джеймс у него ассоциировался с именем *Наямая* – так американцы произносят это библейское имя. Это как если бы вы, находясь в Нью-Йорке на Риверсайте, спрашивали *Гудзон*, а не *Хадсон*: уверяю, вам бы никто не помог... Догадавшись, кого именно мы ищем, молодой кладбищенский служащий, разгоня стаи разомлевших на утреннем солнце гусей, уверенно повел нас туда, где мы уже второй день безуспешно вели поиск. Причем повел как раз к тому месту, где мы искали особенно упорно. И что же?... Теперь запутался он! «Ну вот где-то здесь... – приговаривал кладбищенский служащий, растерянно шастая глазами по сторонам и ускоряя шаг, и уже не ходил, а скорее перебегал между надгробиями. – Ведь недавно показывал... Тут недавно приезжали из Европы...»

Я высказал сомнения, что, быть может, Скин Джеймс погребен на каком-то другом кладбище, но наш проводник, обзревая по сторонам, уверенно твердил, что он похоронен «у *них*»... И в этот момент я увидел перед собой небольшой надгробный камень с именем *Nehemiah*... Вот его могила! Как же получилось, что мы её не видели?! Ведь эта могила на самом виду, а мы второй день ходим мимо неё, пристально вглядываясь в надпись на каждом камне! Кажется – невероятно! Но только на первый взгляд.

В двадцатых годах джексоновские приятели Неемии прозвали его *Скинни* (Skippy), имея в виду его непостоянство, неуловимость, ускользаемость, так называемую «склонность к перемене мест». Неемия неожиданно появлялся, словно спрыгивал с подножки прибывшего поезда, и так же внезапно исчезал, запрыгивая в вагон поезда, уходящего с соседнего пути. Так он поступал всю свою жизнь, касалось ли это родных, работы, приятелей, любимых женщин... Он

пребывал в постоянном движении, и этот образ жизни был и чертой его характера и, конечно, отражался в творчестве, которое столь же непостижимо и неуловимо, как и сам Скиппи. Невозможно приписать Скипа Джеймса к какому-то одному виду блюза: его техника игры на гитаре не похожа на то, как играли его коллеги из Дельты; он часто пел фальцетом, но этот голос не имел ничего общего с йодлями Томми Джонсона; он владел фантастическим, неподражаемым фингер-пикингом, но это было нечто иное, чем техника блюзменов из Пьемонта и того же Джона Хёрта, с племянницей которого он прожил последние годы, и она погребена в одной с ним могиле...

В морально-этическом и нравственном отношении Скип Джеймс был полной противоположностью блюзмена и сонгстера из Авалона. Это были абсолютные антиподы, которые лишь благодаря совсем уж невероятным обстоятельствам вроде Фолк-Возрождения смогли оказаться в одном месте в одно время. Скип никогда не входил ни в какое музыкальное сообщество, почти не играл дуэтом или в стринг-бэнде, сторонился всякой ответственности и обязательств и, кажется, исповедовал понятие о свободе, которое точнее других выразил наш А.С.Пушкин: *«Никому отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать; для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи»*... Скип Джеймс стремился быть всегда и во всём первым и при этом ни на кого не похожим – даже отдаленно, даже отчасти. Гитара, пианино, музыка, блюзы... – всё это только средства для достижения его честолобивого устремления: в сущности, он блюзами даже не зарабатывал. Разве что в последние годы, когда его вытащили на большую сцену. А бо́льшую часть жизни он пел и играл, только когда хотел. Он блюзами тешился сам и ублажал других, а чаще всего – обожаемых и им же ненавидимых женщин...

Когда заходит речь о Скипе Джеймсе, исследователи часто упоминают о так называемой *блюзовой школе Бентони* (*Bentonia School*), имея в виду, что в этой деревне родились и выросли сразу несколько известных блюзовых сингеров. Но послушайте Джека Оуэнса (Jack Owens, 1904-1997) или более молодого бентонийца Корнилиуса Брайта (Cornelius Bright), сравните их «Devil Got My Woman» с тем, как пел и играл эту вещь Скип Джеймс, – и вы тотчас поймете, что никакой «бентонийской» блюзовой школы не было и нет! Есть лишь один великий, неповторимый, постоянно изменяющийся и

ускользающий от нас – Неемия «Скип» Джеймс, одно из самых загадочных, невероятных и значительных явлений в блюзе и во всей англо-американской музыке...

Между тем, если бы не счастливое стечение обстоятельств, имя Скипа Джеймса едва ли было бы известно вне узкого круга собирателей редких пластинок на 78 оборотов. Его записали для *Paramount* только в феврале 1931 года, когда Великая Депрессия уже серьезно затронула рынок грамзаписи, прежде чем он окончательно рухнул: у продукции *Paramount*, равно как и у других лейблов, издававших *race records*, попросту не стало покупателей. Поэтому с каждой из изготовленных матриц с песнями Скипа были наштампованы лишь по несколько сотен копий, обладатели которых уже в тридцатые могли считать себя счастливыми. А в пятидесятые годы о пластинках и о самом Скипе Джеймсе вообще мало кто слышал. В 1944 году одну из парамаунтских матриц, с записанной на ней песней «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues», спетой Скипом под его же фортепианный аккомпанемент, переиздали на частном лейбле *Steiner-Davis* (SD 110), поэтому обладатели этой пластинки, тоже редкой, знали Джеймса лишь как блюзового пианиста и сингера.

Ни одна из его песен не попала в *Антологию американской народной музыки* Гэрри Смита или в какой-либо иной сборник, так что в пятидесятые годы имя нашего героя оставалось неизвестным даже самым просвещенным ценителям кантри-блюза, несмотря на то что эпоха Фолк-Возрождения была в самом разгаре. Самюэль Чартерс в вышедшей в 1959 году книге *Country Blues* о Скипе Джеймсе не упоминает вовсе, как не упоминает он в ней и о Чарли Пэттоне. Не вошла ни одна из песен этих великих блюзменов и в первый сборник кантри-блюза «The Country Blues» (RBF-1), вышедший в 1959 году на новом лейбле *RBF (Record, Book and Film Sale Inc.)*. Подготовкой материала к сборнику занимался Самюэль Чартерс, и он же написал предисловие. Но если значение Пэттона этот исследователь понял не сразу, то о Скипе Джеймсе он в то время, скорее всего, вообще ничего не знал, что не удивительно, поскольку парамаунтские пластинки блюзмена были сверхредкостью и ими никто не спешил делиться. Чартерс занимался подборкой материала и для следующего сборника *RBF* – «The Rural Blues», который вышел в 1960 году в «коробке» с



двумя лонгплеями. На втором из них переиздан «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues», а это означает, что в распоряжении Чартерса оказалась та самая пластинка, которую переиздали в 1944 году на лейбле *Steiner-Davis*. В прилагаемом буклете Чартерс так комментирует этот блюз:

**«Скип Джеймс, кажется, был единственным музыкантом, чей собственный стиль игры на пианино развивался определенно в рамках сельской блюзовой идиомы. Его “Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues” является высоко индивидуальным и в высшей степени удачным произведением. Джеймс также записывался, аккомпанируя себе на гитаре, и создается впечатление, что на обоих инструментах он играл с одинаковой легкостью. Он был одним из наиболее захватывающих и одним из самых малоизвестных сингеров двадцатых».**<sup>113</sup>

Из вышенаписанного следует, что к началу шестидесятых Чартерс знал о Скипе Джеймсе лишь как о хорошем кантри-блюзовом пианисте и, возможно, неплохом гитаристе – о чем он, впрочем, судить не мог, не имея его записей. Примечательно, что он пишет о Скипе в прошедшем времени, не предполагая, что тот всё еще жив! Тем не менее Чартерс гипотетически называет Скипа *«одним из наиболее захватывающих сингеров двадцатых»*, догадываясь о масштабе его дарования. Таким образом, в начале шестидесятых Неемия «Скип» Джеймс оставался загадкой даже для самых просвещенных и информированных специалистов блюза...

Только в 1962 году, в сборнике «Really! The Country Blues», изданном на лейбле *OJL (Origin Jazz Library)* вслед за первым переизданием Чарли Пэттона (OJL-1), был наконец переиздан и блюз Скипа Джеймса «Devil Got My Woman», в котором блюзмен предстает и необычным вокалистом, и гитаристом-новатором, и оригинальным автором. Остается догадываться, какое ошеломляющее впечатление произвел на современников этот сборник, куда вошли также «Maggie Campbell Blues» Томми Джонсона, «Old Country Rock» Вильяма Мура, две части «My Black Mama» Сан Хайса, «Woman Woman Blues» Ишмона Брэйси, «France Blues» стринг-бэнда Sunny Boy and His Pals и другие шедевры кантри-блюза... Спустя год на этом же лейбле вышел еще один сборник – «The Mississippi Blues, 1927-1940» (OJL-5), в

который вошли сразу два блюза Скипа – «If You Haven't Any Hay, Get On Down The Road» и «Hard Time Killin' Floor Blues».

Эти малотиражные издания не столько приоткрыли завесу таинственности над Скипом Джеймсом, сколько её создали: Неемия встал в один ряд с самыми значительными блюзовыми музыкантами прошлого, и «Devil Got My Woman», которую теперь могли слушать сотни любителей блюзов, служила тому подтверждением.<sup>114</sup>

То было время, когда несколько молодых белых энтузиастов бросились искать старых блюзменов по всей Америке. Скипа Джеймса, по наводке Ишмона Брэйси, «нашли» в Тунике (Tunica, MS) Джон Фэhey, Билл Барт (Bill Barth, 1942-2000) и Хенри Вестайн (Henry Vestine, 1944-1997), и мы еще вернемся к тому, как это произошло. Сейчас лишь отметим, что вскоре после этого Слип Джеймс, наряду с Джоном Хёртом и Эдди «Сан» Хаусом, стал одной из главных блюзовых достопримечательностей на фолк-фестивалях, в фолк-клубах и кофе-хаусах. Также он был и клиентом студий звукозаписи. Уже в августе 1964 года Скипа записывали для лейбла *Takoma*, но записи эти издали только в 1994 году. В ноябре 1964 года блюзмена записывал в Бостоне Бернард Клецко (Bernard Klatzko, 1926-1999) для возрожденного им лейбла *Herwin*, причем Клецко издавал пластинки на 78rpm, считая (не без основания!), что их звучание ближе к оригинальным *race records*. Еще через месяц Скипа Джеймса записывали для лейбла *Melodeon*, после чего появился лонгплей «Skip James: Greatest Of The Delta Blues Singers» (MLP 7321). Продюсерами этого издания стали Дик Споттсвуд и его жена Луиза (Louisa Spottswood), а примечания написал Эд Моррис (Ed Morris). Похоже, что эти примечания стали первым очерком о блюзмене из Бентонии...

В первой половине 1965 года на лейбле *Vanguard* вышли материалы Ньюпортского фолк-фестиваля с четырьмя блюзами Скипа Джеймса, и в том же году появился сборник «Country Blues Encores 1927-1935» (OJL-8), куда включена его ошеломляющая вещь «I'm So Glad», записанная в далеком 1931 году...

В шестидесятые годы бо́льшая часть парамаунтских записей Скипа оставалась недоступной, так как было невероятно трудно собрать их воедино для переиздания. Они выпускались по отдельности, время от времени, на различных лейблах, по мере их обнаружения, и только в начале семидесятых спецам из лейбла

*Biograph* удалось собрать и издать десять оригинальных записей – «Skip James: King Of The Delta Blues Singers. Early Blues Recordings – 1931» (BLP-12029). Примечания и комментарии к этому LP написал будущий биограф Скипа Джеймса – Стивен Колт.

В 1971 году двенадцать парамаунтских треков переиздали в Англии на лейбле *Spokane*, а уже более полное переиздание ранних записей Скипа Джеймса было осуществлено в восьмидесятые годы на лейблах *Matchbox* (1982, MSE 207) и *Yazoo* – «Skip James. The Complete 1931 Session» (1986, L-1072). С тех пор эти записи переиздаются на самых разных носителях, они доступны каждому, поэтому современный исследователь творчества Скипа Джеймса находится в несравнимо более выгодном положении, чем блюзовые энтузиасты конца пятидесятих, к тому же в нашем распоряжении имеется Интернет, с сайтом Стефана Вирза и с таким, еще неосмысленным, чудом как *YouTube*.

Гораздо сложнее обстоит дело с биографией блюзмена.

Как мы уже отметили, первым кратким очерком о Скипе Джеймсе можно считать примечания Эда Морриса к альбому «Skip James: Greatest Of The Delta Blues Singers», изданному в 1965 году. Более объёмной и содержательной является глава о Скипе всё того же Самюэля Чартерса, которая включена в его книгу *The Bluesmen*. В эту книгу, вышедшую в 1967 году, помещена и замечательная фотография Скипа, сделанная женой Самюэля – Энн Чартерс-Денберг (Ann Charters-Danberg).<sup>115</sup> ...Во время нашей встречи в 2006 году Чартерс заметил, что его жена была первой белой женщиной, на которую Слип поднял глаза, не опасаясь последствий... Посвятил главу великому блюзмену и известный американский музыкальный критик Питер Гуральник (Peter Guralnick, 1943) в своей книге *Feel Like Going Home*, первое издание которой относится к 1971 году.<sup>116</sup> Эпизодические, но, как всегда, очень детальные воспоминания о Скипе Джеймсе написал Дик Уотерман, хорошо знавший блюзмена, бывший в последние годы его менеджером и проводивший его в последний путь. Эти воспоминания вошли в уже цитированную в этом томе книгу Уотермана *Between Midnight And Day*.

Масштаб и значимость Неемии «Скипа» Джеймса таковы, что статьи о нём опубликованы во всех блюзовых энциклопедиях и справочниках, но самым убедительным для нас остается Словарь

Шелдона Хэрриса *Blues Who's Who*, на который мы уже неоднократно ссылались в предыдущих главах. И конечно, Скипа, в большей или меньшей степени, не обходит ни один автор, пишущий о кантри-блюзе. В книгах, журнальных и газетных статьях, примечаниях к альбомам о нём размышляли такие исследователи, как Пол Оливер, Гэйл Дин Уордлоу (Gayle Dean Wardlow), Брюс Кук (Bruce Cook), Френсис Дэвис (Francis Davis), Тэд Джиойя и другие...<sup>117</sup>

Среди тех, кто особенно внимательно следил за Скипом Джеймсом со времени его «обнаружения» в шестидесятых, был тогда еще молодой Стивен Колт. Он познакомился с музыкантом в 1964 году во время Ньюпортского фолк-фестиваля и оставался его приятелем до самой кончины блюзмена в 1969 году. Понимая значение и масштаб Джеймса, Колт записывал его высказывания, запоминал и фиксировал поступки, следил за публикациями, собирал материалы, сам писал статьи о Скипе, комментировал переиздания его блюзов, и не случайно, что именно Колт стал автором книги *I'd Rather Be The Devil*, изданной в 1994 году.<sup>118</sup> Эту книгу можно бы назвать и биографией, с учетом того, что далеко о не каждом представителе сельского блюза написан хотя бы серьезный очерк, – но в ней отсутствуют такие ключевые компоненты, как дискография и библиография, а справочный аппарат книги, мягко говоря, очень слаб: на самом деле, он вовсе отсутствует... Тем не менее на сегодняшний день книга Колта – наиболее полное исследование жизни и творчества Скипа Джеймса, поэтому её не может обойти ни один автор, пишущий о блюзмене из Бентонии, и мы также будем часто на неё ссылаться.

В ноябре 1994 года журналист Эдди Дин (Eddie Dean) опубликовал в еженедельнике *Washington City Paper* большую статью под названием «*Skip James' Hard Time Killing Floor Blues*». Хотя Дин не замечен среди блюзовых специалистов, его статья поражает осведомленностью о частной жизни Скипа Джеймса в период его проживания в Вашингтоне в 1964-1965 годах, когда блюзмена опекала семья Споттсвудов, из чего можно предположить, что публикация инициирована Диком Споттсвудом и его женой как ответ на книгу Стивена Колта.<sup>119</sup>

Но всё это – то, что у историков называется «литературой». Каковы источники для её написания?

С источниками у пишущих о Скипе Джеймсе, как и о других сельских блюзовых музыкантах, дело обстоит непросто. Обычно это рассказы самих сингеров о себе, и далеко не все они носят откровенный характер, чтобы им можно было вполне доверять. Более того, черные сельские фолк-музыканты, а мы все-таки имеем дело с фольклором, питают склонность ко всякого рода вымыслам, особенно когда сталкиваются с белыми пришельцами из городов, теми же фольклористами, исследователями и так далее. Проверить же их повествования на достоверность нет никакой возможности. Особенно это касается сведений о происхождении музыканта, о его родителях, о ранних годах жизни, об обстоятельствах прихода к музыке, о первых учителях... Ведь к тому времени, когда к кантри-блюзу пробудился интерес, никого из свидетелей ранних лет жизни великих сингеров прошлого уже не осталось. А если кто-то всё еще жил, как, например, первый учитель Скипа Джеймса – Хенри Стаки (Henry Stuckey, 1897-1966), то ведь и он тоже был представителем того самого сельского фольклора, в котором грань между выдумкой и реальностью почти отсутствует...

Перечисляя источники для написания своей книги, Колт называет прежде всего свои беседы со Скипом Джеймсом, проведенные в период с 1964 по 1969 год в Нью-Йорке и Филадельфии. Колт пишет, что блюзмен не одобрял повышенного внимания к своей персоне, избегал интервью и особенно его беспокоило присутствие микрофона. Однако Колту он, видимо, доверял, потому что рассказы Неемии о себе кажутся предельно откровенными. Также Колт разговаривал с коллегами Скипа по блюзовой сцене, знавшими его или встречавшимися с ним в разные годы, – это Сэм Четмон (Sam Chatmon, 1897-1983), Дэвид Эдвардс (David “Honeyboy” Edwards, 1915), Реверенд Гэрри Дэвис, Эдди «Сан» Хаус, Том Шоу (Tom Shaw), Букка Уайт. Повезло с тем, что в середине шестидесятых был жив Хенри Стаки: в 1965 году в селении Сатартия (Satartia, MS) Колту и Гэйлу Дину Уордлоу удалось взять у него очень важное интервью. Также Колт использовал в своей книге интервью, которые брал Уордлоу у Джонни Темпла (Johnnie “Geechie” Temple, 1906-1968), Ишмона Брэйси, Букера Миллера (Booker Miller), у знаменитого «*брокера талантов*» (*talent broker*) Хенри Спира. Пригодились Колту и воспоминания старого блюзмена из Бентонии

Джека Оуэнса, которыми тот делился в 1993 году с Эддом Хёртом (Edd Hurt). Задавал Колт (письменно) и вопросы Литтл Бразер Монтгомери (Eurreal “Little Brother” Montgomery, 1906-1985), знаменитому блюзовому пианисту, у которого Скип Джеймс учился играть. Также Колт использовал книги, статьи и воспоминания коллег, пишущих о блюзе.

Как видим, почти все источники, имевшиеся в распоряжении автора книги о Скипе Джеймсе, – устные, или, как назвал бы их историк, *нарративные*. Хотя было бы нелишне покопаться в казенных бумагах из мест обитания Скипа – в Язу-Сити (Yazoo City, MS), в Джексоне, где-нибудь в Арканзасе, Техасе, Алабаме; подробнее разузнать о семействе хозяев плантации Вудбайн (*Woodbine plantation*), где прошли ранние годы музыканта; а заодно расспросить старожилов Бентонии, соседних Сатартии и Флоры (Flora, MS), не сохранились ли у них какие-то документальные источники: письма, фотографии, семейные записи, предания... Возможно, что-то осталось, ведь после записи для *Paramount* Скип Джеймс стал местной знаменитостью, а в шестидесятые прославился на всю страну.

В отличие от нескольких интервью с Джоном Хёртом, которые опубликованы в печати и великодушно выставлены в интернете, так что каждый может их читать и анализировать, подобного материала о Скипе Джеймсе обнаружить не удалось. Видимо, все беседы с ним находятся в распоряжении частных лиц, прежде всего Стивена Колта, который приберег их для уже написанной и, видимо, для будущей книги. Таким образом, мы лишены первоисточника и вынуждены доверять лишь логике и аналитическому мышлению автора *I'd Rather Be The Devil*. На мой взгляд, книга Колта значительно бы выиграла, если бы автор, доверяя читателю, просто опубликовал свои беседы с блюзменом, снабдив их подробным комментарием: где, когда и при каких обстоятельствах состоялись их встречи; кто ещё на них присутствовал; какая была обстановка и как выглядел музыкант, во что одет и так далее... Лучший пример такого рода источника – опубликованная без редакции беседа Тома Хоскинса и Ника Перлса с Миссисипи Джоном Хёртом в вашингтонском кофе-хаусе *Ontario Place*, на которую мы многократно ссылались в предыдущей главе... Ведь книга *I'd Rather Be The Devil* издана в 1994 году – шестнадцать лет назад! Уже можно было бы опубликовать и сами беседы со

Скипом Джеймсом. В этом случае мы бы ссылались не на Колта, а на первоисточник. Но что есть – то есть, и это гораздо лучше, чем если бы не было ничего. В конце концов, нам не известно, в какой форме существуют «беседы» Колта со Скипом Джеймсом. Возможно, это какие-то спонтанные отрывки, зафиксированные на клочках бумаги, а может, куски магнитной ленты... Повторю, Стивен Колт почти не дает характеристик своим источникам.

Кроме литературы о Скипе Джеймсе, в нашем распоряжении имеются видеоматериалы, сделанные во время фолк-фестивалей и европейского тура в 1967 году. Как и видеоролики с участием Джона Хёрта и Эдди «Сан» Хауса, они размещены в интернете, в основном на сайте *YouTube*. Снят о Скипе Джеймсе и художественно-документальный очерк – точнее одна из частей фильма Вима Вендерса (Ernst Wilhelm “Wim” Wenders, 1945) *The Soul Of A Man (Душа человека)*, который вошел в серию из семи фильмов под общим названием *Blues*...<sup>120</sup> Достоинства и недостатки фильма обсуждать не станем, но лишь отметим, что в нём предпринята попытка воссоздать атмосферу начала тридцатых, когда Скипа Джеймса записывали в студии *Paramount* в Грэфтоне, штат Висконсин (Grafton, WI). С этой задачей Вендерс справился, равно как удалась и игра актера Кита Брауна (Keith B. Brown), сыгравшего Скипа: кажется, именно таким и был великий блюзмен из Бентонии...

В этом небольшом селении мы со Светланой Брезицкой побывали несколько раз и каждый раз обходили памятные места, связанные с Неемией. Были в джук-джойнте *Blue Front Cafe*, где вроде бы он играл; объезжали с разных сторон плантацию *Woodbine*; подходили к заброшенному дому Джека Оуэнса и постояли у его могилы на местном кладбище; встречались с некоторыми старожилами, которые, как они уверяли, хорошо помнили Скиппи. По наводке одного из них, мы побывали в одном из самых старых домов в окрестности, где некогда жила одна из любимых женщин Скипа Джеймса... Были мы и в соседних Сатартии и Флоре, в едва видимом Покахонтесе (Pocahontas, MS) и в главном городе Язу-каунти (Yazoo County) – Язу-Сити... В разное время мы побывали в Грэфтоне, в Джексоне, а также в других местах, связанных со Скипом Джеймсом. Между тем сегодняшние интернет-технологии (*Google maps*) позволяют «оказаться там», не вставая из-за стола! И если бы у этих

технологий была возможность передавать знойные запахи хлопковых полей и замутнённых жёлтых рек, нам бы никуда и ездить не надо было... Боюсь, через какое-то время дойдет и до этого.

\* \* \*

Неемия Куртис Джеймс (Nehemiah Curtis James) родился 21 июня 1902 года... Разночтений в дате его рождения почти нет. «Почти», потому что в книге Питера Гуральника *Feel Like Going Home* приводится прямая речь блюзмена: **«Что ж, полагаю, вы хотите знать о моем прошлом... Родился я в Бентонии, Миссисипи, в 1903 году»**.<sup>121</sup> Почему Слип Джеймс назвал 1903 год? Не знаю...

Его мать – Филлис Джеймс (Phyllis James, ? -1950) – в то время работала поваром в доме Уайтхедов (the Whitehead family), состоятельных владельцев плантации Вудбайн, раскинувшейся к западу от Бентонии, в которой проживало большинство работников этой фермы. Положение Филлис было привилегированным, так как она, кроме прочего, нянчила малолетнего сына хозяев, а значит – пользовалась абсолютным их доверием и расположением, и, когда пришло время рожать, Филлис отвезли в Язу-Сити, где она благополучно разрешилась от бремени в госпитале для «цветных» (*“colored” hospital*). Мальчика назвали библейским именем Неемия (или Нехемия), в честь наместника персидского царя в Иудее и восстановителя разрушенных стен Иерусалима. Учитывая, какой символический и метафизический смысл носило ограждение Храмовой горы для мировой истории, уже само имя Неемия многое предопределяло в судьбе его носителя, и, конечно, это имя ко многому обязывало. Отметим еще раз, что в английском произношении Неемия звучит как *Наямая*: именно так и звали мальчика.

Отцом ребенка был Эдвард Джеймс (Edward James, 1880-1963), и до тридцатилетнего возраста Неемия имел о нём смутные представления, сформированные по слухам, которые Эдди оставил о себе в Бентонии. Вроде бы он был гитаристом и бутлегером (*a guitarist and a bootlegger*), то есть человеком сомнительных занятий, с не лучшей репутацией. Жену и малолетнего сына он оставил в 1907 году, когда покинул Бентонию, скрываясь от правосудия. Тем не менее Неемия всегда идеализировал отца и старался быть похожим на этот



воссозданный образ. Колт считает, что, покинутый отцом, мальчик испытал душевное потрясение, почувствовал, что такое безотцовщина, и это обстоятельство во многом предопределило грустный, если не печальный стиль его песен и блюзов... Не думаю, что это так.

Кроме привилегированного положения матери в доме Уайтхедов и библейского имени, на формирование характера и мировоззрения Неемии повлияли еще по крайней мере два фактора. Во-первых, он был единственным ребенком и пользовался безоглядной любовью матери, к тому же к темнокожему мальчику благоволили хозяева плантации; во-вторых, много времени в свои юные годы Неемия проводил у бабушки и дедушки (по материнской линии), которые, как могли, баловали своего единственного внука. Когда-то их, несчастных и бесправных, привезли из Вирджинии на рынок рабов в Язу-каунти. Но им повезло, потому что со временем пара смогла обрести свободу и создать собственное хозяйство, в ведении которого преуспели. Из рассказов Скипа Джеймса следует, что его бабушка и дедушка были крепкими, зажиточными крестьянами и производили в своем хозяйстве всё, кроме муки и сахара.

**«Бабушка с дедушкой выращивали собственный рис и табак. Они забивали бычков, и потом мясо хранилось весь год, а то и два. У нас стояли банки с топленным салом, которые, случалось, так и не открывались. Мы держали кур. Потом, мы кололи кабанчиков и мариновали их. Понимаете, убивали годовалого, разделывали, а потом раскладывали по бочкам, добавляя уксус и специи: это называлось *a pickel-pork*... Порой эти заготовки сохранялись в течение всего сезона».**<sup>122</sup>

То, что семья Неемии и сам он не испытывали нужду в пище, тем более в мясе, — обстоятельство немаловажное: в то время не каждая семья на американском Юге могла этим похвастать. А если сравнить сытное детство Неемии с жизнью его чёрных сверстников из городских трущоб, например с Луи Армстронгом (Louis Armstrong, 1901-1971), то оно и вовсе покажется счастливым и безмятежным. Кроме прочего, бабушка с дедушкой научили внука крестьянским премудростям и житейским принципам. Например, дед объяснял маленькому Неемии правила местного общежития, имея в виду взаимоотношения с белыми: **«Если тебя ударили сегодня, то и завтра должны будут ударить».**<sup>123</sup> Так он учил внука не давать себя в

обиду. И Неемия навсегда уяснил это правило: он никогда, никому и ни при каких обстоятельствах не позволял себя унижать, с четырнадцати лет носил нож, а затем и пистолет и всегда был готов ими воспользоваться...

Особенное, в сравнении с другими работниками плантации, положение Филлис, а значит, и её сына – довольно рано выработало в мальчике самоощущение избранности: Неемия считал, что он необычный, не такой, как все. Он не уравнивал себя с обычными черными людьми, за гроши гнувшими спины на хлопковых, табачных и кукурузных плантациях, и даже не помышлял, что подобное станет когда-нибудь для него возможным. Неемия на полном серьёзе считал себя белым, лишь по недоразумению облачённым в черную кожу. В этом он отчасти был схож с Чарли Пэттоном, который, имея индейскую кровь, также причислял себя если не совсем к белым, то к какой-то особенной расе и на своих чёрных собратий смотрел свысока.

Тогда же в характере Неемии сформировалась не всем нравившаяся и самому ему дорого обходившаяся прямота в отношениях: Скип Джеймс никогда ни перед кем не лицемерил, ни с кем не заигрывал и до самой своей смерти открыто говорил, прямо в лицо, всё, что он думает о том или ином человеке.

Он рассказывал, что от матери ему передалась вера в волшебство и магию. Неемия с детства изучал гороскопы и фатально в них верил. Когда ему было всего четыре года, Филлис сводила его к местной гадалке, и та нагадала, что в будущем Неемия станет знаменитым, поедит по стране и миру, но потом его постигнет крах и он погибнет в результате какого-то неблагопристойного происшествия (*a scandal*). Предсказание гадалки настолько впечатлило Неемию, что затем сопровождало его всю жизнь...

По статистике, в начале прошлого века 49% черного населения штата Миссисипи были безграмотными, при этом менее 40% молодых людей в возрасте от 5 до 18 лет регулярно посещали школу. Между тем без образования им нельзя было надеяться на получение квалифицированной работы, а значит, на более-менее сносную жизнь.

**«Большинство людей во времена моего детства были безграмотными... – вспоминал Скип Джеймс. – Редко кто-нибудь один из родителей имел образование... Обычно не имел никто... Закончить старшие классы считалось большим престижем...**

...То незначительное образование, которое я получил, – мне дала моя мать. Ей я обязан этим благом. Когда я достиг школьного возраста, мама отдала меня учиться. Но порой я сам интересовал себя больше, чем своего учителя».<sup>124</sup>

В начальной школе – *St. Paul Elementary Shool on Woodbine*, – помимо грамотности, Неемия Джеймс усвоил и другие важные уроки. Так, по его воспоминаниям, школьный учитель объяснял ученикам значение слова *ниггер*: «*Низкие нравы и грязные помыслы – вот что такое для вас слово “ниггер”*».

«Дети в моё время всё только бегали, играли да ещё дрались друг с другом; они не имели образования и не хотели ничему учиться – плохие дети», – высказывался Скип, видимо считавший себя в то время вполне образованным, хорошим мальчиком.<sup>125</sup>

Желая выделиться образованностью и интеллектуальным превосходством, Неемия собирал обрывки газет, какие-то бумажки с непонятным текстом, пытался разобраться в том, что там было написано, и частенько щеголял оригинальными словами и выражениями. «Вот ведь, какой умный ребенок растёт у счастливой матери!» – говорили в Бентонии... Колт обращает внимание на то, что Скип Джеймс изобрел тогда свой особенный диалект, с использованием только ему понятных слов и выражений.

Хотя Неемия и учился грамоте, с некоторых пор его куда больше влекли танцы, которые устраивались на плантации по субботам. Обычно танцевали под аккомпанемент фиддлэра и гитариста, и Скип запомнил их имена: фиддлер Рич Гриффин (Rich Griffin) и гитарист Хенри Стаки. Другим дуэтом из его детства были братья Чарли и Джесси Симс (Charlie and Jesse Sims), – они жили в двенадцати милях к северо-западу от Бентонии, в селении Вэлли (Valley), и считались лучшими гитаристами во всей Язу-каунти. Юный Неемия сразу же понял, какое важное значение имеют музыканты в местном сообществе, каким романтическим ореолом окружены. Они казались ему свободными и беспечными, живущими в достатке и в своё удовольствие, поэтому подросток сразу же обнаружил в себе стремление стать таким же, но только гораздо лучше. Музыкальные способности открылись в нём довольно рано и своеобразно.

«Похоже, у меня был природный талант к музыке... У нас был колодец, и каждый раз, когда я отправлялся по воду, я

выстукивал по ведру какую-нибудь мелодию... Мама заметила, что я музыкально одарён. Вообще, я всегда был довольно смышлёным. Думаю, это у меня в генах... Тогда мне было не больше восьми-девяти лет – совсем ребенок...»<sup>126</sup>

По довольно неопределённым воспоминаниям Скипа, петь он начал «**в семь, восемь или в девять, или, может, в десять лет**» (*I was quite a little yearling boy, about seven, eight, or maybe nine or ten years when I started to sing*).<sup>127</sup> Примерно в то же время мать купила ему гитару за два с половиной доллара и он сошелся с Хенри Стаки. Тот был на пять лет старше Неемии и чувствовал себя мэтром...

В Словаре Шелдона Хэрриса указано, что Хенри Стаки родился в апреле 1897 года в Бентонии. Его родителями были Вилл Стаки (Will Stuckey) и Хэтти Слейдер (Hattie Slader). Играть на гитаре Хенри начал в семилетнем возрасте, а с 1908 года он уже работал в джук-боксах вокруг Бентонии.<sup>128</sup> Его учителем был музыкант еще постарше – Рич Диксон (Rich Dickson). В то время когда Стаки познакомился с юным Неемией, он проживал в Сатартии, в двенадцати милях к западу от Бентонии. Выступая один, «**он вопил и топал так, что казалось, будто играют двое или трое**» (*he'd holler and stomp till you'd think there was two or three people*), – вспоминал Скип Джеймс об игре Хенри Стаки, а Колт считает, что Стаки развил стиль тяжелого бренчания (*style of heavy strumming*). В Бентонию Хенри приезжал по выходным или по праздникам, чтобы подыгрывать на танцах местным фиддлерам – уже упомянутому Ричи Гриффину и семидесятилетнему Грину МакКлауду (Green McCloud). Находилось у Стаки время и для Неемии, хотя позже Скип Джеймс признавался, что никогда ни у кого не брал уроков и учился играть исключительно «на слух».

«Если у тебя есть музыкальные способности, то ты можешь просто идти и неожиданно услышишь что-нибудь... И эта музыка будет звучать в тебе, пока ты не доберешься до того места, где сможешь попробовать её наиграть... Ты заряжаешься ею, прямо во время игры какого-нибудь парня. Запомнилось, может, даже меньше одного куплета, но ты хватаешься за это и удерживаешь, пока не оказываешься дома... и на этом практикуешься».<sup>129</sup>

И всё же Хенри Стаки можно назвать первым учителем Скипа Джеймса. Правда, у него Неемия мог научиться лишь каким-то аккордам, которых хватало для подыгрыша фиддлеру (в то время

основную роль в чёрных стринг-бэндах играли все-таки они), и самое большое – «тяжелому бренчанию», которое не сильно нравилось утонченному Неемие. Так что роль и значение Хенри Стаки в музыкальной судьбе Скипа Джеймса не стоит переоценивать. Ни пикинг, ни блюзам, ни каким-то особенным техническим приёмам игры на гитаре, тем более вокалу Стаки научить его не мог, потому что и сам этим искусством не владел. Но главным на первых порах для Неемии было научиться держать гитару и пробудить в себе интерес к музыке, – этим-то и помог ему Хенри, и его имя достойно того, чтобы занять заслуженное место в блюзовой истории.

Скип Джеймс доверительно поведал Колту, что его не привлекало бренчание на гитаре, какое было у Стаки и у большинства местных гитаристов. Ему хотелось играть не аккордами, а отдельными нотами на отдельных струнах, при этом его влекли самые грустные мелодии, и грубые аккорды для них не годились...

**«Я не признаю бренчания и постукивания. Никогда этого не любил. С самого начала хотел играть свою музыку чисто, чтобы я мог понимать ее... Я решил... буду вкладывать в свою музыку столько печали, сколько только смогу. Чтобы она трогала...»**<sup>130</sup>

Как видим, уже в юные годы Неемия отдавал предпочтение пикингу, еще не зная, что таковой вообще существует, и вместе с тем его душа, сама того не ведая, была открыта блюзу.

Но когда он впервые его услышал?

Из песен той поры Слип вспоминает «Drunken Spree», «Sliding Delta», «Alabama Bound», – ни одна из них не имеет никакого отношения к блюзу, а «Drunken Spree» мне вообще слышится русской народной...

Заложил свои часы, заложил цепочку,  
Отнес в ломбард бриллиантовый перстень...  
Если не хватит расплатиться за попойку,  
То больше не судьба мне захмелеть.

Я люблю мисс Уилли, да, люблю всем сердцем...  
И буду любить ее, пока не иссохнут моря.  
Одна мысль о том, что ей не мил я,  
Заставит меня принять морфий и умереть.

Прошлой ночью, прийдя ко мне,  
Мисс Уилли постучала в дверь...  
А я ей: "Это ты, мисс Уилли? Отвечай!  
Больше не стучи в дверь мою!"

Слышал только по полу стук ее маленьких ножек –  
Точно как это случалось прежде...  
Да, заложил я одежду свою, свои ботинки, –  
Никогда уж мне не покутить.

Умолял я мисс Уилли на коленях,  
Чтобы постаралась простить меня...  
"Что ж, ты заставил меня плакать и от обиды стонать,  
Из-за тебя я покинула счастливый отчий дом..."

Я клялся: "О Боже, о мой Боже,  
Ни глотка больше!..."  
Заподозрив только, что ей не люб я,  
Сразу принял бы морфий да умер!

Заложил свои часы, заложил цепочку,  
Заложил уж бриллиантовый перстень...  
Если не хватит расплатиться за гулянку –  
Больше не судьба мне на душу принять... <sup>131</sup>

Скорее всего, в танцевальный репертуар местных стринг-бэндов вроде дуэтов Гриффин-Стаки или братьев Симс блюзы не входили, иначе бы Скип это отметил. Похоже, в Бентонии и других подобных селениях, находящихся между Джексоном и Язу-Сити, в первое десятилетие прошлого века блюзы вообще не пели и не играли...

Обратим внимание на фразу Скипа Джеймса: «Уже потом, когда я подрос, я слышал, как моя мама и другие говорили об “исполнении блюзов”. И мне уже тогда было интересно: что же такое – блюз?»<sup>132</sup>

Нельзя точно сказать, о каком времени говорит Скип Джеймс и когда именно он *подрос*.

Колт, со слов блюзового сингера, сообщает, что тот в двенадцатилетнем возрасте впервые услышал игру Джона Хёрта, а

случилось это в Итта Бене... (*James had no regard for Hurt, whom he claimed to have first heard near Itta Bena as a twelve-years-old.*)<sup>133</sup>

Вряд ли это соответствует действительности на все сто. В 1914 году (или около того) Хёрт вполне мог играть в Итта Бене, потому что этот городок находится рядом с Гринвудом и неподалеку от Авалона, где он в то время жил. Но вот двенадцатилетнего Неемию никто бы не отпустил так далеко от дома, а сведений о том, что он побывал с матерью или кем-то еще в Лефлор-каунти (Leflore County), у нас нет. В то же время, имеются сведения, что юный Неемия повстречал Джона Хёрта в столице штата во время Первой мировой войны.<sup>134</sup> Вот в Джексоне, находящемся недалеко от Бентонии, Неемия вполне мог появиться с матерью или с кем-то из родственников. Мог он увидеть там и играющего на улице Джона Хёрта: во-первых, в Словаре Шелдона Хэрриса отмечено, что приблизительно с 1912 года Хёрт часто выступал на пикниках и вечеринках вокруг Джексона;<sup>135</sup> во-вторых, как раз в 1914 году Джон Хёрт, в составе дорожно-строительной бригады Иллинойс Централ, тянул ветку из Джексона в Гринвуд. В выходной день он вполне мог подрабатывать на той же Фэриш-стрит, и оказавшийся там впечатлительный подросток из Бентонии мог его услышать и запомнить. Другое дело, что эта игра не оказала на него существенного влияния. К тому же Хёрт в то время не исполнял блюзы: в 1963 году сингер признавался, что самым первым блюзом, с которым он выступал на публике, был «Joe Turner», а случилось это только в 1921 году.<sup>136</sup>

Так все-таки где и когда Неемия впервые услышал блюзы?

Скорее всего, это случилось, когда ему исполнилось четырнадцать или пятнадцать лет и он посещал старшие классы школы в Язу-Сити – *Yazoo City High School*, – то есть в 1916 или в 1917 году. Именно тогда Неемия впервые услышал... даже не сам блюз, а разговор о нём! В то время он проживал в Язу-Сити вместе с матерью, которая работала у некоего доктора МакКормака (Dr. McCormack), родственника хозяев плантации Вудбайн. Неделю Неемия учился, а на выходной отправлялся на подаренном бабушкой пони в Бентонию, чтобы подработать на тамошней лесопилке. Если верить Скипу, то примерно тогда же он безуспешно пытался выучиться игре на скрипке и органе, который имелся у его тёти, также проживавшей в Язу-Сити.

Можно предположить, что и блюз он впервые услышал именно в этом городе, в 1917 году или около того...

Но почему так поздно?

Будущий приятель Скипа по фолк-сцене шестидесятых Миссисипи Джон Хёрт впервые услышал блюз, правда только в инструментальном исполнении, еще в 1901 году от Вильяма Капсона: это случилось в Кэрролл-каунти, на восточной границе Дельты, и то, что это был блюз, Хёрт узнал лишь спустя много лет. Знаменитый композитор и бэнд-лидер Уильям Хэнди (William Christopher Handy, 1873-1958) открыл для себя блюз в 1903 году на вокзале в Татвайлере, в самом центре Дельты, где его пел неизвестный нищий под гитару, ёрзая по грифу ножом вместо слайда.<sup>137</sup> Примерно в это же время первый раз услышал блюз и Чарли Пэттон, и, скорее всего, это произошло западнее Джексона, близ Болтона (Bolton, MS), в плантационном джук-джойнте, где по субботам играл Хенри Слан (Henry Sloan), его первый учитель. Еще один гигант кантри-блюза – Томми Джонсон познакомился с блюзом гораздо позже, примерно в 1912 году, когда сбежал из родного Кристал Спрингса (Crystal Springs, MS) в Дельту, в район Дрю (Drew, MS), где к тому времени сформировалось одно из первых блюзовых сообществ. Представитель нового поколения – Эдди «Сан» Хаус будто бы «заразился» блюзами еще позже, в двадцатые годы, но я убежден, что Хаус пришел к ним гораздо раньше, а его первым и главным учителем был Пэттон...<sup>138</sup>

...Язу-Сити, где Неемия мог впервые услышать блюзы, находится в сорока пяти милях к северу от столицы штата Джексона и в пятнадцати от Бентонии. В представлении ортодоксальных ревнителей блюза это даже не Дельта, которая будто бы начинается чуть выше и немного левее... Язу-Сити, стоящий в четверти мили от реки, которой обязан названием, основан в 1824 году, с тех пор несколько раз переименовывался, во время Гражданской войны 1861-1865 годов переходил из рук в руки, подвергался разбою, грабежам, по меньшей мере два раза здесь зверствовала эпидемия желтой лихорадки (*yellow fever*), наконец, в 1904 году, примерно за десять-двенадцать лет до появления здесь Неемии, в городе случился опустошительный пожар, во время которого выгорел весь центр. А в 1927 году город и вся окрестность к западу от него подверглись страшному миссисипскому наводнению (*Mississippi River Flood of 1927*). Так что



Язу-Сити – место многострадальное.<sup>139</sup> В отличие от Гринвуда или Кларксдейла, здесь не было ни крупных производств, ни центра торговли, ни важных пересечений железнодорожных и водных путей, следовательно, город не являлся центром притяжения рабочей силы, в нём не проживало множество богатых и зажиточных горожан, желавших тратить деньги на развлечения, – поэтому и в блюзовой истории Язу-Сити занимает скромное место. Он известен разве тем, что отсюда родом Томми МакКленнан (Tommy McClennan, 1908-195?), один из ярких представителей последнего довоенного поколения мастеров кантри-блюза; да еще где-то неподалеку родился и вырос его приятель Роберт Питвей (Robert Petway, 1908-?), от которого нам остались полтора десятка великолепных блюзов, но о жизни которого почти ничего не известно...

В предисловии к Первому тому мы отмечали, что блюз родился в последней четверти XIX века в бедных плантационных коммунах Дельты, откуда он, благодаря странствующим сельским музыкантам, распространился сначала по всему штату Миссисипи, затем, благодаря беглецам с плантаций, попал в портовый Новый Орлеан и разошёлся по всему Югу и так далее... Имен самых первых блюзовых сингеров мы не знаем. Первые дошедшие до нас имена – это учителя и наставники наших героев, такие как Хенри Слан или Вильям Капсон, принадлежащие ко второму поколению сельских блюзовых музыкантов. Они уже меньше странствовали и старались играть в каких-то определенных местах, в основном в джук-джойнтах при плантациях, на которых жили. А дальше, в первое и второе десятилетие XX века, блюзы совершенствовались и развивали уже не изгои, порицаемые баптисткой церковью и конгрегацией (общиной), не безвестные бедняки-скитальцы, а отпрыски более-менее успешных шеаркропперов и субарендодателей. Отец Чарли Пэттона был вполне зажиточным, сдавал в наем землю и сам нанимал работников. Джон Хёрт и Томми Джонсон богатыми не были, но не были они и бедняками или изгоями, для которых исполнение песен и блюзов на углах городских улиц являлось единственным источником существования. Сан Хаус был сыном уважаемого священника из пригорода Кларксдейла – Лайона (Lyon, MS). Когда Эдди наделал глупостей и попал в тюрьму, его родители обладали достаточными средствами, чтобы нанять опытного адвоката и вызволить его из

Парчман Фарм (*Parchman Farm*)... Все названные кантри-блюзовые музыканты, коих мы относим к наиболее значительным, имели крепкие семейные корни, часто пели или играли в церкви, никогда не были отщепенцами в той среде, в которой жили, скорее наоборот: были всеобщими любимцами, особенно их любили женщины, им подражали подростки, нередко благоволили состоятельные и влиятельные белые. В двадцатые годы Чарли Пэттон был знаменит, состоятелен и менял автомобили не реже, чем гитары. Сан Хаус был лучшим и высокоценным трактористом на крупной ферме в Лейк Корморане и гордился этим куда больше, чем своими блюзами...

Здесь уместна цитата из автобиографии Майлса Дэвиса (Miles Davis, 1926-1991), великого джазового трубача и музыканта-новатора. В середине сороковых он поступил в Джульярдскую школу (*Juilliard School*) в Нью-Йорке и так описывал один из уроков по истории музыки, который вела некая белая преподавательница:

«Она стояла перед классом и говорила, что чёрные потому так любят блюзы, что они бедные и им приходилось собирать хлопок. Поэтому они грустили, и вот отсюда взялись блюзы – от грусти чернокожих. Я немедленно поднял руку, поднялся и сказал: *“Я из Сент-Луиса, мой отец – богатый, он дантист, а я играю блюзы. Мой отец никогда не собирал хлопок, я сегодня утром проснулся вовсе не грустный и не начал играть блюз. Все не так просто”*. Ну, эта с... вся позеленела, но промолчала. Она ведь повторяла всю эту чушь из книжки, которую написал ничего в этом деле не смыслящий болван».<sup>140</sup>

Родившийся в иную эпоху и в ином месте, Майлс Дэвис был далек от кантри-блюза, как всегда, он излишне категоричен и груб, белых не терпел, книг по истории музыки, кто бы их ни написал, не читал и из Джульярда был вскоре отчислен, но в его словах заключена доля истины, и не малая. И уж тем более он прав на все сто, заявляя, что *всё не так просто*... Не просто было родиться блюзу, не просто он развивался, не просто было и проникнуть ему в такое селение, как Бентония, где строгие нравы и патриархальные порядки защищались религиозной и очень консервативной общиной, наслышанной о дьявольском влиянии чуждой и вульгарной музыки, конечно же придуманной белыми и навязываемой ими, чтобы разложить добропорядочных и богобоязненных черных... Хотел бы я поглядеть,

как в Бентонию сунулся бы тот же Майлс Дэвис со своей трубой и отчаянными новаторскими идеями...

Мы, вообще, не должны заблуждаться с определением мест, где прижился и активно развивался кантри-блюз. Как правило, это происходило вокруг больших и прибыльных плантаций вроде Докери (Will Dockery Farms) или Стовалла (Stovall Farm), предприимчивые владельцы которых шли в ногу с веком, на многое закрывали глаза, и поэтому на работу к ним стремились со всех концов Юга; в городах, рядом с которыми расцветали хлопковая, кукурузная и табачная отрасли, разрастались транспортные артерии и находились крупные перевалочные пункты, – Клаксдейл, Гринвуд, Тайлбертаун (Tylertown, MS), Виксбург, Гринвилл, арканзасская Хелина (Helena, AR); вокруг больших и долгосрочных строек вроде автомобильных и железных дорог, дамбы-леви на реках Миссисипи, Язу или Таллахатчи (Tallahatchie river); ну и, конечно, в тюрьмах, которые, как известно, во всем мире являются «хранилищами» самого разнообразного фольклора... Прижился и развивался блюз, причем в разнообразных формах, и в южных мегаполисах, где всегда имелась какая-нибудь работа, где было много желающих заплатить за удовольствие и где для этой цели властями выделялась отдельная улица или даже целый квартал, – таковыми были Джексон, Мемфис, Даллас, Новый Орлеан, Хьюстон, Шривпорт, Атланта... С этой точки зрения заштатная Бентония была для блюза не лучшим местом. До пластинок с граммофонами или бесплатного радио было еще далеко, и блюзы могли попасть туда только вместе с каким-нибудь «залетным» странствующим музыкантом. Но блюзмены – не миссионеры, они появляются только там, где их ждут и где им платят. В селение вроде Бентонии они не покажутся. Язу-Сити – тоже невесть что, но все-таки уездный город. Каким бы неприглядным он ни был, один-два салуна там всё же имелись, а значит, были там и музыканты, развлекающие, между делом, клиентов, и скорее всего это были пианисты, которые непременно играли блюзы. Так что впервые Неемия услышал блюзы именно в исполнении тапёра-пианиста из салуна...

Скип Джеймс, как Сан Хаус и Вилли Ли Браун, принадлежал к поколению блюзовых музыкантов, которые не столько создавали новый жанр, сколько развивали и совершенствовали уже существующий. Репертуар сонгстеров – бродячих сельских сингеров

доблюзовой поры – или черных стринг-бэндсов, игравших в основном для белых, их почти не интересовал, и они сосредоточились исключительно на блюзах, которые к началу двадцатых становились модными, заполнили всю Дельту и уже распространились по всему Югу – от Техаса до обеих Каролин. Более того, Скин Джеймс был из тех сельских блюзменов, которые разучивали блюзы по пластинкам – *race records*, – с тем чтобы затем переделывать на свой лад... Последнее, правда, будет еще не скоро – во второй половине двадцатых. Пока же Неемии предстояло открыть для себя блюзы и научиться по-особенному, не как все, их исполнять.

Скин Джеймс вспоминал, что мать терпимо относилась к его занятиям музыкой, хотела, чтобы сын играл на пианино, потому что ей самой нравились пианисты, а больше всего Дикси Кид (Dixie Kid) и Папа Крамп (Papa Crump). Филлис даже пристроила Неимию, чтобы тот учился на фортепиано у своей кузины Элмы Вильямс (Alma Williams), также проживавшей в Язу-Сити, – она преподавала музыку в школе. **«Никогда не забуду ее, – вспоминал Скин. – Она дала мне урок, один урок, – это было пианино, не гитара. Она показала мне азы, так называемые первоосновы – ничего особенного. Уже после этого я пошел своей дорогой».**<sup>141</sup> На самом деле Неимия отговорил мать от этих занятий, потому что такая учеба обходилась слишком дорого – полтора доллара за урок... А вот любящая бабушка была совершенно другого мнения. Будучи строгих правил и сурового религиозного воспитания, она не видела в музыкальных занятиях внука ничего хорошего.

**«Ни в коем случае мне не позволялось болтаться где-нибудь одному, так что покидать дом приходилось тайком. Бабушка выпорола бы меня до полусмерти, если бы только узнала, что я сбежал на какую-нибудь вечеринку...»** – признавался Скин Джеймс.<sup>142</sup> Он же поведал о чистоте нравов, некогда царивших в Бентонии.

**«Только по достижении примерно девятнадцатилетнего возраста я смог видаться с ними (девушками – В.П.) наедине или даже о чем-то шептаться с ними. В те времена было принято ухаживать. Встречаться в какое угодно время не полагалось. Не важно, насколько велико твоё желание увидеться с нею, – для**

свиданий отводились определенные часы. После девяти вечера прогуливаться с парнем девушке не разрешалось...

...В те времена девушке только с семнадцати-восемнадцати лет позволялось одной покидать дом. На улице её обычно сопровождали родители. Для того чтобы в воскресный день наедине с нею возвратиться из церкви, надо было спросить у её родителей разрешения...

...Зачастую её родители присутствовали во время ваших встреч, и ты не мог болтать всю эту чепуху, что принята теперь. Приходилось говорить о том, что изучали в школе: это сразу приходило на ум... В случае если тебя мучают какие-нибудь непристойные мыслишки, лучше их не выдавать... Если хоть что-то в твоём поведении отбросит малейшую тень на её невинность, тебя сразу же изгонят из этого дома...

...Прежде чем жениться, парень должен был достичь двадцати одного года».<sup>143</sup>

Вот так-то обстояло дело с блюзами в тихой Бентонии, когда молодой Неемия лишь только пробовал их наигрывать!

«Когда я только начинал, у меня даже и в мыслях не было стать профессиональным музыкантом... Я хотел научиться играть, чтобы развлекать себя и, может, еще парочку друзей».<sup>144</sup>

Он пока еще предпочитал выступать лишь на домашних вечеринках, где платили доллар-полтора, кормили или давали выпить. Тогдашнее пение и игра Неемии были далеки от того уровня, которого он достигнет спустя десятилетие. Он был обыкновенным молодым человеком, не в меру избалованным, с невероятно завышенной самооценкой и твердым намерением стать не таким, как все. Ни в Язу-Сити, ни тем более в Бентонии развернуться ему было негде. В лучшем случае его ждала участь шеаркроппера и слава местного плантационного музыканта вроде Хенри Стаки...

...Мы в какой-то мере определили, где и когда Неемия впервые услышал блюзы, выяснили, кто был его первым учителем игры на гитаре, узнали вкратце, где и как прошли его детство и юношество. Теперь предстоит выяснить, где и когда он научился той самой игре и тому пению, которые сделали его величайшим блюзовым музыкантом. При этом вновь отметим, что почти все источники, на которые мы

можем рассчитывать в поиске ответов, – рассказы самого Скипа Джеймса. И если его откровения, которыми он делился со Стивеном Колтом, действительно правдивы, то и наши размышления над ними чего-то стоят...

После окончания старших классов в Язу-Сити и недолгого пребывания в родной Бентонии Неемия покинул Язу-каунти и устремился вглубь Дельты, где устроился на работу в одном из дорожно-строительных лагерей (*road construction camps*), которые во множестве создавались с 1916 по 1921 годы в рамках федеральной программы Shackleford Good Roads Bill. Колт приводит в своей книге рассказ Скипа о грубых нравах и жестоких порядках, царивших в рабочей бригаде, но где видано, чтобы в подобных коллективах, на американском ли Юге или у нас в Сибири, было как-то иначе?.. Там Немию, изнеженного вниманием матери и лаской бабушки, ждало одно разочарование, и потому он очень скоро покинул этот лагерь и устроился в бригаду подрывников (*dynamite blaster*), в которой было полегче... Зная, куда именно отправился Неемия, можно с большой долей уверенности предположить, что поехал он туда вовсе не на заработки. В этой связи нам лучше обратить внимание на следующее важное высказывание Скипа Джеймса:

**«Считаю, я потому продвинулся так быстро, что всё время ошивался вокруг этих парней, музыкантов, – набирался идей разных... Я им постепенно начинал нравиться... Они понимали, что я малый способный... А я себе продолжал развиваться...»<sup>145</sup>**

Так в каком же месте Дельты находился упомянутый выше дорожно-строительный лагерь и где именно трудилась бригада подрывников, в которую устроился Неемия? А главное: что за необычные музыканты были в тех местах, коль скоро он *всё время вокруг них ошивался?*

Никаких имен Слип не упоминает, нарочито не придавая им значения, а его молодой интервьюер, к сожалению, об этом не спрашивает, отводя одному из самых важных периодов в жизни блюзового гитариста и сингера менее страницы... Но нам и без этого многое понятно, ведь строительно-дорожный лагерь, по словам Скипа, находился в Санфлауэр-каунти (Sunflower County), в городе Рулвилл (Ruleville, MS), а бригада подрывников, куда он вскоре перешел, трудилась в Доддсвилле (Doddsville, MS) и в Дрю.<sup>146</sup> Вот что написал о

блюзовой традиции, сложившейся в Дрю, один из самых авторитетных исследователей кантри-блюза Дэвид Эванс (David Evans):

«Исследуемая нами местная блюзовая традиция заимствовала своё звучное название у городка Дрю. Фактически эта традиция охватывала также другие близлежащие города, такие как Рулвилл, расположенный в шести милях к югу, и Доддсвилл, еще в шести милях южнее Рулвилла. Вполне естественно, что традиция Дрю процветала и в окружающих деревнях, где музыка исполнялась главным образом на домашних вечеринках и в маленьких джук-хаусах. Одним из наиболее живых центров блюзовой активности в сельской местности была плантация Докери, приблизительно в пяти милях к западу от Рулвилла».<sup>147</sup>

Упомянутые Эвансом города – как раз в то время, когда там появился Неемия, – являлись очагами зарождения блюзов Дельты, а Дрю был крупнейшим из них. Это был центр, вокруг которого располагались плантации Джима Йеджера (Jim Yeager's plantation), Тома Сандерса (Tom Sanders' plantation), и, самое главное, он примыкал к восточным границам плантации Вилла Докери, где как раз в это время жил Чарли Пэттон. В самом Дрю, как мы уже отмечали, возникло одно из первых блюзовых сообществ. Кроме Пэттона в него входили Кид Бэйли (Kid Barrow Bailey), Джим Холлоуэй (Jim Holloway), Кэп Холмс (Cap Holmes), Дик Бэнкстон (Dick Bankston, 1899-?), Натан Бэнк (Nathan Bank), Бен Мэри (Ben Maree, 1887-?), Биг Вилли Браун ("Big" Willie Brown, 1890?-), которого не следует путать с более молодым Вилли Ли Брауном из недалекого отсюда Кливленда (Cleveland, MS) и которому посвящена глава в Первом томе... В состав сообщества также входили прибывшие сюда из Кристал Спрингса Томми Джонсон, его старший брат Лидейлл (LeDell Johnson, 1892-1972), а также Мотт Уиллис (Mott Willis).

Не забудем и о другом блюзовом сообществе, возникшем на соседней с Докери плантации Пирмана (Peerman plantation), находившейся под Кливлендом и отстоявшей от Рулвилла в десяти милях. Группа эта была активной с начала века до середины десятих годов, а её лидером являлся малоизвестный и никогда не записывавшийся гитарист Эрл Хэррис (Earl Harris). Кроме него в сообщество входили Чарли Пэттон, совсем юный Вилли Ли Браун и Луи Блэк (Louis Black), предположительно тот самый Люис Блэк

(Lewis Black), который записался для *Columbia* в декабре 1927 года в Мемфисе. Хотя это блюзовое сообщество к началу двадцатых годов уже прекратило существование, сами музыканты никуда не делись, примкнув к своим товарищам из Дрю...

О большинстве из перечисленных музыкантов ничего, кроме имен, не известно. Мы знаем лишь то, что именно они создали тот музыкальный стиль, который называется блюзами Дельты, и, конечно, каждый из этих блюзменов чем-то отличался, каждый сочинял блюзы и по-своему совершенствовал гитарную технику... Сначала были плантационные магазины и лавки, субботние и праздничные вечеринки в частных домах шеаркропперов прямо на плантации; затем джук-джойнты, оживленные улицы и перекрестки Дрю, Рулвилла и Кливленда; потом распространение блюзов в соседние каунти, игра на танцах в джуках Кларксдейла, Индианолы (Indianola, MS), Гринвилла, Гринвуда и других малых городов Дельты, а далее, вместе с путешествующими блюзменами, продвижение блюзов Дельты по всему штату и за его пределы, прежде всего в соседние Арканзас (Хелина) и Теннесси (Мемфис)... В продолжение десятилетия блюзы Дельты волнами расходились из Дрю, от группировавшихся там старых музыкантов, а им навстречу, в Санфлауэр-каунти, прибывали всё новые и новые молодые таланты – Вилли Ли Браун, Сан Хаус, Хаулин Вулф и многие другие, чтобы затем, овладев таинством блюза и украсив его собственным колоритом, увезти его отсюда куда подальше... Таким же оказался и Неемия Джеймс, прибывший сюда примерно в 1919 или в 1920 году, скорее всего по наводке какого-то знающего музыканта из Язу-Сити. Все вышеперечисленные блюзовые гитаристы и сингеры, как великие и знаменитые, так и почти никому не известные, были теми самыми парнями, вокруг которых *«всё время ошивался»* талантливый, восприимчивый и честлюбивый молодой человек из Бентонии...

Встречался ли он в этот период с Чарли Пэттоном? Или, по крайней мере, слышал ли его?

А как вы думаете?

Пэттон в то время был уже признанным лидером среди блюзменов Дельты. 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 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.<sup>148</sup> В 1921 году он уже был настолько известным и уверенным в себе, что оставил Докери и отправился в поездку по Дельте без боязни за свой заработок. Его ждали повсюду, а более всего в джухах миссисипских городов... В то время, когда восемнадцатилетний Неемия оказался в Санфлауэр-каунти, о Пэттоне там не знал только тот, кого совершенно не интересовал блюз, а ведь Неемия Джеймс, я полагаю, только ради блюза сюда и прибыл – «набираться идей разных». Так мог ли жаждущий новых впечатлений молодой сельский музыкант обойти вниманием Чарли Пэттона?..

Странно, что ни один автор, пишущий о Скипе Джеймсе, не уделил никакого внимания его пребыванию в Рулвилле, Дрю, Доддсвилле и других селениях Санфлауэр-каунти. В Словаре Шелдона Хэрриса *Blues Who's Who*, который мы не устаем хвалить, об этом ни слова, и вообще, что касается статьи о Скипе Джеймсе, то представленные в ней цифры и факты редко совпадают с тем, что написано в книге Стивена Колта.

Обратим внимание ещё на одну деталь.

Колт, со ссылкой на Скипа, сообщает, что тот, работая в бригаде взрывников, ездил по субботам в Луиз (Louise, MS) и Белзони (Belzoni, MS), чтобы там играть блюзы на оживлённых перекрестках и у магазинов. (*On Saturdays, he would offer blues in Delta towns like Louise and Belzoni, often playing in front of crossroads country stores to drum up customers.*)<sup>149</sup>

Если не знать карты штата Миссисипи, то логику в этом найти можно: наслушавшись блюзов у признанных мастеров и кое-чему у них научившись, Неемия затем ездил в места, куда блюз еще не особенно проник, чтобы там подзаработать. Но от Дрю до Белзони не меньше пятидесяти миль, а до Луиза прибавьте еще пятнадцать. Получается больше ста километров!.. Трудно поверить, чтобы в 1920 году неквалифицированный черный рабочий из строительной бригады на американском Юге мог по выходным запросто ездить туда-обратно на такие расстояния. Это ведь не пятнадцать миль между Язу-Сити и Бентонией, которые он старшекласником преодолевал на бабушкином пони... И всё же в рассказе Скипа содержится важная информация: он

называет города, в которых впервые играл блюзы на публике, только что разученные в Санфлауэр-каунти у более старших и опытных блюзменов. А в Белзони и Луизе он, видимо, останавливался на некоторое время на обратном пути в Бентонию.

Неемия вернулся домой... Хотя в музыкальном отношении он уже превосходил своего первого учителя Хенри Стаки и был в своём деле «первым парнем на селе», зарабатывать на жизнь одними лишь блюзами в Бентонии и окрестных селениях было невозможно. Ему нужно было обрести хоть какую-то профессию, которая бы приносила стабильный заработок. Джеймс сначала устроился на местную лесопилку. Потом ему предложили работать на лесозаготовках в соседней Флоре, а еще через какое-то время производство перебралось в Рэнкин-каунти (Rankin County), в селение Пеллахатчи (Pelahatchie, MS), находящееся в десяти милях восточнее Джексона, и Неемия отправился туда.<sup>150</sup> Лесопилка стояла на берегу небольшой виляющей по окрестностям мутной речки, которую можно перепрыгнуть, но воображение блюзового сингера рисовало иные виды и помогло сочинить ему свою самую первую песню – «*Illinois Blues*».

Если вздумаете махнуть на Висячий, дайте мне знать.  
Если подадитесь на Висячий – меня предупредите...  
Ах, какие славные деньки я коротаю там, в Иллинойсе!  
В этом Иллинойсе, в Иллинойсе...  
Какая же потеха там, в Иллинойсе!

Вы окажетесь там раньше меня...  
Вы заявитесь туда прежде меня:  
Парни мои, я к вам лечу!  
На всех парах лечу! К вам спешу!  
Дайте знать корешам моим, что я скоро буду!

Расскажи мне, где ты пропадала прошлой ночью...  
Расскажи же: где ты была прошлой ночью?  
Когда вернулась ты, по утру, солнце уже было высоко,  
Ярко светило, палило всюю!  
Когда ты явилась утром, солнце уже ярко светило...

Я впахиваю на обработке хлопка и продаю зерно...  
Я и хлопок свой произвожу, и зерно продаю...

Я дал своей крошке всё-всё, что она пожелала.  
Всё есть у неё, всё она имеет...  
Моя детка получила от меня всё, что захотела...

Зашил дыру в кармане – не выскользнет больше монетка...  
Залатан карман мой – больше не выпадет мелочь.  
Куплю, пожалуй, своей любимой грубые башмаки...  
Простые башмаки... Грубые башмаки...  
Выкуплю-ка своей милой какие-нибудь лапти...

Скатертью дорога!..  
Можешь отправляться в путь,  
Но так и иди, в одной ночной сорочке...  
В одной сорочке, ночной сорочке...  
Так и не сменишь ты рубашки своей ночной...<sup>151</sup>

Благодаря словоохотливости блюзмена в части его скитаний по дорожно-строительным и деревообрабатывающим лагерям в начале двадцатых, мы имеем некоторое представление о царивших там нравах и о самом Неемии, который даже и без блюзов гармонично вписывался в окружавшую его среду.

На лесопилке в Пелахатчи он долго не проработал из-за того, что его, безобидного и ни о чём дурном не помышлявшего, приревновал к своей жене какой-то чудной тип: вроде бы Неемия одолжил ей несколько долларов, а муж, прознав об этом, не поверил, что одолжил за просто так. И этот ревнивец внезапно и бесцеремонно ворвался в жилище Джеймса, в то время как тот плескался в тазу, предъявил претензии насчет жены, сказал, что не вернет одолженных ей денег, да еще вознамерился отдубасить будущего великого блюзового сингера...

**«Тут он завелся, принялся оскорблять меня и все такое... Понимаете, это был один из этих отпетых негодяев... Он заявил, что ни от него, ни от неё я никаких денег не дождусь и что он выбьет из меня дух. Я говорю: “Что ж, давай, попробуй. У тебя надо мной сейчас есть преимущество”. Дело происходило в палатке. Он двинулся ко мне... Только этого я и ждал... Не стоило ему так поступать...»**<sup>152</sup>

Почему не стоило? Дело в том, что Неемия, как мы помним, всегда носил с собой нож и пистолет, а потому выпустил в обидчика ни много ни мало – шесть пуль!..

После случившегося наш герой оставил злосчастный лагерь и отправился на северо-восток штата, где устроился в дорожно-строительную бригаду. В тех местах строили дорогу между Тупело (Tupelo, MS) и Понтотоком (Pontotoc, MS), и опыт Неемии, уже трудившегося в подобной бригаде, оказался востребован. Шутка ли: ему доверили руководить разгрузкой щебня, который подвозили на мулах к месту укладки дороги. Работа оказалась ответственной и нервной. Как не всякий мул выполнял команды своего погонщика, так не всякий погонщик, доставлявший щебенку к месту, выполнял указания Неемии, норовя вывалить груз не туда, куда следует. Конечно же, он, как мог, увещевал ослушников и требовал строгого соблюдения инструкций. Но куда там! Однажды один из горе-работников привез на телеге щебень и собрался вывалить куда попало, но...

**«...Он хотел делать по-своему. Но так как я руководил разгрузкой, он обязан был подъехать так, как велел ему я. Он разобиделся... Сходил к свалке, подобрал дубинку. Вернувшись, попытался меня ударить... Метил мне в голову. Но я увернулся, и удар пришелся в плечо. Вот тут мы и повздорили немного... Естественно, мне пришлось подстрелить его. Я выстрелил ему в шею и затем дважды в плечо: подранил просто, чтобы понял, на что я способен, если он сунется еще... Конечно, я мог его убить...»**

Какова же была реакция начальника лагеря? По словам Скипа, шеф оказался к нему не в меру строгим и отчитал...

**«Бригадир после говорил, что я должен был просто прикончить его... Ну а я его пощадил...»**<sup>153</sup>

Этот начальник, по рассказам Скипа, никогда не малодушничал, если что – подолгу не думал, хватал бревно или что-нибудь подобное и раскраивал череп. А иначе бы в бригаде начался беспредел...

Если верить Скипу Джеймсу, то именно в дорожном лагере близ Тупело он пристрастился к азартным играм: во время краткого досуга рабочие забавлялись картами и костяшками. Играя в основном на деньги, они часто проигрывали накопления и даже будущие зарплаты. Но известно, что новичкам везет: по рассказам Скипа, однажды он выиграл триста долларов!.. Учитывая разного рода нюансы, оставаться

в бригаде с такими деньгами было опасно, и он бежал... Но недалеко. В соседней Юнион-каунти (Union County) возводили дамбу-леви вдоль берегов Таллахатчи и требовались рабочие руки. Масштаб и уровень строительства был огромен, поэтому руководить разгрузкой Неемие не доверили. Его определили в погонщики мула и теперь уже ему самому указывали, куда сваливать привезенный грунт... Работа была опасной и не особенно денежной: 2,5 доллара в день. На строительстве дамбы вдоль берега Миссисипи платили куда больше.

**«Ответственный за выгрузку грунта порой заставлял тебя подъезжать к краю дамбы так близко, что мул артачился... Почва там была очень мягкой и лошадь соскальзывала с вала... Было у нас трое начальников. Одного звали Чарли Моран, другого Прес Моран, третьего Тэйт Лоррэйн. Тэйт Лоррэйн был грубиян еще тот: убивал моментально. Он говорил тебе: *“Если вот эта повозка съедет в реку – давай следом за ней”*. И многие из погонщиков так и поступали: им не нужны были проблемы или чтобы их пристрелили. Иногда они тонули...»<sup>154</sup>**

Неемия продолжал играть в азартные игры, и, судя по всему, ему опять везло, поскольку он мог ездить в Мемфис, а это не меньше семидесяти миль от Нью-Олбани (New Albany, MS), где располагался строительный лагерь. Нетрудно догадаться, куда именно стремился попасть Джеймс, оказавшись в Мемфисе. Конечно на Бил-стрит! Там он наконец увидел то, к чему надо стремиться, и понял, кем надо быть. Но как выдвинуться в огромном городе? Он мог бы попытаться зацепиться, как-то закрепиться, с тем чтобы продвигаться дальше, но его честолбие не позволяло под кого-то подстраиваться и кому-то потакать. Поэтому в одну из своих поездок в Мемфис он, встретив коллег по деревообработке, нанялся на работу в Арканзасе и целых два года, с 1921 по 1923, работал на лесопилке близ деревни Виона (Weona, AR). Так далеко от Бентонии Неемия еще не забирался. Именно пребывание в этой, едва видимой на карте, Вионе сыграло ключевую роль в судьбе Скипа Джеймса. Можно сказать, что там он стал тем, кем мы его знаем.

Деревообрабатывающим производством в Вионе руководил некто Шутерс (S.T.Shooters), у которого трудились примерно триста рабочих, как черных, так и белых. Территорию, где располагались лесопилка и лагерь для проживания рабочих, охраняли два

вооруженных бойца, готовые, если что, отправить к праотцам каждого, кто посмеет нарушить установленный порядок. Неемие досталась ответственная работа на лесопильном агрегате под названием *lumber grader*, а проще – на ленточной пилораме. Работа на ней, кроме необходимой квалификации, требует физической и психологической выносливости, быстрой реакции, терпимости к шуму и четкого взаимодействия с бригадой. Зато пилорамщику неплохо платили, а кроме того, Неемию устраивал посменный график и особенно ночная смена, потому что днём, вместо отдыха, он мог бывать в местном джук-джойнте. Там-то он и встретил Вилла Крэбтри (Will Crabtree), музыканта и дельца, оказавшего огромное влияние на дальнейшую судьбу Скипа Джеймса.

По воспоминаниям блюзмена, тот был старше него лет на *двадцать–сорок*, отличался огромным ростом и таким же большим весом. Проживал Крэбтри в ближайшем городке – Маркед Три (Marked Tree, AR). Очевидно, этот огромный человек, годившийся ему в отцы, очень понравился Неемие, потому что всё свободное время он пропадал в джук-е, стоя у него за спиной, неотрывно наблюдая за его игрой на пианино. Было у Вилла Крэбтри и еще много такого, чему стоило позавидовать. Он роскошно и по моде одевался, на его пальцах красовались дорогие перстни, вокруг него порхали красивые женщины, и некоторые из них пели блюзы под его аккомпанемент, а сам он, если только не водил по клавишам, сидел за игральным столом и пил дорогие напитки. Красавицы, кружившие возле Крэбтри, были в основном мемфисскими проститутками (их Сkip называет *hustling women*), гастролировавшими по окрестным селениям в сопровождении сутенеров и разного рода темных личностей, которые обеспечивали им охрану, а между делом играли в азартные игры (их Сkip Джеймс называет *gamblers*). По словам блюзмена, девицы и гэмблеры прибывали в Виону аккуратно к зарплате, понимая, что в остальное время в этой дыре им делать нечего. Вот в эти-то блаженные дни или скорее ночи на лесопилке и происходила самая интересная и насыщенная событиями жизнь.

Поскольку выплаты производились еженедельно, гастролеры из Мемфиса приезжали в Виону каждую неделю. И таких *вион*, надо полагать, в окрестностях Мемфиса было пруд пруди... За ночь неленивая проститутка, по словам Скипа, могла заработать до

пятидесяти долларов – почти полмесяца работы таких, как Скип! А гэмблер, состоявший в доле сразу с несколькими *хаслинг*, получал и того больше. Не удивительно, что матерый Вилл Крэбтри, который опекал проституток, аккомпанировал певицам да еще играл в азартные игры, казался Неемие настоящим королем. Ну а Крэбтри видел в молодом человеке из Бентонии достойного ученика и, когда садился за карточный стол, доверял ему фортепиано, так что Неемия всё чаще и чаще забавлял публику собственной игрой, совершенствуясь день ото дня. Но, развлекая клиентов, ему вовсе не хотелось становиться профессиональным музыкантом. Мечтания нашего героя были направлены в сторону игрального столика, за которым сидел могучий Крэбтри: **«Ему-то вообще не надо было работать – женщины работали за него!»**<sup>155</sup>

Вскоре у Неемии появилась собственная *хаслинг вумен* – некая **Мэри Митчелл** (Mary Mitchell), – поэтому гнуть спину на лесопилке он больше не желал. В 1923 году они с Мэри переехали в город Джонсборо (Jonesboro, AR) и промышляли уже там, но их союз оказался очень непрочным и недолговременным. Из Джонсборо Неемия сбежал в Мемфис, где в одном из публичных домов на Норт Николс-стрит (North Nichols Street) он нанялся играть на пианино за доллар в час. Задачей Неемии было удерживать клиентов, и он с нею неплохо справлялся, обучившись заодно танцевальной музыке.

**«Танцевали тогда “Shimmy-She-Wobble”, “the Dog Dance”, “Fall Off the Log”, “Fox Trot”, “Heel and Toe”... и “Roll the Belly”. Что только не танцевали! Я не шучу! Был такой танец как “Roll the Belly” (вращай животом – В.П.). Они прижимались друг к дружке и – о Боже мой! – крутились вот так, видите?»** – вспоминал о тех днях Скип Джеймс.<sup>156</sup>

Не известно, что произошло в Мемфисе, но Неемия там надолго не задержался и в 1924 году вернулся в Бентонию, где вроде бы занялся сельским хозяйством и даже стал шеаркроппером, обрабатывая от 15 до 25 акров земли... Мы пишем *«вроде бы»*, потому что все наши знания о жизни Скипа Джеймса базируются на его же собственных высказываниях, а он о тяжелой работе всегда говорил с известной долей скептицизма и иронии, да и в самом деле: как после Вилла Крэбтри, со всеми его *хаслингами* и гэмблерами, пахать землю?!. Даже

если Неемия и впрямь стал шеаркроппером, то длилось это недолго, так что мы здесь если и привираем, то невольно и несильно.

**«Я всегда любил извлекать выгоду из своей работы, а не позволять работе управлять собой... Большинство этих белых парней хотели, чтобы вы шли по сложному пути, а я не принимал этого, потому что я был *над* работой... И я давал им это понять».**<sup>157</sup>

Мы уже обращали внимание на то, что имя многое предопределяет в судьбе его носителя. Библейский Неемия, до того как посвятил себя восстановлению разрушенного иерусалимского Храма, имел непосредственное отношение к алкоголю: он был виночерпием при дворе персидского царя Артаксеркса Первого. В двадцатых годах XX века Неемия из Бентонии тоже стал своего рода виночерпием – заделался бутлегером, нелегально снабжая алкоголем односельчан. Конечно, наш Неемия был низшим звеном в сложной цепи миссисипского бутлегерства, но даже оно позволяло зарабатывать по 60-70 долларов в неделю...

Наверное, ни один из законов, принятых за недолгую историю Соединенных Штатов, не подвергался столь беспощадному осуждению, как «сухой». Справочники и энциклопедии сообщают, что с 1 июля 1919 года на всей территории США была полностью запрещена продажа спиртных напитков, а 16 января 1920 года вступила в силу Восемнадцатая поправка к Конституции США (*Eighteenth Amendment To the United States Constitution*). Антиалкогольные меры оказались крайне непопулярными, существенно навредили национальной экономике и резко усилили организованную преступность. Гангстерские группировки (*бутлегеры*) наживались на контрабанде и подпольной торговле спиртным, не облагавшейся налогами. Под давлением общественности в декабре 1933 года была принята Двадцать первая поправка к Конституции, отменявшая общенациональный «сухой закон». Такова в двух словах история этого пресловутого закона...

Иначе обстояло дело в блюзовом штате Миссисипи. Там с пьянством «боролись» задолго до общеамериканской «борьбы». На территориях миссисипских плантаций алкогольная продукция стала нелегальной с конца XIX века. Затем была принята серия местных законов, по которым практически во всех городах штата объявлялись



незаконными салуны. В 1902 году еще одним законом штата запретили продажу виски в городах с населением менее пятисот жителей, не пользовавшихся постоянной защитой полиции. А в феврале 1908 года, за десять лет(!) до того как это станет законом для всей страны, «сухой закон» был официально установлен на всей территории Миссисипи. То есть алкоголь там вообще запретили к производству, продаже и потреблению... Разумеется, всеми этими высоконравственными запретительными мерами маскировался беспрецедентно наглый шкурный интерес целого сословия – владельцев плантаций, крупных торговцев, полиции, судей и прочих должностных лиц, крайне заинтересованных в том, чтобы вся выручка за произведенный в подполье алкоголь, минуя налоги и вообще всякий учет, попадала в их карман. По понятным причинам, принятие этого закона пользовалось огромной поддержкой чиновничества штата, и не случайно именно Миссисипи стал первым штатом, ратифицировавшим проект поправки к Конституции о введении «сухого закона» в 1919 году, и последним штатом в стране, отменившим «сухой закон»... только в 1967 году!

Как видим, в славном штате Миссисипи, задолго до принятия «сухого закона» по всей стране, была апробирована модель, соединяющая власть с организованной преступностью... К счастью, нас больше интересует история блюза.

...После музыкальной практики у Вилла Крэбтри в Арканзасе, гэмблерского «дебюта» в Джонсборо и «стажировки» в одном из публичных домов в Мемфисе, Неемия мог законно считать себя пианистом. Но в Бентонии он не имел возможности совершенствоваться, потому что там попросту не оказалось доступного фортепиано, а ближайшее находилось в десяти-пятнадцати милях. Так, естественным образом гитара становилась его главным музыкальным инструментом. Некоторые считают, что игра на пианино во многом отразилась на гитарном стиле Джеймса; а кто-то, тот же Стивен Колт, полагает, что было наоборот... Думаю, что и сам Скиппи с этим до конца бы не разобрался.

В Бентонии он вновь играл с Хенри Стаки. Тот демобилизовался и вернулся в Сатартию еще в 1919 году, продолжив заниматься тем, чем жил до войны, – играл на танцах и вечеринках в Язу-каунти. Но

теперь он делал это на более высоком уровне, потому что привез из Франции, где воевал, особенную настройку, которую ему показали однополчане с Багамских островов. По рассказам Стаки, он показывал эту настройку многим музыкантам в Дельте, в том числе и Скипу Джеймсу, но сам предпочитал играть в стандартной.

**«Большая часть гитаристов играли в обычной С, натуральной С [т.е. в стандартной настройке]... Я же хотел чего-то другого – всегда был таким»,** – говорил Слип Джеймс Колту. В результате, пишет Колт, блюзмен освоил настройку *open E minor* (EBEGBE), создание которой он приписывал себе, и она стала основной его настройкой. **«Просто она мне понравилась... Имею в виду, что я пробовал так и эдак, пока не начал её нащупывать, – тогда я закрепил её... в миноре каждый играть не сможет... минорная музыка самая сложная для исполнения...»**<sup>158</sup>

Неемия Джеймс и Хенри Стаки часто играли вместе, одинаково одевались, у них были похожие интересы – бутлегерство, гэмблерство и блюзы, – из-за чего их иногда принимали за братьев, но во время выступлений первым номером был все же Неемия. Он пел и играл *фингер-пикинг*ом, а Стаки лишь брэнчал аккордами. Дуэт выступал как перед черными, так и перед белыми, но те и другие часто требовали исполнения какой-нибудь известной вещи, поэтому Джеймс и Стаки иногда просто копировали пластинки, в частности, разучивали блюзы Блайнд Лемона Джефферсона, наиболее популярного блюзового сингера своего времени. По словам Хенри Стаки, целью их было переиграть оригинал (*with the aim of outplaying the originals*), и это, благодаря необыкновенному вокалу Скипа, у них получалось...<sup>159</sup> Вероятно, с этого времени Неемия стал развивать в себе необыкновенный дар аранжировщика. Все, что он заимствовал, в его исполнении обретало новое звучание, становилось уже как бы заново сочиненным. Колт вполне справедливо считает, что наибольшим вкладом Скипа Джеймса было то, что он трансформировал в неподражаемые блюзы до того ничем не примечательные песни.<sup>160</sup> К 1927 году Неемия уже имел часть репертуара, который запишет для *Paramount* спустя несколько лет, но прежде чем он сформировал свой неповторимый гитарный стиль, у него состоялось знакомство с еще как минимум двумя высококлассными музыкантами.

Первый из них – знаменитый блюзовый пианист Юрриал «Литтл Бразер» Монтгомери.

Неемия познакомился с ним в 1927 году в Язу-Сити и, несмотря на то что Монтгомери был на четыре года его моложе, тотчас признал в нём классного музыканта, у которого есть чему поучиться...

Творческое наследие Монтгомери огромно и многогранно. Он родился в 1906 году в Кентвуде (Kentwood, LA), недалеко от северной границы Луизианы и Миссисипи, в многодетной музыкальной семье: у него было пять сестер и четверо братьев. Отец Юрриала – Харпер Монтгомери (Harper Montgomery) – был корнетистом и владел местным баррелхаусом, а мать – Диси Монтгомери (Dicy Montgomery) – играла на аккордеоне и органе. Дядя отца, Гонзи Монтгомери (Gonzy Montgomery), имел собственный джаз-бэнд – Gonzy Montgomery and His Big Four Band, один из самых первых в Новом Орлеане. Уже в преклонном возрасте Литтл Бразер вспоминал:

**«Я дурачился с басовой тубой (*bass tuba*) будучи еще ребенком. Когда мне было три или четыре года, отец купил пианино. Где-то лет с пяти я на нем поигрывал, понимаете, просто для себя. Позже все мои братья и сестры научились играть. В пять-шесть лет я уже сочинял короткие пьесы для пианино. В самом начале я играл лишь простые двух-трехпальцевые блюзы».**<sup>161</sup>

И вот из этих-то простеньких пьесок и стал формироваться самобытный стиль Монтгомери. Подрастая, он слышал старых пианистов, которые приезжали в баррелхаус к отцу и играли там.

**«С той самой поры я сочинял сам, как мог, простые вещи, пока не достиг определенного возраста и не услышал настоящих, взрослых, пианистов, таких как Сан Фрэмион (Son Framion) и человек по имени Форд (Ford). Я слушал таких как Рип Топ (Rip Top), Лумис Джибсон (Loomis Gibson), Папа Лорд Год (Papa Lord God), Судан Вашингтон (Sudan Washington), Леон Брамфилд (Leon Brumfield), Варнадо Андерсон (Varnado Anderson), Эрнест Хэйвуд (Ernest Haywood), парень по имени Риз (Reese), Клэрэнс Сил (Clarence Seale), Боб Мортон (Bob Morton), Вилли Андерсон (Willie Anderson), Куни Вон (Cooney Vaughn) и Желли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton, 1890-1941). Я слышал их, потому что у моего отца было пианино в доме, где мы жили, а все они приходили к нам и играли. Ведь очень часто они выступали в хонки-тонке моего отца... Вот**

**что вдохновляло меня в стремлении стать таким же пианистом, как эти музыканты... Они играли совершенно всё. Я и теперь играю ту самую музыку, которую слышал в детстве. О, я играл многое из того, что было тогда очень популярным... Как видите, я способен на нечто большее, чем только на блюзы...»<sup>162</sup>**

Литтл Бразер называет имена рэгтаймовых и блюзовых пианистов прошлого. Кого из них мы знаем? За исключением Джелли Ролл Мортонa, скорее всего, никого!.. Когда-нибудь, быть может, мы отдадим дань первым блюзовым пианистам и напишем о них книгу...

По окончании школы, в 1917 году, Юрриал оставил дом и работал в джук-джойнте в Холтоне (Holton, LA)<sup>163</sup> за восемь долларов в неделю, предоставленное жилище и еду.

**«В баррелхаусы нанимали в основном пианистов. Уже позже стали приглашать и ударников. Все время заезжали разные сингеры. Обычно на неделе мы играли где-то с семи до десяти или до половины одиннадцатого. Закрывались рано, чтобы люди могли с утра встать на работу. По субботам начинали в девять и играли всю ночь», – вспоминал Монтгомери об этом времени.**<sup>164</sup>

Во время работы в Холтоне он начал петь, и в единоборстве с шумом джука его голос достиг огромной силы, – тогда-то Литтл Бразер и выработал свой особенный вибрато. В начале двадцатых он много скитался, ездил по Луизиане и Миссисипи, играл в сотнях баррелхаусов по всему Югу, и к середине двадцатых его уже хорошо знали в музыкальных кругах Викасбурга, Джексона и Нового Орлеана. В 1924 году он сформировал собственный бэнд и играл с ним на танцах в клубе Галфпорта (Gulfport, MS). Монтгомери был известен и на многочисленных миссисипско-луизианских лесопилках, где часто выступал сам или со своим бэндом... Таким образом, его стиль формировался под влиянием игры гостей отца в его баррелхаусе, церковного песнопения в *Temple Chapel Baptist Church* в родном каунти, кантри-блюза, проникавшего из Дельты, и раннего джаза, который к середине десятых годов заполнил Новый Орлеан и уже распространялся по окрестным городам, чтобы вырваться далее, на Север. Литтл Бразер был одним из тех самых южных музыкантов, которые обогащали своим талантом новый музыкальный жанр и затем несли его по всей Америке...

В 1926 году Монтгомери отправился на далекий Север, в Чикаго, где выступал на частных вечеринках, а год спустя, вместе с тогда еще совсем молодым новоорлеанским гитаристом, банджоистом и вокалистом Дэнни Баркером (Danny Barker, 1909-1994), ездил по миссисипским джук-джойнтам и баррелхаусам. Через много лет Баркер вспоминал, как они путешествовали, и эти воспоминания для нас важны, так как дают представление о ранних турах, устраиваемых блюзовыми и джазовыми музыкантами...

**«Проезжая тёмными пыльными гравийными дорогами через маленькие городки и деревни, мы много разговаривали. Литтл Бразер был мастером путешествовать по Югу. Я заметил, что он никогда не останавливался у заведений, которыми владели или управляли белые. Если он хотел притормозить, чтобы перекусить или купить напитки, он обычно сначала узнавал у какого-нибудь цветного человека, где находится цветное местечко. Через населенный пункт он вел машину медленно и внимательно. Он высматривал дорогу, словно ястреб. А вырвавшись за пределы селения, вздыхал и расслаблялся...»<sup>165</sup>**

Далее Баркер описывает их приезд в Кристал Спрингс, Копайя-каунти, где было намечено очередное выступление:

**«В тот вечер, около шести часов, мы прибыли в Кристал Спрингс, Миссисипи, переехали железнодорожные пути, спустились с холма и оказались в цветном районе. Мы притормозили у одного кафе, при этом народ, стоявший рядом, с любопытством разглядывал наш маленький форд. Когда Литтл Бразер вышел, люди заулыбались и поприветствовали его: там его хорошо знали. Он пожал руку каждому, затем позвал меня, чтобы представить. Мы вошли в кафе, где встретились с владельцем. А после нас угощали отличной жареной курицей и *cat head biscuits*.<sup>166</sup> Владелец и Литтл Бразер смеялись и разговаривали. Они планировали вечерние танцы в джук – в задней части кафе. Времени оставалось мало, и надо было послать нескольких парней, чтобы те пробежались от дома к дому и рассказали, мол, в город прибыли музыканты и ночью будут танцы...»<sup>167</sup>**

Картина, нарисованная Дэнни Баркером, замечательная. Ему она виделась, что называется, со стороны. А как всё то же воспринималось местным жителям, изнутри?

Вот, ближе к долгожданному субботнему вечеру, когда солнце уже клонилось к закату и жара понемногу спадала, Монтгомери и его молодой напарник въехали на форде в самый центр Кристал Спрингса и припарковались на Джорджтаун-стрит (Georgetown Street), рядом с кафе, парикмахерской и небольшими магазинчиками, у которых как раз в это время обычно собирается много народу. Все догадываются, что кто-нибудь из музыкантов обязательно приедет в их город, потому что в Кристал Спрингсе всегда хватало любителей потанцевать до упаду, для чего здесь было сразу несколько джук-джойнтов, да и самих блюзовых музыкантов в городе было немало. Так что место для очередного выступления выбрано выгодное: здесь всегда можно неплохо заработать... Монтгомери приехал на собственном автомобиле, да еще с напарником, – это значит, что он музыкант известный, успешный и дорогой, вроде Чарли Пэттона или Лемона Джефферсона, которые по многу раз бывали в Кристал Спрингсе, а Лемон в те годы и вовсе жил неподалеку, в лесах под Прентиссом (Prentiss, MS) или в Пиноле (Pinola, MS).<sup>168</sup> Наверное, у Литтл Бразера были предварительные договоренности с боссом кафе, которого он мог оповестить телеграммой, но о точном времени выступления можно было договориться лишь по прибытии... И вот, пока музыкантов кормят-поят, по городу разносится радостная весть: вечером будут танцы, а петь и играть будет известный блюзовый пианист, да еще с напарником-банджоистом!.. Для Кристал Спрингса это событие и потому на концерт с танцами спешили все, кто мог раскошелиться на 50-75 центов (обычная цена для высококлассных приезжих музыкантов). Подтягивались на концерт-танцы и местные музыканты... Баркер вспоминает:

**«Когда мы начали играть, просторное заднее помещение уже наполнилось людьми. Все они глядели на нас широко раскрыв глаза и улыбаясь. После пары танцев вошел шериф, а за ним двое цветных парней, несущих галлоновые (3,78 л – В.П.) сосуды со “smoke” – так называли виски “moonshine”. Они внесли около двадцати галлонов этого “smoke” и поставили их под длинным столом. Затем все приступили к выпивке. Мы играли и играли, а**

веселье всё нарастало. Шериф присел у двери и наблюдал за нами, пока мы играли. Я видел, как он снял с себя два очень устрашающих пистолета и положил перед собой на стол. Официанты подали ему большое блюдо с жареной курицей и с “*cat head*”-бисквитами». <sup>169</sup>

Благодаря воспоминаниям Баркера, перед нами предстает не только зримая картина потрясающего и самого настоящего блюзового концерта в одном из малых миссисипских городов, но и живое свидетельство того, с каким тщанием соблюдался «сухой закон» в получасе езды от резиденции губернатора штата. Думаю, главный миссисипский начальник не понял бы сути наших к нему претензий, потому что в данном случае «сухой закон» не был пущен на самотек, а находился под особым шерифским контролем...

Нашим читателям известно, что Кристал Спрингс, куда прибыли Монтгомери с Баркером, город блюзовый. В нём родился и вырос Томми Джонсон – один из величайших блюзменов. Вполне возможно, во время приезда Литтл Бразера Томми и его братья – Лидейлл, Мейджор (Mager Johnson, 1905-1986) и Клэрэнс (Clarence Johnson, ?-1942), – если только не убирали хлопок в Дельте, находились в родном городе и пришли послушать знаменитого пианиста и сингера. Ведь посещал Томми Джонсон концерт Лемона Джефферсона примерно в 1928 году, – и вроде бы даже играл с ним, – а тут еще шериф приволок самый настоящий *moonshine*, а не какой-то там *canned heat*...

И еще... В музее Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911-1938), несколько лет назад открытом в центре Кристал Спрингса его внуком, одним из главных экспонатов является старый хонки-тонки марки *Middifield Warren*, некогда радовавший посетителей местного баррелхауса. Кто только не прикасался к его посеревшим клавишам! Не исключено, что именно на этом ветхом пианино играл и Литтл Бразер Монтгомери во время того самого концерта, о котором мы только что поведали...

Мы так подробно остановились на приезде Монтгомери в Копайя-каунти, потому что подобным образом он объявлялся и в Язу-Сити, где с ним познакомился Неемия «Скип» Джеймс.

Хотя Неемия в то время играл в основном на гитаре, он по-прежнему мнил себя пианистом, специально выбирался из Бентонии в Язу-Сити, чтобы только поиграть на фортепиано, и потому сразу

вцепился в заезжего первоклассного музыканта, надеясь у него поучиться. По словам Скипа, он не просто познакомился с Монтгомери и побывал на его концерте, но какое-то время играл вместе с ним, разъезжая (видимо, на новеньком Ти-модел форде Монтгомери)<sup>170</sup> по городам и весям: **«Мы вместе играли в округе Джексона... В то время он имел превосходство надо мной: ведь он начал играть раньше...»** – говорит Слип Джеймс, всё же признавая изначальное первенство Литтл Бразера. Но, прислушавшись, Неемия прямо заявил иногородней знаменитости: **«Если останешься на теперешнем уровне, я тебя догоню».** (*If you stay where you are I'm gonna catch up to you.*)<sup>171</sup> И конечно, очень скоро он «догнал» Монтгомери и, как Неемия был убежден, перегнал...

Но что же Монтгомери?

В небольшой, но чрезвычайно насыщенной книге Карла Герта зюр Хайде (Karl Gert zur Heide) *Deep South Piano* прямо сказано, что Литтл Бразер Монтгомери не припоминал, кто такой Слип Джеймс, хотя ему задавали на этот счет вопрос. Немецкий автор так и пишет: *«Blues singer and guitarist Skip James claimed to have teamed up with Brother in Yazoo City, Mississippi, to go to Vicksburg, but Brother does not remember Skip».*<sup>172</sup>

Странно, потому что память у Монтгомери была отменная, и в семидесятые годы он называл имена десятков музыкантов, с которыми его когда-либо сводила судьба. В чем тут дело? Ведь Слип Джеймс был не из тех, кого легко забыть... Может, дело в следующем?..

В своей книге Колт пишет, что в шестидесятые к Скипу Джеймсу, ставшему уже широко известным, обратился некий блюзовый энтузиаст из Германии (*a German blues enthusiast*), писавший книгу о Монтгомери, и попросил что-нибудь о нём вспомнить. Как же на эту просьбу отреагировал Скиппи? **«Да пошел он, этот Литтл Бразер!.. Он меня не интересуется. Мне интересен лишь Слип».** (*Shit on Little Brother. I'm not interested in him; I'm interested in Skip.*)<sup>173</sup>

Нетрудно догадаться, что блюзовым энтузиастом из Германии был как раз Карл Герт зюр Хайде. Получив от Скипа Джеймса отказ, да еще в такой форме, он по-своему «отомстил» ему в своей книге. Возможно, в этом и кроется ответ на вопрос, почему Литтл Бразер Монтгомери «забыл», кто такой Слип Джеймс...



Но ничего страшного, главное, что Скип запомнил Монтгомери, и не только его самого, но и его блюзы, поскольку кое-что он у него заимствовал, в частности, все сходится на том, что свой великий «Special Rider Blues» он сочинил, переделав один из вариантов «Vicksburg Blues» Монтгомери. Колт полагает, что не Крэбтри, а именно Литтл Бразер оказал наибольшее влияние на Джеймса, не только как пианиста, но и гитариста, потому что многое в своем гитарном стиле Скип сформировал под воздействием технических приемов Монтгомери, и даже знаменитые в будущем гитарные брейки Скип Джеймс заимствовал у Литтл Бразера... Мы также можем разделить восхищение автора книги о Скипе Джеймсе, вызванное тем, что Неемия стал отличным блюзовым пианистом, не имея собственного инструмента и репетируя лишь эпизодически: чтобы поиграть, ему приходилось ездить в Язу-Сити или в Джексон.

Нет больше у меня подруги в краю этом...

Нет милой здесь у меня...

Некого мне любить, не о ком заботиться.

Этим утром, проснувшись, наблюдал я прекрасный восход...

Проснулся утром сегодня и на восходящее солнце глядел:

Я просил у Господа, чтобы меня оставила подруга моя.

Я пою песню эту, чтобы стало легче у тебя на душе...

Спою песню эту – и успокоится сердце твое...

Ты все время волнуешься, да, все чего-то беспокоишься...

Хей-хей... Что еще могу я сделать?

Хей-хей... Что еще могу я?

Должно быть, детка, хочешь,

чтоб я еще разок пропел этот славный блюз?...<sup>174</sup>

Другой музыкант, оказавший огромное влияние на Неемию, был ныне позабытый однорукий гитарист (*one-armed blues guitarist*) по имени Однорукий Чиф ("One-Armed" Chief). Он приезжал в Бентонию между 1927 и 1929 годами и оставил о себе неизгладимое впечатление...

Мы знаем, что на американском сельском Юге черные калеки часто становились музыкантами, поскольку ни на какую работу их не брали, завести семью и с нею обрести опекунов они тоже не всегда могли, так что оставалось им петь и играть у церквей или на углах улиц, в расчете на милость прихожан и прохожих. Так человеческое горе и безвыходность породили плеяду слепых бродячих музыкантов, и некоторые из них стали великими: Блайнд Лемон Джефферсон, Блайнд Блэйк, Реверенд Гэрри Дэвис, Блайнд Вилли МакТелл, Блайнд Бой Фуллер, Блайнд Вилли Джонсон, Блайнд Вилли Рейнолдс (Blind Willie “Joe” Reynolds, 1900-1968), Блайнд Джо Тэггерт (Blind Joe Taggart), Блайнд «Гасси» Несбит (Blind “Gussie” Nesbit), Блайнд Вилли Дэвис (Blind Willie Davis) и так далее... Были выдающиеся сонгстеры и блюзовые сингеры среди одноногих обитателей южных каунти. Как и слепцы, они странствовали по городам и весям, играли и пели в людных местах, зарабатывая на хлеб насущный, и мы знаем имена нескольких выдающихся одноногих музыкантов: «Пег-Лег» Хоувелл (“Peg Leg” Howell, 1888-1966), Сэм Норвуд (Sam “One-Legged” Norwood, 1900-1967), «Пег-Лег Сэм» Джексон (Arthur “Peg-Leg Sam” Jackson, 1911-1977)... Но вот одноруких блюзменов, причем гитаристов, мы, кажется, до сих пор еще не встречали! Как тут сыграешь на гитаре, да не для чудачества, чтобы из жалости подали несколько центов, но чтобы встать вровень с двурукими, и даже лучше, чем многие из них?!... А вот Однорукий Чиф так играть научился и потому пользовался авторитетом даже у таких никого не признававших типов, как Неемия.

**«Этот парень был просто чудо. Он прыгал по струнам, словно белка по веткам»,** – вспоминал о нём Скип Джеймс.<sup>175</sup>

Аккорды Чиф брал средним и указательным пальцами, а пикинг делал безымянным и мизинцем своей единственной левой руки! И ведь у него была не электрогитара с современными «примочками», позволяющими извлекать самые причудливые звуки, вовсе не касаясь струн: некоторые так наловчились пикивать подобным образом, что им кажется, будто они и в самом деле умеют играть. А в миссисипских джуках такие номера не проходили – могли и по голове дать, и зарезать, и всё что угодно. Там к музыкантам относились серьезно, и если уж ты объявился в той или иной деревне, чтобы поиграть на танцах, да тебе еще заплатили, то, будь добр, играй как следует, а уж с

одной ты рукой-ногой-головой или вовсе без оных — дело десятое... И Однорукий Чиф играл так, что всех ставил на уши. А вот пел он нечасто, предпочитая казу.

По воспоминаниям Скипа Джеймса, Чиф был темнокожим, невысоким, грузным, ему было под пятьдесят или даже под шестьдесят, то есть он был почти стариком. Тем не менее однорукий музыкант отличался бодростью и был очень крепок... Слип о нём знал только то, что он откуда-то из Луизианы. Знаменитый блюзмен из Кроуфорда (Crawford, MS) Биг Джо Вильямс, видевший Однорукого Чифа в компании Неемии во Флоре и Покахонтесе, утверждал, что тот был родом из Слайделла (Slidell, LA), расположенного к северо-востоку от Нового Орлеана, близ озера Понтчартрейн (Lake Pontchartrain). При этом Биг Джо вспоминал Чифа как невероятного музыканта и виртуоза...

Так вот, по прибытии в Бентонию Однорукий Чиф сразу же сошелся с Неемией, они немного порепетировали, поиграли «для своих», а затем отправились на две недели в Дельту. Слип вспоминал, что за время тура они поиграли в Луизе, Белзони, Изоле (Isola, MS), Беллвуде (Bellwood, MS), Индианоле, Гринвуде, Доддсвилле и Кларксдейле.

**«Мы получали по пять долларов за вещь плюс всё, что только могли съесть и выпить, и еще место для ночлега. Иногда получали дополнительно чаевые за исполнение заказов. Может, пятьдесят центов или доллар за каждую песню... Иногда он говорил мне: *“Дружище, я уже хочу потанцевать, так что ты давай играй...”* — он выходил на танцплощадку и обхватывал одной рукой какую-нибудь девчонку. Заслышав мою игру, он тряс своей култышкой... О! Он так танцевал!.. Боже! Мы порвали эту Дельту в клочья... Дым коромыслом! Такого отморозка, как Чиф, там еще не видели. Они изнывали: *“Приезжай снова, Чиф!.. Нет-нет, только не уезжайте!.. Возвращайся, Слип. Возвращайся, Чиф... Когда же вы, ребята, снова вернетесь к нам?!”* А я им в ответ: *“Не знаю...”* И после этого нас там уже больше никогда не видели...»<sup>176</sup>**

Имея воображение, можно представить трогательные сцены народного прощания с заезжими героями... И ведь всё это действо происходило не где-нибудь, а в Дельте, в тех самых городах, которые

считаются блюзовыми столицами, и где к тому времени блюз уже лет пятнадцать-двадцать доминировал над всеми остальными жанрами, и куда постоянно приезжали самые знаменитые музыканты...

Рассказывая о своем двухнедельном туре по Дельте в компании с Одноруким Чифом, Слип Джеймс не жалеет красок, потому что его молодые белые интервьюеры, вроде Колта, все равно ничего проверить не смогут, да и надо ли проверять музыканта, еще в самом начале тридцатых записавшего два десятка песен и блюзов, равных которым нет. Может, всё так и было, как рассказывает Слип. А то, что он подчеркивает собственную персону, – то почему бы и нет, если эта персона действительно чего-то для нас значит... Ну а мы обратим внимание еще на два высказывания Скипа об Одноруком Чифе:

**«От Блайнд Лемона у него ничего не было... Если бы вы послушали, как он играет те вещи, которые мы делали вместе, вы бы с трудом отличили его от меня...**

**...О да! Он дьявольски играл “Cypress Grove”. Он мог играть всё... Кстати, я бы скорее играл с ним, чем с Хенри Стаки; а ведь у Стаки были две здоровые руки».**<sup>177</sup>

Теперь из этих высказываний извлечем две фразы: *«вы с трудом отличите его от меня»* и *«он мог играть всё»*...

Подозреваю, здесь Слип говорит больше о себе.

Однорукий блюзмен, по его словам, играл потрясающе, фантастически, невероятно и, если послушать, совсем не отличимо от того, как играл сам Слип, при этом, что важно напомнить нам, у них обоих не было ничего от Блайнд Лемона Джефферсона, самого популярного блюзмена, парамаунтские пластинки которого в то время расходились многотысячными тиражами, а Неемия крутил их, пытаясь переиначить Лемона на свой лад. Точно так же фраза о том, что Чиф *«мог играть всё»*, относится и к самому Скипу, равно как и то, что Чиф *«дьявольски играл» «Cypress Grove»*, которую, надо понимать, столь же *дьявольски* играл Неемия. То есть мы, слушая записи Скипа Джеймса, можем судить о том, как играл Однорукий Чиф, и в то же время можем догадываться о влиянии, какое он оказал на игру Скипа.

После тура по Дельте Неемия вернулся в Бентонию, а Однорукий Чиф уехал в родную Луизиану. В начале тридцатых до Скипа Джеймса дошел слух, что он умер:

**«Чиф жил грубой жизнью, беспробудно пил практически всю жизнь, – не знаю, это ли повлияло... Я слышал, что его отравила женщина... Не удивлюсь, если это правда...»<sup>178</sup>**

Колт, разумеется со ссылкой на Скипа, пишет, что во время двухнедельного тура по Дельте Неемия выучился от Чифа настройке, называемой *«испанская открытая G»* (*Spanish “open G” tuning - DGDGBd*), и добавил к репертуару две вещи – «Special Rider Blues» и «Pearlee», в которых также присутствует влияние Однорукого Чифа...

Единственная загадка, которую предстоит разгадать, состоит в том, что ни «Cypress Grove Blues», ни «Special Rider Blues», записанные Скипом спустя три года, ни прочие блюзы и песни, им запечатленные на пластинках, не являются танцевальными, разве что те, что он исполнял под фортепиано. Во всех них присутствуют тоска, печаль и безысходность... Под фальцет Неемии хорошо пьется горькая и, наверное, неплохо думается, а его гитарные брейки заставляют скорее застыть, чтобы к ним прислушаться, чем двигаться. Трудно представить, как под звучание его блюзов можно *«порвать Дельту в клочья»*. Эту воображаемую Дельту легче заставить грустить или даже плакать, заглянув вместе с печальными блюзами в её душу и в недра её трагической истории. Но как под эти блюзы танцевать до упаду и думать о плотском?..

У меня нет ответа на этот вопрос. Можно только предположить, что к тому времени, когда они вместе с Одноруким Чифом ездили по городам Дельты, у Скипа Джеймса еще не сложилось то самое творчество, которое позволило ему впоследствии стать одним из наиболее великих блюзовых гитаристов и сингеров. Неемия и Чиф во время тура играли и пели нечто иное, сугубо танцевальное, то, что могло завести публику и принести музыкантам хороший заработок, а свой будущий репертуар, который Скип запишет через пару лет для *Paramount* и который известен нам, он еще только вырабатывал, развивал и, видимо, прятал от других... По словам Джеймса, в поездке по Дельте они были где-то между 1927 и 1929 годами. Наверное, всё же в 1927-м. А запишется Скип Джеймс только в феврале 1931-го. Значит, как исполнитель, сочинитель и аранжировщик он в полной мере сформировался между 1927 и 1931 годами...

Основные предшествующие события в жизни Скипа Джеймса, благодаря которым он стал музыкантом, мы, так или иначе,

прояснили: пение в детстве и первые аккорды на гитаре, купленной матерью; влияние Хенри Стаки и местных стринг-бэндов; учеба в старших классах в Язу-Сити и безуспешные попытки научиться игре на фиддле, пианино и органе; первые блюзы, услышанные в том же Язу-Сити, скорее всего исполненные под фортепиано; дорожно-строительный лагерь в одной из цитаделей блюзов Дельты – в Дрю, где он *«набирался идей разных»*; работа на лесопилке в Арканзасе, посещение сельского баррелхауса, приобщение к нелегальному бизнесу и влияние блюзового пианиста и гэмблера Вилла Крэбтри; игра на пианино в публичном доме в Мемфисе; возвращение в Бентонию и выступления со своим первым учителем Хенри Стаки; знакомство с Монтгомери и влияние последнего на формирование фортепианного и гитарного стиля; наконец, встреча с необыкновенным музыкантом-виртуозом Одноруким Чифом и совместный двухнедельный тур по городам Дельты...

Что еще?

Известно, что около Язу-Сити иногда проживали Клэрэнс и Мейджор Джонсоны с семьями: по осени они там обычно собирали хлопок, и к ним, бывало, наведывался Томми.<sup>179</sup> Все Джонсоны были блюзовыми музыкантами и, подолгу пребывая в Язу-каунти, не только собирали хлопок, но и играли в местных джуках. И хотя Скиппи говорил, что его не впечатляла игра Томми (он восхищался его голосом!), это вовсе не означало, что у одного из величайших блюзменов нечему было научиться...

Кроме того, в книге Колта упоминается, что в начале двадцатых, в Мемфисе, Неемия познакомился со знаменитым пианистом и композитором Клэрэнсом Вильямсом, которого он уважал и у которого чему-то научился.<sup>180</sup> Упоминает о влиянии Вильямса на Скипа и Питер Гуральник.<sup>181</sup> На чем же базируются эти утверждения, кроме как на рассказах самого Скипа Джеймса?

Клэрэнс Вильямс – представитель раннего новоорлеанского джаза. В начале двадцатых он переехал в Чикаго, а затем в Нью-Йорк, где формировал джазовую сцену этого мегаполиса. Он организовывал записи и много записывался сам – и как солист, и как бэнд-лидер, и как аккомпаниатор великих блюзвимен. Что он делал в Мемфисе и, вообще, играл ли он там в начале двадцатых – мне не известно. Но раз уж Слип Джеймс говорил о влиянии на него Клэрэнса Вильямса, то,

наверное, таковое имело место. В конце концов, он слушал пластинки, а Вильямса издавали очень много и часто, и вполне возможно, что влияние этого пианиста на Неемию оказывалось через *race records*. Добавим, что, благодаря пластинкам, на Скипа воздействовали и другие блюзовые музыканты, в частности Лемон Джефферсон, и это было очень заметно, правда, *race records* могли влиять на него, самое раннее, с середины двадцатых...

Теперь, кажется, мы перечислили все главные музыкальные влияния на Скипа Джеймса. Добавим к ним частые пребывания блюзмена в Джексоне, где он мог видеть и слышать наиболее значительных блюзовых и джазовых музыкантов из Миссисипи, Луизианы, Теннесси и Техаса. Именно в Джексоне Неемию нарекли *Skippy*, за его неуловимость, неусидчивость, непостоянство, и это прозвище навсегда за ним закрепилось.

**«Я никогда не занимался чем-то слишком долго и серьезно: потому, думаю, меня и прозвали “Скиппи”»,** – признавался впоследствии блюзмен...

Важно отметить, что со второй половины двадцатых Скип Джеймс не очень-то нуждался в том, чтобы зарабатывать на жизнь исполнением песен под гитару или пианино в каком-нибудь джук-джойнте или на вечеринке. Тем более у него не было нужды играть на перекрестках, положив перед собой шляпу. В то время Скиппи был «профессиональным» бутлегером и гэмблером, у него, как и у его наставника в этом деле Вилла Крэбтри, имелись свои *хаслинг-вимен*. Как справедливо замечает Колт, в силу своей вовлеченности в сферу бутлегинга, гэмблинга и проституции, музыка оставалась для Скипа, скорее, второстепенным занятием, а не профессией. О степени малозначительности для него музыки, замечает биограф блюзмена, можно судить по тому, что он так и не купил пианино, которое мог запросто себе позволить в середине двадцатых. Вместе с тем, независимость от диктатов музыкальной карьеры позволила Скипу Джеймсу играть и петь в соответствии с собственным желанием, а не удовлетворять запросы слушателей (*a request performer*) в манере типичного блюзового музыканта того периода.<sup>182</sup> Так что, пребывая в Бентонии, Скиппи занимался в основном нелегальным бизнесом, а его двухнедельный тур в компании с Одноруким Чифом, у которого было чему научиться, затевался ради удовольствия.

Отсутствие у Скипа Джеймса собственного пианино сыграло в его музыкальном формировании примечательную роль. Чтобы просто поиграть или отрепетировать какую-то пришедшую на ум вещь, ему приходилось каждый раз ездить в Язу-Сити или даже в Джексон, что не всегда удавалось. Зато под рукой всегда имелась гитара, на которой Скиппи играл, когда хотел. Таким образом, он реализовывал свои «фортепианные» замыслы – на гитаре, выискивая и выжимая из неё те звуки, которые рождались в его богатом воображении. Когда же он садился за фортепиано, а это чаще всего случалось в каком-нибудь городском баррелхаусе, – он должен был играть для пришедшей публики, а та требовала в основном танцевальные мелодии... В итоге, у Скиппи просто отсутствовала всякая возможность репетировать и развивать собственный фортепианный стиль. Тем удивительнее его успехи, и мы можем только восхищаться Скипом, который, не имея инструмента, встал в один ряд с наиболее самобытными блюзовыми пианистами. И всё же главным в его музыкальной карьере остались его совершенно нестандартные аранжировки, казалось, обычных песен, необычайно глубокий, трагический фальцет и игра на гитаре, непревзойденным мастером которой он является по сей день...

Но, повторим, до самого конца двадцатых Слип Джеймс еще не достиг той творческой кондиции, которая позволила ему стать одним из наиболее великих блюзовых гитаристов и сингеров. Для этого предстояло: во-первых, сосредоточиться на одной только музыке; во-вторых, и это, быть может, самое главное, – пройти испытание, без которого не может состояться ни один настоящий художник, тем более музыкант, к тому же блюзмен(!), и без которого всё творчество Скипа, пусть даже со всеми его техническими приёмами, осталось бы сухим, механическим, лишенным страсти, лишенным жизни... Речь идет, конечно же, о большой любви, ставшей для нашего героя роковой: шестнадцатилетняя темнокожая девушка из Бентонии – вот кто самый главный учитель и наставник Неемии «Скипа» Джеймса! Вот кому мы, любители блюзов во всем мире, обязаны более всего!..

Скиппи был циником едва ли не с детства, иначе бы не запомнил напутствие: **«Шагая по жизни, не старайся давать особенно много, но стремись побольше взять»**... Это же правило распространялось на встречаемых им женщин, хотя именно женщине – матери и бабушке –



он обязан лучшим, что только было в ранние годы его жизни. Пока он жил подростком в патриархальной Бентонии, ему не приходило в голову выходить за рамки строгих местных традиций, но в Язу-Сити, где он обучался в старших классах, Неемия мог позволить себе некоторую свободу: он, конечно, заглядывал в местный салун, – иначе где бы еще он услышал блюз? Работая на лесопилках и в дорожно-строительных бригадах, он пользовался услугами проституток, а в Арканзасе, благодаря Виллу Крэбтри, осознал, что проститутки способны на нечто большее, чем услуга очередному клиенту. Они могли быть выгодными партнерами по игровому бизнесу – *хаслинг вимен*: когда надо, разыгрывали комедию и влюбляли в себя клиента, который начал транжирить доллары; иной раз подсматривали карты и подавали знак; за кем надо – подглядывали, кого надо – подслушивали, а то и пели блюзы, да так, что деньги, вслед за клиентами, сами собой валились к их бесконечно длинным ногам...

Надо заметить, что темнокожие обитательницы миссисипско-луизианских салунов – от Нового Орлеана до Мемфиса – были обладательницами фантастической, неземной красоты и столь же необыкновенного обаяния. Их нежное, протяжно-певучее и вместе с тем жалостливо-покровительственное *бейби (baby)*, обращенное к очередной жертве, делает последнюю столь же счастливой, сколь и безнадежно пропащей. Тут, если нарвешься, возврата в былую жизнь нет и надежды на скорое освобождение – тоже. Быстро высвобождался только кошелек... Посмотрите, при случае, старый видеоролик с жизнерадостным Фэтсом Уоллером (Fats Waller, 1904-1943) и окружающими его темнокожими красотками, которые лукаво трутся о него своими прелестными тельцами и даже взгромождаются на несчастный рояль, пока толстяк-Фэтс играет и поет свою бессмертную «Ain't Misbehavin'». Так вот, те, что приезжали на арканзасскую лесопилку из Мемфиса, были еще более обворожительны... Но этим изнеженным крошкам, называемым манящим и загадочным созвучием – *хаслинг вимен*, на всякий случай, нужна была защита, чтобы кто-нибудь ненароком не обидел. Они, конечно, и сами могли постоять за себя и кого угодно запросто пристрелить, отравить, запинать ногами, заколотить каблуками или пригвоздить ледоколом. Но это им было не к лицу, когда вокруг шаталось столько молодых крепких и мускулистых бездельников. Вот они-то, за небольшую

долю, и решали вопросы защиты крошек, а заодно играли в карты, в кости или во что-нибудь этакое. Так складывался прочный и всех устраивающий союз, и, если помните, Скиппи, наглядевшись на успехи Крэбтри, тоже решил не отставать на этом завидном поприще. Так он сошелся с Мэри Митчелл, чтобы совместными усилиями выманивать деньги из клиентов... Ну а Мэри, по-видимому, приняла нашего Скиппи всерьез, привязалась к нему, возможно, влюбилась, так что он едва унёс ноги, но с того времени, как ему казалось, хорошо познал цену слабому полу.

**«Каждая из женщин, с которыми у меня был контакт, преследовала ту или иную выгоду, — признавался матёрый сингер молодому Стивену Колту, и поэтому, назидал он, — с них нельзя спускать глаз... Я никогда не позволял девушке подобраться настолько близко к себе, чтобы тосковать в её отсутствие», — заявлял неприступный Скиппи... Еще одна его сентенция это то, что «блюзы многое могут поведать о женщине».**<sup>183</sup>

С последним трудно не согласиться, но, прежде чем спетый и сыгранный, а до того сочиненный блюз поведает о той или иной любимой женщине, надобно, чтобы *она* нашлась... Скиппи повезло: он такую нашёл, причем для этого никуда и ехать не пришлось...

Во второй половине двадцатых, а если точнее — ближе к их концу, когда дела бентонийского бутлегера, гэмблера и отчасти блюзмена Неемии «Скипа» Джеймса шли как нельзя более успешно, его взор привлекла шестнадцатилетняя землячка Оскелла Робинсон (Oscella Robinson). Дочь местного священника (*local clergyman*), она была чиста, непорочна и благовоспитанна, а еще необычайно красива, коль скоро на неё покусился такой тип, как Скиппи. Учитывая нравы Бентонии и происхождение девушки, её родители вряд ли радовались вниманию к ней со стороны местного бутлегера, имевшего не самую лучшую славу у земляков. Как там было на самом деле и почему стал возможен брак юной девушки-школьницы с почти тридцатилетним Скипом Джеймсом — не совсем ясно. Известно только, что, прежде недоступный, Скиппи тотчас и безоговорочно отдал своё сердце на растерзание Оскелле и благополучно пропал...

Некоторое время они с Оскеллой жили в Бентонии, и Скип даже приобщал жену к своему сомнительному бизнесу. Она была не по годам умна и однажды спасла мужа от нагрянувших полицейских,

подозревавших «невинного» музыканта в бутлегерстве. А вскоре по каким-то причинам чета убралась из Бентонии, причем не в соседний город, а в далёкий Даллас, из чего можно предположить, что история их женитьбы была не совсем безоблачной. Возможно, на их отъезде настояли родственники Оскеллы.

Как бы то ни было, счастливый Скиппи и молодая Оскелла отправились в Техас с намерением строить новую жизнь. Наличие в Далласе района Дип Эллум (Deer Ellum), одного из центров развлечений на американском Юге, давало Скипу шансы преуспеть на музыкальном поприще, тем более что его теперь вдохновляла любимая и верная жена. Он покончил с бутлегерством, передав дела кому-то из приятелей, и завязал с гэмблерством, которое никак не совмещалось с его новым образом жизни. Оскелла была, наверное, первой женщиной, которой Скиппи поверил. Ради своей любви он был готов через многое переступить и от многого отказаться. Думаю, никогда, ни до ни после, наш герой не был так счастлив и горд собою...

В Далласе он всерьез взялся за музыку и, чтобы войти в сообщество местных музыкантов, презрел своё эго, присоединившись к стринг-бэнду Whistling Joe's Kazoo Band. Там же, в Далласе, Скиппи сочинил, быть может, самую знаменитую свою вещь «I'm So Glad», переделав в неё довольно примитивную песню «So Tired», которую слышал от местного Dallas String Band.<sup>184</sup> В том расположении духа, в котором Скиппи пребывал в Далласе, он бы насочинял множество подобных шедевров, но тут в его жизни произошла история довольно грустная, хотя и тривиальная...

Дело в том, что в Даллас Скиппи отправился не только с любимой Оскеллой, но и с ближайшим другом. Этот парень был далек от музыки, но зато прошел Первую мировую, был образованным, благовоспитанным и многое повидавшим, – словом, имел массу самых разнообразных достоинств, которые очень ценил в нём Неемия, имевший дела в основном с личностями темными и ненадежными. Так вот, лучше бы таких качеств у этого друга не было вовсе, потому что из-за них-то и обратила на него внимание Оскелла. И пока Скиппи играл в составе стринг-бэнда, забавляя публику и зарабатывая на жизнь, его любимая жена... завела роман с его ближайшим другом, и это очень скоро обнаружилось!

Для каждого подобная коллизия стала бы серьезным ударом, – что же говорить о Скипе, который только-только поверил в лучшие стороны человеческой души! Травма, полученная им от своей молодой жены и лучшего друга, кажется, за всю его оставшуюся жизнь так и не зарубцевалась. Сингер признавался Колту, что подумывал о самоубийстве или даже об убийстве изменницы и предателя. И уж, конечно, он больше никогда не верил женщинам...

Но то, что мучило и убивало несчастного Скиппи, что было для него сердечной травмой и катастрофой, – для нас, его верных почитателей, обернулось великим счастьем и радостью: он наконец-то обрел то, чего ему, как творческой личности, так не хватало, – израненное сердце и страдающую душу... *«Годы счастья – потерянные годы»*, – утверждал со знанием дела Марсель Пруст (Marcel Proust, 1871-1924), и уверенно добавлял, что *«для работы надо дожидаться несчастья»*. Что же тут поделаешь, если страдания от неразделенной любви делают художника чувствительным и восприимчивым к окружающему миру, а счастье и любовь к женщине убивают эту восприимчивость, делают глухим, слепым, немощным, даже жалким, и вот уже вчерашний большой художник *«лишь слушает в тревоге шаги своей любви, бредущей наугад»*...<sup>185</sup> Еще до своей женитьбы Скин Джеймс пел песню про то, как дьявол, околдовав любимую, увел её прочь. Называлась она *«Devil's Dream»*, и кто её сочинил – до сих пор не ясно.<sup>186</sup> Но только после измены жены и предательства друга эта песня стала такой, какой её знают любители блюзов во всем мире.

**Я** скорее дьяволом стану, чем мужчиной этой женщины...

Что ж, я охотнее буду дьяволом, чем  
возлюбленным этой женщины...

О, только дьявол мог так сильно переменить мою любимую...

Ничто, кроме самого дьявола,  
так не изменило бы мою милую...

Засыпал я прошлой ночью, прошлой ночью...

Усталый, я лег, чтобы немного отдохнуть,

Но душа моя не находила покоя –

Взволнованная, словно дикие гуси,  
летающие с запада, с запада...

Женщина, которую люблю... Та, что полюбил...  
Свою любимую украл я у лучшего друга...  
Но удача и ему улыбнулась: ее обратно он переманил...  
Повезло ему, что выкрал её обратно...<sup>187</sup>

Зная, сколь честолюбивым был Скип Джеймс, мы можем догадываться о том, что он испытывал, возвращаясь в Бентонию, где тотчас прознали о его житейском фиаско. Поэтому находиться в родном селении он долго не мог, и, вообще, надо было в своей жизни что-то менять. Вот тут-то он и решил всецело занять себя музыкой, для чего отправился в столицу штата – туда, где имелись все возможности для приложения его музыкального дарования. Джексон стал тем местом, где талант Скипа Джеймса оформился, раскрылся и окончательно окреп; в Джексоне Скиппи в себя поверил всерьез; наконец, именно в этом городе, на Фэриш-стрит, его оценил и рекомендовал к записи для *Paramount* знаменитый Хенри Спир.

**«Для продвижения в Джексоне, – вспоминал Скип, – я не имел достаточно опыта и не мог считаться профессионалом: брал только некоторые аккорды (!!! – В.П.), играл для джуков, на частных вечеринках и тому подобное. Побывав в Джексоне и его округе, вполне естественно, я стал относиться к своей музыке с бо́льшим интересом».**<sup>188</sup>

Кажется, только сейчас Скип наконец понял, что он прежде всего музыкант и именно в музыке должен искать свое спасение. В Джексоне у него появился приятель – Хорс Лакетт (Horse Luckett), у которого имелось пианино и к которому всегда можно было прийти и поиграть. Этот же Лакетт подыскивал желающих научиться игре на гитаре, и Скиппи давал им платные уроки. Правда, как он впоследствии признавался Колту, меньше всего ему хотелось научить кого-нибудь играть так, как умел он сам.

Еще одним его приятелем стал Джонни Темпл. Он был на четыре года младше Скипа, выучился игре на мандолине и гитаре от своего отчима, старого музыканта из Тайлертауна Люсьена «Слима» Дакетта (Lucien D.Slim Duckett), затем какое-то время работал водителем у Литтл Бразер Монтгомери, а потом уже обретался в Джексоне, в своем доме на улице Энн Бэнкс (Ann Banks Street), где у него обычно останавливались блюзовые сингеры, прибывавшие в столицу штата на заработки. Темпл знал в Джексоне всех и вся! В

тридцатые годы он уехал в Чикаго, играл там с самыми разными музыкантами и много записывался для *Vocalion*, *Decca*, *Bluebird*, *King* и других лейблов. Джонни играл на мандолине, гитаре и пианино, но особенно я бы отметил его вокал – некоторые из его блюзов, в частности «Big Leg Woman», просто великолепны!.. Записи Темпла, сделанные в тридцатые и сороковые годы в составе различных стринг- и джаз-бэндов, переизданы в восьмидесятые лейблами *Wolf* (BoB-21), *Document* (DLP 511) и *RST Records/Blues Documents* (BD-2067), и на одном из этих лонгплеев – «Johnnie Temple, 1935-1939» (DLP 511) – переиздан и «The Evil Devil Blues», который Джонни записал в 1935 году вместе со своим многолетним приятелем блюзовым гитаристом и сингером Чарли МакКоем (Charlie McCoy, 1909-1950). Слушая эту запись, можно ответить и на вопрос: действительно ли Джонни Темпл чему-то научился у Скипа Джеймса?..

В 1956 году Джонни вернулся в родной Джексон, на всю ту же Энн Бэнкс-стрит, играл в тамошних клубах и джуках с местными музыкантами, как со старыми, так и с молодыми, и тихо умер в своем доме в ноябре 1968 года. Уже несколько лет, как этот исторический домик, стоявший на углу Энн Бэнкс-стрит и Мартин Лютер Кинг-драйв (Martin Luther King Jr. Drive), снесен. Но остался фундамент и рядом – старый двухэтажный дом, в котором располагается один из самых известных в Джексоне джук-джойнтов *Queen of Hearts* (Червовая дама). И там до сих пор играют старый кондовый блюз состарившиеся джексонские музыканты, и некоторые из них всё еще помнят живого Джонни Темпла. А не так давно здесь установили маркер, повествующий о роли и значении этого небольшого «пятачка» в блюзовой истории Джексона...

В свое время Джонни Темпл дал интервью Гэйлу Дину Уордлоу, которое использовал в своей книге Колт. Поскольку Темпл, как никто другой, знал блюзовую сцену Джексона, его воспоминания являются ценным источником, в том числе и когда мы пишем о Скипе Джеймсе, в обществе которого Темпл провел немало времени, причем именно тогда, когда блюзмен из Бентонии переживал судьбоносный период в своей жизни.

Джонни впервые услышал игру Скипа недалеко от Джексона, в одном из джуков Флоры или Покахонтеса, и его очень впечатлили и игра Джеймса, и реакция публики, которая буквально умоляла его

играть и петь всё новые и новые блюзы... (Значит, Скип Джеймс не привирал, когда рассказывал, как их с Одноруким Чифом принимали в Дельте и упрашивали вернуться!)

**«Скиппи рожден музыкантом; он музыкант от природы... – говорил о нём Темпл. – У него были страшно подвижные пальцы... (...He got a terrible-movin' finger.) [Он мог] сыграть практически на любом струнном инструменте, который оказывался в его руках». (...Play most any string instrument he pick up.)<sup>189</sup>**

Не удивительно, что, когда Скип оказался в Джексоне, он сразу же попал в поле зрения Темпла, который надеялся получить урок от талантливого, но пока еще малоизвестного виртуоза из Бентонии. Конечно, во время встречи с Уордлоу он представлял дело так, будто предложение научить его классно играть на гитаре последовало от самого Скипа Джеймса...

**«Он [Скиппи] приехал в город [Джексон] повидаться со своим другом по имени Лакетт, у которого он играл на пианино... – вспоминал Темпл. – Потом он услышал, как я играю на гитаре, и сказал, что мог бы сделать из меня хорошего гитариста».<sup>190</sup>**

А что же Скиппи?

Он считал Темпла безнадежным, совершенно бесталанным, неспособным к обучению и водившим с ним дружбу лишь затем, чтобы выучиться игре на таком же уровне...

**«В его доме я провел парочку недель. Знаю, особенно полезно это было ему: перенимать мои идеи – вот для чего всё это ему понадобилось», – «разоблачал» Скип невинные намерения своего джексоновского приятеля.**

Он показывал Темплу, как надо играть «Devil Got My Woman» и «Special Rider», настойчиво убеждал не петь фальцетом и откровенно злился, когда у Джонни ничего не получалось. Вот как Скиппи оценивал способности Темпла: **«Порой я просто сидел и удерживал свои пальцы на струнах, демонстрируя ему аккорд... Я, конечно, могу сколько угодно сидеть с гитарой прямо тут... и могу тебе показывать изо дня в день, – но если нет музыкальных способностей, то тебе всё равно не продвинуться...»<sup>191</sup>**

Скипу Джеймсу было невдомек, что научиться играть на гитаре так, как играл он, – вообще невозможно, ни тогда, ни сейчас, спустя восемь десятилетий... Тем не менее он старался прятать свою технику

и делал это весьма своеобразно: настолько убыстрял пикинг, что слушатели, включая Темпла и всех прочих учеников, просто не успевали следить за его пальцами. Если это действительно так, то невообразимым фингер-пикингом Скипа Джеймса мы обязаны отсутствию у него великодушия по отношению к коллегам-блюзменам и молодым ученикам, которым он давал платные уроки:

**«Ни хрена я им не давал. Всё, чего я хотел от них, – чтобы они ничему у меня не научились».**<sup>192</sup>

Философия забавная, но объяснимая. Слип Джеймс еще «не дорос» до учительства! Как музыкант он все еще развивался и делал открытия, а за свои «уроки» готов был лишь брать деньги, не более того... Не менее цинично он относился и к коллегам – блюзовым музыкантам, как и он сам, выступавшим в бесчисленных миссисипских джук-джойнтах и баррелхаусах:

**«В таких городах как Джексон, Язу-Сити, Висксбург и Мемфис я повидал большое количество “музыкальных философов” (*music philosophers*). Я зову их “котярами”, “музыкальными котами” (*music cats*), – а сами же себя они величают “профессиональными музыкантами”... Этих “музыкальных котяр” видно сразу. Они заходят, садятся все рядом... Если же представился случай покритиковать [твою игру], то они толкают один другого под локоть... Если, например, ты взял... “нечистый” или странный аккорд, то они переглядываются, перемигиваются: “Ты видел это?” – “Мдаааа...” Если ты сидишь и играешь от них неподалеку, то слышишь, как они всё это болтают. Смотрят исключительно на твои пальцы и ступни – это твое время... Они будут глазеть и пялиться, понемногу грустнее: “Эй!.. В какой тональности ты это играешь?” – это если ты играешь на пианино. А если на гитаре, то: “Что это за настройка у тебя?” ...Но к тебе они не подойдут: слишком много чести и внимания. Если можно что-нибудь у тебя украсть, то они это сделают... Они не устаивают тебя своим вниманием, потому что они играют дольше тебя».**<sup>193</sup>

Когда Слип Джеймс говорит *«играют дольше тебя»*, то имеет в виду блюзовых музыкантов постарше и поавторитетнее, чем он сам, которые, на его взгляд, отличались заносчивостью, а то и откровенной



завистью, слушая, как он исполняет блюзы. Совсем другое дело – как вел себя в подобных ситуациях сам Скиппи:

**«Когда я иду туда, где играют музыканты... Я слушаю внимательно, и если кто-то ошибается в игре, то я превращаю его ошибку в свой успех... Я промолчу, ничего ему не скажу... Сколько раз было так, что люди играют, а я тихо сижу себе тут же, помалкиваю, и они не догадываются, что я обращаю на них внимание. А я внима-а-а-тельно слушаю...»<sup>194</sup>**

Вот ведь какой тип!.. Не удивительно, что Скиппи не стал частью джексоновского блюзового сообщества, не закрепился в городе, не создал свою школу, как это само собой получилось у великодушного Томми Джонсона. Неемия «Скип» Джеймс так и остался одиночкой, ни на кого не надеющимся, никому не верящим, но... и ни от кого не зависящим – не худшее обстоятельство для настоящего блюзового сингера!..

Но нам пора переходить к самому главному в творческой жизни Скипа Джеймса – к его встрече с Хенри Спиром, поездке в Грэфтон и парамаунтским записям. Именно благодаря этому событию, запечатлевшему величайшего из блюзовых музыкантов, мы теперь можем размышлять о его жизни, сопоставлять с другими блюзменами, негодовать по поводу его человеческих пороков или, напротив, восхищаться ими, понимая, что уживчивых гениев не бывает...

В связи с записью Скипа Джеймса в феврале 1931 года для *Paramount* возникает естественный вопрос: почему так поздно? Неужели столь исключительного музыканта не могли разыскать и записать раньше? Ведь по южным штатам промышляли десятки агентов фирм грамзаписи, выискивая таланты среди городских и сельских черных музыкантов. Искали не только блюзменов и сонгстеров, но и исполнителей госпел и всякой иной диковинной музыки, считающейся фольклором, да и белых фолк-музыкантов тоже разыскивали, и всех прочих, пластинки которых готовы были покупать. Для этого *искатели талантов* проникали в самую глушь вроде Авалона, а ведь Скиппи, хоть и жил в глуши, не сидел, подобно Джону Хёрту, на своих акрах земли и часто выбирался в Джексон, Язу-Сити, бывал в Мемфисе и Вicksбурге, проделал нашумевший тур с Одноруким Чифом, даже в Далласе успел отметиться в составе стринг-

бэнда, а кроме этого – постоянно играл на вечеринках вокруг Джексона и к концу двадцатых уже обрел известность в музыкальных кругах. Как же так, что его заметили и записали уже тогда, когда всё (или почти всё) закончилось: на Америку и мир надвинулась Великая Депрессия, рынок грамзаписи грозил вот-вот обрушиться, пластинки не раскупались, блюзы перестали активно записывать?..

Скип Джеймс утверждал, что в 1927 году в Бентонию приезжал некий агент из *OKeh* и уговаривал его ехать в студию, и уже вроде бы был подписан контракт, но неожиданная болезнь сингера и его госпитализация в Язу-Сити помешали состояться сессии. Еще одна причина, по которой мероприятие сорвалось, – слишком низкая плата, предложенная музыканту. Наконец, третья причина, названная Скипом Джеймсом, это его неготовность к столь ответственному шагу как запись на пластинку. Проверить, как было в действительности и приезжал ли на самом деле агент *OKeh* в Бентонию, – нет никакой возможности...

После того как Скиппи зачастил в Джексон и сошелся там с местными музыкантами вроде Джонни Темпла, его стали убеждать в необходимости посетить магазин мистера Хенри Спир на Норт Фэриш-стрит, с тем чтобы прослушаться у этого важного господина, который может тут же записать понравившегося ему сингера на пластинку, а затем отправить его напрямую на Север, в студию грамзаписи, и за всё это он готов еще и платить, притом хорошо платить!.. В декабре 1930 года в огромном отеле *King Edward*, где была оборудована временная студия *OKeh*, Хенри Спир лично записывал Слима Дакетта и его напарника, одноногого музыканта из Кристал Спрингса – Сэма Норвуда,<sup>195</sup> и заплатил им немалые по тому времени деньги: 250 долларов! Если помните, Дакетт был отчимом Джонни Темпла, значит, знал и его приятеля из Бентонии и, наверняка, слышал, как тот играет. Дакетт и уговаривал Скиппи обязательно объявиться у мистера Спир. Убеждали его и Ишмон Брэйси, и одноногий Сэм Норвуд, и пианист Чарли Тэйлор (*Charley Taylor*),<sup>196</sup> и Хорс Лакетт, и Джонни Темпл, и все прочие музыканты, как говорится, упрашивали всем миром, но, – как и в вопросах с женщинами, Скиппи был тверд и непоколебим:

**«Я не соглашался, потому что я в то время ещё вообще не задумывался о записи пластинок».**<sup>197</sup>

Но, видимо, к февралю 1931 года уговоры стали настолько активны, что Скиппи сдался и согласился пойти в магазин Хенри Спир и пройти конкурс. Чтобы это судьбоносное решение носило необратимый характер, на Фэриш-стрит с ним пошли сразу три его приятеля – Джонни Темпл, Хорс Лакетт и Дудл Митчелл (Doodle Mitchell), дружок Скипа из Бентонии. Они-то и довели неуступчивого блюзового гения до магазина Спир, после чего буквально втолкнули в него. Этот исторический эпизод мастерски воссоздан в фильме Вима Вендерса *The Soul Of A Man*, – правда, там со Скипом были только два приятеля, но это уже детали...

В Первом томе «Пришествие блюза» мы обстоятельно рассказывали о знаменитом белом бизнесмене из Джексона Хенри Спире, у которого с середины двадцатых годов на Норт Фэриш-стрит, в двухэтажном доме под номером 225, располагался мебельный магазин, а при нём – небольшая импровизированная студия, в которой он делал тестовые записи (*test recordings*) понравившихся ему музыкантов.<sup>198</sup> Описывали мы и саму Фэриш-стрит. Не ту, прошлую, многолюдную и шумную, а нынешнюю – тихую, пустынную, декоративную, где людей днём с огнём не сыщешь. Еще два года назад на месте дома номер 225 можно было наблюдать груды битого красного кирпича – всё, что осталось от бывшего магазина Спир. А осенью 2009-го уже не было и этой кучи: немых свидетелей событий прошлого куда-то свезли и засыпали вместе с другим мусором...

**«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 Хенри Спир спустя десятилетия.**<sup>199</sup>

Бо́льшую и самую значительную часть блюзовых музыкантов Спир нашел и сделал их тестовые записи именно здесь, в своем магазине на Норт Фэриш-стрит или в отеле *King Edward*, который и по сей день возвышается неподалеку.<sup>200</sup> В 1929 году магазин мистера Спир переехал в здание под номером 111 на этой же улице, и Скипа Джеймса он принимал уже там: этого здания нет давно...

В фильме *The Soul Of A Man* воссоздана сцена, в которой Хенри Спир прослушивает самодеятельных музыкантов, чтобы затем лучшего из них рекомендовать блюзовому лейблу *Paramount* для записи на

пластинки. Немного утомленный, он сидит за письменным столом в том самом магазине на Фэриш-стрит, перед ним пишущая машинка, на которой он готов впечатать имя счастливца в уже готовый контракт. К нему выстроилась очередь из желающих продемонстрировать своё мастерство. Но вот перед строгим «*брокером талантов*» предстал цивильно одетый молодой человек из провинции, которого буквально силой притащили сюда два его приятеля. Глядя своему оценщику в глаза, он 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's 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: перед ним незаурядный музыкант! Хенри Спир 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. Остальные – свободны!.. Вроде бы именно так в начале 1931 года Хенри Спир «открыл» еще одного великого блюзмена – Неемию «Скипа» Джеймса...

Вот как Скиппи вспоминал об этом знаменательном дне:

«В музыкальном магазине располагался приличного размера офис. Сидений там было на дюжину или, может, даже большее количество людей. К окончанию моей пробы, это помещение было почти полностью набито людьми. Иным, в ожидании своей очереди на прослушивание, приходилось сидеть в коридоре. У некоторых было по два-три инструмента, у других имелся облегченный бэнд. Я и еще один парень – не знаю его имени – были единственными одиночками... На прослушивании мне пришлось сыграть не больше двух куплетов, прежде чем он [Спир] сказал, что я выдал потрясающий хит».<sup>201</sup>

Ну а дальше всё было как в кино: через день Скипу Джеймсу вручили билет до Милуоки (Milwaukee, WI), и он отправился в штат Висконсин, где его уже ждали специалисты из *New-York Recording Laboratories*...

Что до прослушивания Скипа Джеймса и последующей его записи в Грэфтоне, то, в отличие от большинства других эпизодов, приведенных в этой главе, в нашем распоряжении имеются и другие источники. Их бы настоящий историк называл «альтернативными».

Во-первых, Джонни Темпл впоследствии рассказывал, что в магазин к Хенри Спиру они со Скипом ходили вдвоем и Джонни, к своему огорчению, конкурс не прошел; во-вторых, сохранились воспоминания самого Спира, которыми он поделился с Уордлоу в обширном интервью.

Известно, что Хенри Спир торговал мебелью и граммофонами, в те времена близкими к мебельному производству, а также пластинками, которые ему поставляли известные фирмы грамзаписи. Продавал он и музыкальные инструменты – в основном гитары и мандолины – и сопутствующие им товары вроде струн, медиаторов и тому подобной мелочи, поэтому в его магазин частенько заходили музыканты, как белые так и черные, которые здесь же, перед магазином, играли и пели блюзы. Так, невольно, Хенри Спир вошел в курс всех блюзовых событий, происходивших в Джексоне, и надо заметить, что черную музыку, старые песни сонгстеров, блюзы и госпел он действительно любил и в них разбирался. Прознав о том, что в Дельте появился незаурядный музыкант Чарли Пэттон, он ездил туда на выходные, чтобы только послушать его на какой-нибудь вечеринке, куда Чарли частенько приглашали поиграть.<sup>202</sup>

Как-то Спиру пришла нехитрая мысль выпускать так называемые «*записи тщеславия*» (*vanity recordings*) и на том зарабатывать: он приобрел технику и стал записывать белых музыкантов-любителей, желавших запечатлеть собственный голос на звуковом носителе. Такое удовольствие обходилось всего в пять долларов. Со временем предприимчивый владелец единственного в Джексоне звукозаписывающего агрегата стал записывать и понравившихся ему черных музыкантов, которые обитали здесь же на Фэриш-стрит, после чего отправлял эти записи своим поставщикам пластинок. Прослушав их, фирмы грамзаписи – *Columbia*, *Victor*, *Gennett*, *Brunswick-Vocalion*, *Okeh* и *Paramount* – заказывали Спиру уже самих исполнителей. Тогда он их разыскивал, приглашал в Джексон, обеспечивал билетами, сажал на поезд и так далее. Словом, он стал тем, кого называли «*брокером талантов*», более того, он стал лучшим из них. Постепенно авторитет Спира возрос до того, что *Okeh* доверял ему делать записи самостоятельно, для чего была оборудована студия в отеле *King Edward*. А менеджеры из *Paramount*, к которому особенно благоволил Хенри Спир, не требовали от него тестовых

записей, всецело доверяя его вкусу: Чарли Пэттон, Вилли Ли Браун и Эдди «Сан» Хаус ездили в Грэфтон с одним лишь рекомендательным письмом...

Всё это – непреложная правда, подтвержденная не столько воспоминаниями, сколько самым главным, что мы имеем благодаря Хенри Спиру, – сотнями или даже тысячами записей, без которых непредставима музыкальная культура Америки. Но правда состоит и в том, что Спир никаких конкурсов с прослушиванием не устраивал. Ему не нужны были столпотворения в магазине, куда ходили уважаемые покупатели, да и сам он не мог отвлекаться от своего главного дела – продажи мебели, граммофонов, музыкальных инструментов и пластинок. Хенри Спир был образцовым бизнесменом и торговал тем, на что был спрос. Торгуя *race records*, он сделал в своём магазине отдельный вход для черных, как того требовали законы штата, и разделил по расовому признаку кабины для прослушивания пластинок (*listening booths*), после чего в его магазин черные и белые могли входить безбоязненно.<sup>203</sup> Что касается дополнительного гешефта – тестовых записей для последующего издания, – то Спир прослушивал музыканта, только после того как до него доходили слухи о его достоинствах или по рекомендации кого-то из авторитетных блюзменов, заходивших в его магазин, чтобы приобрести гитару, подновить струны или купить новую пластинку. А таких как Чарли Пэттон, Вилли Ли Браун или Томми Джонсон – Хенри Спир слышал сам.

Скипа Джеймса он, действительно, прослушивал в начале 1931 года, и не один-два куплета, а четыре или пять песен. Ему надо было удостовериться не только в высоком уровне исполнителя, но и в количестве исполняемых им песен, которых должно хватить хотя бы на две-три пластинки. Только в этом случае с ним можно было подписать нечто вроде контракта и дать телеграмму в Грэфтон с информацией о том, что у них появился новый талантливый клиент. Потом предстояло дожидаться одобрения, что также подтверждалось телеграммой; затем определить и согласовать точные сроки приезда музыканта в Грэфтон, с тем чтобы впервые оказавшийся на Севере блюзмен с сельского Юга попросту не пропал, и так далее. На всё это уходило несколько дней, а то и недель. Только потом Хенри Спир покупал билет до Милуоки и вручал его своему протеже, но обычно он

самостоятельно сажал их в вагон.<sup>204</sup> Кстати, в посылаемых в Грэфтон телеграммах Спир, щадя труд телеграфисток, сократил имя Скиппи до теперь всем известного *Skip*, так что на студии во всех документах Неемия проходил уже как «*Скип Джеймс*»...

Ну и конечно, мы должны отметить, что исполненные им песни произвели на Хенри Спира неизгладимое впечатление. Много лет спустя, на просьбу Уордлоу назвать лучшего блюзового сингера из всех, с кем ему когда-либо приходилось сталкиваться, многоопытный «*брокер талантов*» ответил:

**«Чарли (Пэттон – В.П.) 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...»**<sup>205</sup>

Спира настолько впечатлила игра Скипа Джеймса, что он подарил ему гитару, специально к предстоящей сессии, и именно с этой гитарой, стоимостью в 65 долларов, блюзмен отправился в путь. Единственное, чего не смог определить Хенри Спир, – так это то, что его новый клиент играет еще и на пианино! Догадаться сам он никак не мог, а Скиппи промолчал, поэтому в Грэфтоне ничего не знали о его пианистических способностях до самого начала сессии...

Как видим, никакого «силового» привлечения Скипа Джеймса в магазин Хенри Спира не было. Не было там и никакой очереди и конкурса с прослушиванием, о которых рассказывал Скиппи, и сцена из фильма Вендерса скорее художественная, чем документальная, но настоящим художником тут был не столько режиссер, сколько сам Скиппи, по отрывочным воспоминаниям которого и написан сценарий фильма *The Soul Of A Man*. Подобным же образом, основываясь исключительно на рассказах словоохотливого блюзмена из Бентонии, автор книги *I'd Rather Be The Devil* повествует о его историческом приезде в Грэфтон...

С дорогой гитарой и тринадцатью долларами в кармане, которые ему дал на дорожные расходы Хенри Спир, Скиппи доехал на поезде *Illinois Central* до Чикаго, затем пересел в электричку и в шесть утра прибыл в Милуоки, где на перроне его поджидал мистер Артур «Арт» Лейбли (Arthur “Art” Laibly, 1894-1971), менеджер по звукозаписи *Paramount* и компаньон Хенри Спира. Встретившись, они пересели

еще на одну электричку, которую в тех краях называют *Interurban*, и на ней доехали до центра Грэфтона. На южной окраине этого городка прямо на берегу небольшой, но быстроводной реки Милуоки находилась огромная мебельная фабрика, на втором этаже одного из корпусов которой была оборудована небольшая студия...

В августе 2006 года автор книги *Paramount's Rise and Fall* Алекс Ван дер Туук (Alex Van der Tuuk) беседовал по телефону с миссис Маргарет Бевингтон-Минтцлафф (Margaret Bevington-Mintzlaff) и спрашивал, помнит ли она кого-нибудь из черных музыкантов, некогда приезжавших в Грэфтон. Из ответа одной из старейших жительниц города следовало, что упомянутые музыканты прибывали из Милуоки на *Interurban*, сходили на южной остановке, расположенной на South Broad Street (в Грэфтоне были еще две остановки), затем по этой улице доходили до 12-й авеню, поворачивали направо и на своем пути в студию звукозаписи обычно миновали дом номер 1629, 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, шляпы, – выглядели счастливыми и шли обычно группами по три, четыре или пять человек, но иногда их было всего двое. Миссис Минтцлафф также запомнила, что некоторые из музыкантов на ходу пели, и даже на несколько голосов. Мама подводила её к забору, когда артисты проходили мимо, и те иногда останавливались, продолжая петь, в то время как мать хлопала в ладоши. А вот её младший брат впервые увидел черного человека в четырехлетнем возрасте и от ужаса закричал...<sup>206</sup> Это случилось примерно в 1931 году, в том самом, когда в Грэфтон прибыл Неемия «Скип» Джеймс.

В отличие от коллег, которых отвозили на ночь в Милуоки и селили в дом-пансион для цветных, Скипа поселили в местной гостинице и дали несколько часов отдохнуть, прежде чем он оказался в студии. В Грэфтоне в то время было как минимум две гостиницы. Одна – большая, трехэтажная, некогда роскошная, с эркерами и высоченными потолками. Вторая, всего на несколько номеров, находилась на втором этаже нынешнего ресторана *Paramount*. Это именно о ней упоминал Сан Хаус как о **«маленьком отеле, в два этажа, куда селили всех, кто записывался»**... Селили в неё не всех, а только черных, прибывших издалека, и то не каждого: например,



Томми Джонсона и Ишмона Брэйси каждый вечер отвозили в Милуоки. А важных белых персон, конечно же, размещали в трехэтажной гостинице, которая до сих пор стоит в центре Грэфтона, ожидая реконструкции... Так вот Скиппи поселили в маленьком отеле, а перед этим, за завтраком, они обговорили с мистером Лейбли детали предстоящей сессии, и, видимо, тогда менеджер по звукозаписи узнал, что прибывший блюзовый сингер играет еще и на пианино. Уходя, мистер Лейбли поинтересовался, сколько блюзов готов записать сингер, и тот ответил: «**Да сколько хотите!**» (*As many as you want.*)<sup>207</sup>

Скиппи прилег отдохнуть, а у нас появилось немного времени, чтобы прежде него побывать в грэфтонской студии...

В Первом томе «Пришествие блюза» мы подробно рассказывали о возникновении *New York Recording Laboratories* и появлении в Грэфтоне производства по прессовке пластинок, а также о самом городе, называли имена и памятные даты, и у меня есть надежда, что читатель обратится к этим страницам. Еще лучше, если вдобавок он познакомится с упомянутой выше книгой Ван дер Туука и, включив воображение, сам перенесётся в Грэфтон, побродит по его тихим малолюдным улицам, затем спустится к бурной Милуоки, куда после закрытия фабрики уволенные работники в знак протеста будто бы сбрасывали бесценные мастера с записанными на них шедеврами кантри-блюза...<sup>208</sup> В книге о *Paramount* Ван дер Туук, основываясь на своих беседах со старейшими работниками фирмы, описывает легендарную студию, и мы не можем пройти мимо этих страниц, потому что иные источники об устройстве и внешнем виде парамаунтской студии в Грэфтоне не сохранились.

«Строение, где размещалась новая студия, было сельскохозяйственного вида тускло-красного цвета деревянной конструкцией, которую часто называли *амбаром* (*barn*). Оно соединялось с фабрикой виадуком. Всегда пустовавшее, это строение казалось подходящим для оборудования в нём студии звукозаписи. Подходящим – может быть, но вряд ли идеальным. Эпитет *амбар*, кажется, был принят всеми: Айрин Скраггс (Irene Scruggs, 1901-1981) рассказывала, что студия была достаточно низкого уровня, вроде огромного сарая. Джек Тетер (Jack Teter), личный друг семьи Шульцев (Alfred Schultz) и вокалист *Bill Carlsen Orchestra*, говорил своей дочери Беверли, что студия выглядела как сарай.<sup>209</sup> В воспоминаниях Эдит Норт Джонсон (Edith North Johnson, 1905-1988)

здание фигурирует как “огромный, большой сарай”. Это, наверное, и неудивительно, раз уж речь идет о полностью деревянном здании возраста более восьмидесяти лет на то время, с прохудившимися полами, требующими постоянного ремонта.

Студия состояла из двух помещений: контрольная комната, вмещавшая оборудование для звукозаписи, отделялась от студийной, где непосредственно происходила запись, стеной со врезанными в неё окном и дверью. Дженет Эриксон (Janet Erickson)<sup>210</sup> рассказывала: “Помню дверь, ведущую в студию звукозаписи; на ней было написано *Keep Out (Не входить!)*. Там была электрическая лампочка, которая зажигалась во время записи артиста. Это была обычная лампочка, выкрашенная в красный цвет. Отец как-то объяснял мне, что именно в это время туда не следует заходить. Никто, кроме вовлеченного в процесс звукозаписи персонала, не имел права туда проникать”.

Также Дженет вспомнила, что в студии имелись пианино и гитара. Это являлось стандартным оборудованием. “Они всегда там были”, – говорила она: ведь аудитория звукозаписи также использовалась для разучивания новых песен. Студия была экипирована какими-то деревянными стульями с кожаными сидушками, на которых артисты располагались во время записи. “Никакого изыска. Все было весьма примитивно”.

В студии было холодно и влажно по причине недостаточного отопления. Из-за размера в ней возникал эффект реверберации. Зимой там было холодно, а летом – жарко. Сырость немного гасила звук, как считал Хенри Спир, помогавший реконструировать студию посредством установки передвижных панелей для сокращения площади пола до тридцати квадратных футов. В интервью, данном в семидесятых годах, ведущий артист звукозаписи Литтл Бразер Монтгомери описывал студию как маленькую убогую комнату (*little poky room*).

По словам Альфреда Шульца, акустика была плохой, и, пытаясь хоть отчасти погасить эхо, стены и окна завесили мешковиной и одеялами. Есть предположение, будто эти меры, принятые в конце 1929 года для улучшения звука, чтобы, как говорил Хенри Спир, были слышны все инструменты, – помогали заодно укрыть артистов от глаз местных жителей (хотя считалось, что фабрика расположена за чертой города). Дженет Эриксон видела, как отец сам это делал: для улучшения звука Альфред развешивал по

стенам белье. На окнах висели одеяла и полотенца, и для облегчения этой процедуры перед окнами были натянуты бельевые веревки.

Сиг Хеллер (Sig Heller, 1911-2006), в конце 1931 года записывавшийся в Грэфтоне со своим бэндом, подтвердил, что студия была сплошь завешена: “Мы уже привыкли к выступлениям в довольно просторных залах, где акустика варьировалась от хорошей до превосходной, а эхо было красивым. Оказавшись в этой студии, мы мгновенно перестали слышать собственную речь. Пол был обит толстыми коврами, и казалось, что ступаешь по подушкам. Даже дверь была обита. Не было ни присущего большому помещению резонанса, ни эха, ни акустики. Было довольно трудно играть, когда звук пропадал сразу же после его извлечения”.

На самом деле, принятые меры, кажется, только усугубили положение».<sup>211</sup>

Вот, оказывается, какой была легендарная студия в Грэфтоне, где с середины 1929-го и до 1932 года профессионалы из *New York Recording Laboratories* записывали музыкантов для лейблов *Paramount*, *Broadway* и *Puritan*!..

...Между тем, без четверти час пополудни Арт Лейбли заехал (или зашел) в гостиницу, где его уже ждал приодетый и отомобилизованный на серьезную работу блюзмен из Бентонии. Спустя десять минут они поднимались на второй этаж одного из зданий фабрики, где находилась студия. Скип огляделся... Кому-то не нравились ветхие полы, кого-то не устраивали акустика и плохой звук, смущали ковры, одеяла и полотенца на стенах и окнах, а кто-то ругал допотопную аппаратуру и прочее... Подумаешь, акустика! Знали бы, какая акустика в миссисипско-луизианских джуках! Скиппи всему этому был только рад. Он вошел в студию звукозаписи в час дня, удовлетворённо взглянул на оборудование и тотчас убедился, что оно было самого высокого уровня – *number one stuff*!..<sup>212</sup>

Всё это происходило в феврале 1931 года, – но какого числа?

Всезнающий справочник *Blues & Gospel Records* об этом не сообщает и лишь отмечает, что сессии проходили в продолжение двух февральских дней. В книге Колта точная дата также не упоминается: значит, Скип Джеймс не называл её, не считая это важным. Но то, что неважно Скипу, – важно нам...

Алекс Ван дер Туук, тщательно исследуя производственную «кухню» *Paramount*, указывает, что на сохранившейся металлической матрице с песней «Devil Got My Woman» выгравирована дата, и тем же почерком, в котором он узнаёт руку Альфреда Шульца, указана эта же дата на конверте, в котором хранится бесценная матрица. Ван дер Туук, отдадим ему должное, поместил в своей книге фотокопии конверта и самой матрицы, так что можно ими и любоваться, и, по возможности, исследовать. На внешнем краю матрицы указано:

*Devil Got My Woman... James... 2/4/31.*<sup>213</sup>

Поскольку американцы почему-то сначала указывают месяц и лишь потом число, можно утверждать, что надпись сделана 4 февраля 1931 года и именно Альфредом Шульцом, потому что мы вполне доверяем почерковой экспертизе Ван дер Туука. Но надпись Шульца на матрице еще не означает, что и сама звукозапись произведена в этот день. Напротив, она свидетельствует, что сессия была проведена несколькими днями ранее. Ван дер Туук, изучавший технологию выпуска пластинок в Грэфтоне по документам и воспоминаниям пожилых работников, отмечает, что «около четырех дней занимала операция по переводу воскового мастера (*wax master*), на который непосредственно записывали музыканта, в матрицу (*matrix*)». <sup>214</sup>

Кроме того, до нас дошли и дневниковые воспоминания самого Альфреда Шульца:

**«Я работаю в *New York Recording Laboratories* в должности главного инженера звукозаписи и бригадира прессовочного цеха. В мои обязанности – на пару с мистером Уолтером Клоппом (*Walter Klopp*) – входит прослушивание различных тейков (*проб*), записанных артистами. Обычно мы просим их записывать каждую песню по три раза. Мистер Клопп и я часто уносим песни домой, где прослушиваем и выбираем понравившийся тейк...»** <sup>215</sup>

Из этого следует, что Шульц принес домой уже готовые матрицы, внимательно их прослушал, наиболее качественную из них одобрил к изданию соответствующей резолюцией, после чего специальным инструментом прямо на матрице выгравировал название песни и число. Разумеется, главным для Шульца, ответственного за технологию звукозаписи и качество прессинга, было указать не точное время записи того или иного музыканта (он все-таки был не

фольклористом), а дату запуска продукции в производство. Значит, 4 февраля он прослушал матрицу, одобрил её содержимое и уже на следующий день передал матрицу в прессовочный цех, бригадиром которого являлся... Если процесс перевода воскового мастера в матрицу занимал около четырех дней, то сама запись должна была состояться первого февраля. Но в 1931 году это число приходилось на воскресенье, и вряд ли в этот день Арт Лейбли решился бы запустить студию и привлечь богобоязненный персонал к работе. Его бы непременно осудила консервативная община Грэптона. Следовательно, сессии были проведены либо 2 и 3 февраля, учитывая, что из-за кризиса фабричные мощности не были загружены и технология изготовления матрицы убыстрялась, либо в самом конце января. Это, в свою очередь, означает, что прослушивание Скипа Джеймса в магазине Хенри Спирса уж точно состоялось не в феврале, а в январе 1931 года, возможно в середине месяца. В любом случае, мы теперь с точностью до нескольких дней определили время, когда состоялась историческая сессия Скипа Джеймса...

Теперь о самой сессии.

Скиппи рассказывал, что Лейбли (он называл его *Лейбл*, потому что ассоциировал с *лейблом*) спросил, с чего он намерен начать – с гитары или с фортепиано, и блюзмен ответил, что ему всё равно, после чего Лейбли предложил ему дорогую и роскошную гитару. Настраивая инструмент, Скип поразился, насколько эта гитара удерживает настройку – **«прямо как пианино»**.<sup>216</sup> Он также успел оценить её качество и прикинуть цену: такая гитара стоила не меньше трехсот пятидесяти долларов, в то время как Скиппи обычно играл на пяти или десятидолларовых...

Какую гитару предложили Скипу Джеймсу?

В фильме Вендерса показано, как Лейбли, которому *«не понравилась дешевая гитара Скипа»*, передал сингеру двенадцатиструнную *Стеллу*, на которой было (приглядитесь!) всего шесть струн. Создатели фильма старались достичь максимальной документальности: даже ассистентка у Арта Лейбли – симпатичная юная афроамериканка, что соответствует действительности, хотя в то время чёрные в Грэптоне были редкостью... Но кино есть кино, и его сценарий строится на каких-то более-менее достоверных источниках. В данном случае – на публикациях всё того же Стивена Колта,

который беседовал на эту тему с самим музыкантом. В комментариях к альбому «Skip James. The Complete 1931 Session» (Yazoo 1072), вышедшему в 1986 году, Колт пишет вполне определенно, что **«директор звукозаписи предложил Скипу двенадцатиструнную студийную гитару *Stella*, на которой было шесть струн»!** (*At the suggestion of the recording director, he played a studio guitar a 12-string Stella that had six strings.*) А в книге *I'd Rather Be The Devil*, на которую мы постоянно ссылаемся, он предпочел весьма обтекаемую фразу: **«Лейбли предложил ему [Скипу Джеймсу] начать сессию со студийной гитарой, на которую можно натянуть двенадцать струн».** (*Laibly suggested that he begin his session on a company guitar, which could accommodate twelve strings.*)<sup>217</sup>

Не исключено, что во время сессии Слип Джеймс использовал две гитары: ту, что подарил ему Хенри Спир, шестиструнную шестидесятипятидолларовую, возможно также фирмы *Stella*, – неделю, как минимум, Слип на ней поиграл, так что она могла быть основной гитарой во время записи; и ту, что предложил Лейбли, – она была двенадцатиструнной, но с шестью струнами. Но зачем же предлагать музыканту вторую шестиструнную гитару, коль скоро у него она уже есть? Ведь не мог Лейбли посчитать плохой гитару стоимостью в 65 долларов, с которой Слип Джеймс прибыл в Грэфтон! Или он приехал с более дешевой гитарой?.. Но нет, книга Стивена Колта начинается именно с описания, как Скиппи ехал в поезде с гитарой, которую ему подарил Хенри Спир: *«He carried no luggage, except for for a sixty-five dollar guitar that had recently been given to him by a local record store owner».*<sup>218</sup>

Известно, что приспособиться к новой гитаре, тем более к той, что лучше и дороже, труднее, чем освоить инструмент более дешевый и простой. Требуется хотя бы пару часов, а Скипу предстояло тотчас записываться. Хотя, вспомним, что говорил о его способностях Джонни Темпл: **«[Скиппи] мог сыграть практически на любом струнном инструменте, который оказывался в его руках...»**<sup>219</sup> Ну а тут у него оказалась дорогая 12-струнная *Stella* с шестью струнами, и такой честолобец, как Слип, был не против записаться именно с этой необычной гитарой.

После того как гитара была настроена, Арт Лейбли дал блюзмену две ментоловые таблетки и стакан виски – для тонуса и

прочистки горла (“*to scrape out*” *his throat*). Вот теперь Скип был готов к любым испытаниям!.. Лейбли махнул рукой, зажглась зеленая лампочка, Скиппи сделал проигрыш и запел то же самое и точно так же, как он это делал пару недель назад в магазине Хенри Спира: ***You know, I’d rather be the devil... Well, I’d rather be the devil than to be that woman’s man...***

После двух куплетов Арт остановил сингера и пригласил в контрольную комнату, чтобы тот послушал собственный голос. Для Скипа это было в диковинку, и лучшего стимула заставить его выложиться на все сто придумать было трудно... Он вернулся на место, взял гитару, приготовился, вновь замигала и зажглась зелёная лампочка, и началась одна из самых важных звукозаписывающих сессий во всей истории блюза...

Насчет лампочек добавим, что, кроме зелёной, была еще и красная. Когда она начинала мигать, музыкант должен был закончить песню, но не просто остановиться, а «свернуть» её тем куплетом, который в тот момент исполнял. Такие были правила звукозаписи, продиктованные ограниченными возможностями пластинки: чуть больше трех минут на одной стороне. Оттого дошедшие до нас старые записи, в том числе шедевры кантри-блюза, ранний джаз и записанный в 20-е и 30-е годы фольклор, являют собой лишь бледную тень того, как они звучали вживую. При записи кантри-блюза «экономил» в основном за счет гитарных вкраплений, и, поскольку Скип Джеймс был, как никто другой, силен своими *брейками*, его записи пострадали особенно. Но тут ничего не поделаешь – таковы были технологии...

Итак, на одном дыхании оказались записанными «Devil Got My Woman», «Cypress Grove Blues», «Cherry Ball Blues», «Illinois Blues», «Four O’Clock Blues» и «Hard-Luck Child Blues»...

После каждой исполненной песни Лейбли спрашивал у Скипа название, громко его повторял, чтобы миловидная ассистентка успевала сделать отметку в специальной ведомости, потом узнавал у сингера имя автора: последнее необходимо для улаживания финансового вопроса. А иной раз Лейбли просил повторить песню, и некоторые из блюзов Скиппи исполнил дважды... После повторной записи «Hard-Luck Child Blues» наступил перерыв, и, потрясенный услышанным, Лейбли вошел в комнату, где находился музыкант...

...К сожалению, мы очень мало знаем об Артуре Лейбли, и даже книга Ван дер Туука мало в этом просвещает. Известно только, что Артур родом из Цинциннати, штат Огайо, и в 1928 году сменил на посту менеджера звукозаписи знаменитого черного антрепренера Джея Мэйо Вильямса (Jay Mayo "Ink" Williams, 1894-1980). Он не имел опыта привлечения черных блюзовых сингеров с Юга и поэтому работал в тесной связке с Хенри Спиром, который, как мы убеждаемся, был не просто одним из дилеров и компаньонов *New York Recording Laboratories*, а главным поставщиком музыкантов, вкусу и коммерческому чутью которого Лейбли, Шульц и все прочие менеджеры безоговорочно доверяли. И обратим внимание на то, что во время переноса студии из Чикаго в Грэфтон в 1929 году Спир приезжал в Грэфтон и помогал оборудовать помещение. Еще об Артуре Лейбли известно, что к лету 1931 года его уволили со своего поста, и связано это с резким снижением доходов от пластиночного бизнеса, хотя виноват в том мировой финансовый кризис. Таким образом, в своей должности он проработал всего два-три года, но именно за это время в грэфтоновской студии были записаны великие блюзмены Дельты – Чарли Пэттон, Вилли Ли Браун, Эдди «Сан» Хаус, Ишмон Брэйси, Томми Джонсон и вот теперь Неемия «Скип» Джеймс. Все они прибыли в Грэфтон по рекомендации Хенри Спира и имели дело с Артом Лейбли. После увольнения он уехал в Чикаго, но чем занимался все последующие годы – мне неизвестно. Арт Лейбли умер в 1971 году в городе Арлингтон Хайтс (Arlington Heights, IL)...

Ван дер Туук пишет, что Лейбли позволял приглашенным артистам исполнять столько песен, сколько те сами хотели, предоставляя им карт-бланш на выбор вещей и очередность исполнения. Однако во время каждой проводимой им сессии он хотел записать еще нечто такое, что могло бы стать потенциальным хитом, ведь, кроме прочего, он отвечал за продажу пластинок.<sup>220</sup> Этого же принципа Лейбли придерживался и во время записи Скипа Джеймса...

К февралю 1931 года Великая Депрессия уже затронула каждую американскую семью, и многие музыканты отозвались на эту злободневную тему, сочинив песни и баллады о тяжелых временах, и они становились популярными как у белых, так и у черных. Не случайно пластинки Джимми Роджерса, несмотря на кризис и крах индустрии грамзаписи, продолжали раскупаться, о чем знал Арт



Лейбли. Вот почему, после того как Скиппи спел «Hard-Luck Child Blues», ему пришла мысль спросить у сингера, не знает ли он какой-нибудь песни о Депрессии. С этим вопросом и с очередными ментоловыми таблетками и стаканом виски для повышения тонуса он вошел в комнату с надписью на двери *Keep Out...* Слип оценил смекалистость «Лейбла» и ответил, что у него такая песня есть – «Hard Times Killin' Floor Blues». У него, как и у других блюзовых сингеров, подобных песен было предостаточно, благо *трудные времена* – *hard times* – у них чередовались со *счастливыми днями* – *happy days...* Обе темы были (и остаются) близкими каждому, и не только на американском Юге.

Тяжкие времена повсюду, куда ни глянь...  
Времена суровее, чем когда-либо прежде.  
Люди тянутся от одной двери к другой...  
Нет пристанища на земле: бредут, куда глаза глядят...  
Ох-хо... Ах...

Я скажу вам, люди, скажу на прощанье:  
Это тяжелое время, эта нестерпимая нужда убьет вас...  
Послушайте мою песню, мою правдивую одинокую песню...  
Испытания эти очень долго могут продлиться...

Если только мне суждено пережить эти тяжкие дни,  
Никогда больше не опускаюсь на темное дно...  
Господи, Боже ты мой...  
Никогда не опускаюсь на это темное холодное дно...

Говоришь, скопил немного денег? – Лучше не ошибись,  
Ведь эти сложные времена, они погонят тебя  
от двери до двери...

Допою эту песню – и больше ни звука...  
Пропою песню эту – и уж не до песен будет...  
Ох-хо... Ах...

Тяжкая доля поведет тебя от двери до двери...<sup>221</sup>

Сразу после песни о трудных временах Скип записал «Yola My Blues Away»; по просьбе Лейбли, два госпела – «Jesus Is A Mighty Good Leader» и «Be Ready When He Comes», причем последний

перезаписывал трижды; затем он спел одну из своих ранних песен, по-русски задушевную «Drunken Spree»; и под конец исполнил «I'm So Glad» и дважды «Special Rider Blues»...

Спустя много лет Скип Джеймс рассказывал о записи «I'm So Glad» любопытную историю. Вроде бы мистер Лейбли посоветовал играть её как можно быстрее. (*Play the song as fast as you can.*) Скиппи согласился с рекомендацией — сыграл как просили. Но когда ошеломленный Лейбли услышал, на что способен блюзмен, то стал просить его сыграть помедленнее (*on actually hearing it at that speed, Laibly advised Skip to slow down*): иначе никто не услышит самой мелодии.<sup>222</sup> Правда это или вымысел — не важно. Главное, что была сыграна и записана еще одна великая вещь, после чего первый день первой сессии завершился...

Судя по всему, работа продолжалась до глубокой ночи, после этого сингера покормили и отправили отдыхать в гостиничный номер. Приезжим чёрным музыкантам не рекомендовали выходить на улицы города, в котором жили только белые...

На следующий день Скип Джеймс вновь явился в студию. На этот раз он аккомпанировал себе на фортепиано. Лейбли подложил ему под ноги доску, чтобы усилить эффект от притопывания (*foot-tapping*)... Так были записаны «How Long "Buck"», «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues» и «What Am I To Do Blues»...

Убедившись, что блюзы, спетые Скипом под фортепиано, вовсе не плохи, Лейбли спросил, не может ли сингер исполнить что-нибудь актуальное, связанное с бандитами, оружием и тому подобным, что называлось в те времена *gun blues*? Пусть даже это будет аранжировка чего-нибудь известного, например «44 Blues» Рузвельта Сайкса (Roosevelt Sykes, 1906-1983), не так давно вышедшего у конкурентов из *OKeh*. И вроде бы Скип, поразмыслив, предложил нечто похожее, но только с использованием в названии несуществующего калибра 20-22: в этом случае никто не догадается, что песня заимствована. Идея понравилась Лейбли и еще больше самому Скиппи, который заочным образом теперь мог расправиться с Оскеллой и в её лице со всеми прочими женщинами. Вот почему он так истоиво стучит ногой по доске, особенно ближе к развязке этого воинственного блюза...

В книгах пишут, будто Скип Джеймс не знал музыкальной грамоты. Но о какой «грамоте» речь? Послушайте его «22-20 Blues» и

ответьте, что в нём неправильного? Что там есть такого, что с музыкальной точки зрения Скипу было бы неизвестно? Неожиданные паузы, варьирование громкостью и темпом, экспрессивные всплески, уход «в тишину» и те самые брейки, которые, как считают, он перенес с пианино на гитару, и даже его отчаянные притопы в последних куплетах, – всё это есть в его игре, и Скип не во многом уступает, если вообще уступает, самым известным блюзовым пианистам своего времени, включая Литтл Бразера Монтгомери и того же Рузвельта Сайкса, у которого якобы содран «20-22 Blues». Кстати, что значит «содран»? Откуда Скип Джеймс мог его содрать?

Сайкс записал свой «44 Blues» в Нью-Йорке в июне 1929 года, а когда пластинка вышла, то сразу же стала популярной и очень скоро дошла до магазина Хенри Спира в Джексоне или до такого же магазина в Мемфисе, после чего её мог услышать Скип Джеймс... Но может, всё было иначе?

Рузвельт Сайкс родился в Арканзасе и как музыкант сформировался в одном из наиболее блюзовых мест – Западной Хелине (West Helena, AR), о которой местный полицейский как-то признался одному заезжему пианисту: «Музыканты тут у нас ничего не стоят. Мы сажаем их в тюрьму чаще, чем кого-либо...» (*A musician don't mean anything down here. We put more of them in jail than anybody else...*)<sup>223</sup> До лесопилки в Вионе, на которой когда-то работал Неемия, отсюда не близко, но и не так далеко, и Хелина, с её потенциалом и репутацией «плохого города» (*bad town*), всегда привлекала разного рода бутлегеров, гэмблеров и хэслинг-вимен, и едва ли такой опытный тип, как Вилл Крэбтри, мог её обойти. Так что нельзя исключить, что у Рузвельта Сайкса и Неемии Джеймса были одни и те же учителя... Заметим, что, в сравнении со скиповским, блюз Сайкса, хоть и сыгран профессиональнее, – довольно медленный, неэкспрессивный, незлобный, нет в нём стучания ногой по доске, из чего следует, что этот *Honeydripper* (одно из прозвищ Сайкса) из Хелины, бывший на четыре года младше нашего героя, еще не познал то, через что прошел Скиппи, иначе бы и он топал ногами... А что касается техники и прочего: был бы у нашего Скипа собственный инструмент – он бы догнал и перегнал всех этих пианистов...

Если послал я кого за крошкой своей, а она не явилась...  
Если за подружкой я послал, а она не идет, –  
Все доктора Висконсина ей не помогут!

Если от рук отбилась и больше не хочет меня...  
Если детка моя шалит и лаской не жалуется –  
Схвачу свою пушку калибра 32-20 и перебью её пополам!

Ты все хвалишься своей 44-40, братишка, – хороша она,  
тоже сойдет!  
Ты вот все говоришь про свою 44-40, – неплохая, пойдет...  
Но мой 22-20, Боже, это просто исчадие ада!

Был у меня раньше 38. Специальный, друг мой... Но слишком  
уж легкий он.  
А... Этот 38-го, специальный, какой-то легкий...  
Но в моем 22-20, Господи, ударный капсюль всегда в порядке!

А... Если она начнет привередничать, носом крутить...  
Как только самовольничать начнет и отнекиваться,  
Так возьму я свой 22-20 и сложу её вдвое!

Я... Я совсем не могу расслабиться...  
Я... Я не могу глаз сомкнуть:  
Мой 44 все скользит сверху вниз на груди моей...<sup>224</sup>

После записи еще одной вещи – «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road» – сессия была закончена, и Арт Лейбли торжественно проинформировал блюзмена, что тот записал больше песен, чем любой другой артист *Paramount*.<sup>225</sup> Они тут же договорились о проведении новой сессии в том же году, после чего Скип Джеймс, с восемью долларами в кармане, врученными ему мистером Лейбли, покинул Грэфтон. Добавим, что еще в первый день Лейбли обсудил с блюзменом финансовую сторону дела...

Прежде чем и мы покинем этот славный городок, хорошо бы выяснить, сколько всего песен записал здесь Скип Джеймс?

Казалось, с этим все ясно: справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что сессия длилась два дня и за это время были записаны восемнадцать песен.<sup>226</sup> Но Скип Джеймс говорил Колту, будто записал

двадцать шесть песен и блюзов. По его словам, среди них была вторая часть «I'm So Glad», в которой он пропел лишь куплет, после чего солировал на казу (*kazoo*). Кроме того, он будто бы исполнил под фортепиано известный хит Бесси Смит «Backwater Blues».<sup>227</sup> Колт, однако, считает, что всё это маловероятно, иначе бы Скип обязательно записал «Catfish Blues» и «Crow Jane», которые считались важными в репертуаре блюзовых сингеров того времени, и обе песни он исполнял как в двадцатые, так и в шестидесятые... Но мы знаем, что Скиппи стремился быть непохожим ни на кого, а в студии грамзаписи тем более: он не стал бы записывать ту или иную вещь лишь потому, что она модная, популярная или чей-то там «стандарт»... Так сколько же всего треков он записал в Грэфтоне?

В справочнике *Blues & Gospel Records* перед названием каждой песни приводится номер матрицы (*matrix number*), на которую она записана, и количество тейков (*дублей*), если таковые имели место. Известно, что некоторые из вещей Скип Джеймс, по просьбе Лейбли, исполнил дважды, а госпел «Be Ready When He Comes» – трижды: всё-таки это не блюз, к которому меньше претензий. Таким образом, если пересчитать все тейки, записанные Скипом, – их окажется ровно двадцать шесть!<sup>228</sup> Эту цифру и назвал Лейбли по окончании сессии, и она зафиксировалась у блюзмена на десятилетия...

Не легче разобратся и с финансами. Обычно музыкантам предлагали на выбор: заплатить сразу за все песни некую определенную сумму или выплачивать её постепенно, по мере реализации тиража и издания каждого последующего. Чёрные музыканты с Юга предпочитали синицу в руках и брали наличными. Но Скип Джеймс, если ему верить на слово, решил вести дело по-серьёзному и согласился, чтобы ему пересылали деньги почтой после каждого изданного тиража той или иной пластинки. Как бы то ни было, сомнительно, чтобы Скип уезжал из Грэфтона с восемью долларами: он бы перестал себя уважать. Джонни Темпл вспоминал, что Скиппи вернулся с Севера, имея в кармане двести или даже триста долларов, и всю гулял со своим дружкой Хорсом Лакеттом. Вот это больше похоже на правду, тем более, пишет Колт, что Джеймс однажды заявил, будто запросил у Лейбли тысячу долларов, но тот выплатил всего лишь двести пятьдесят, обещая платить за издание каждой последующей песни по двадцать...<sup>229</sup>

Оставим бренные финансы в стороне. К счастью, не они всё решают в искусстве, тем более – в блюзе!

Воодушевленный только что проведенной сессией и в предвкушении грядущей славы, Скиппи возвращался в Джексон. Миновать знакомый ему Мемфис он не мог, поэтому задержался в нём на несколько дней и даже поиграл в том самом баррелхаусе на Норт Николс-стрит, где не так давно он зарабатывал доллар в час. Вернувшись в Джексон на выходные, Скип хорошенько погулял с приятелями, а на следующий день зашел в магазин к Хенри Спиру и доложил, что его поездка и сама процедура записи прошли успешно и теперь он ожидает пластинок и гонорара. Спир уже получил телеграмму от Лейбли и также ожидал посылки с пластинками своего протеже. Он даже занялся их рекламой, и спустя неделю Скип увидел небольшие постеры, расклеенные на столбах и в телефонных будках...

На одном из таких плакатов красовался чёрт с рогами, длинным хвостом да еще с вилами, на которые он был готов насадить неверную женщину. Но может, наоборот: это был тот самый дьявол, который увёл девушку от несчастного влюбленного, предварительно её околдовав, а на вилы он насаживал наивных недотёп, каким однажды оказался и Скиппи... То была реклама «Devil Got My Woman». На другом постере изображена драматическая сцена: неожиданно возвратившийся муж застаёт жену с любовником, в то время как они сидят за столом и в предвкушении любовных утех (а может, и после оных) распивают вино. Но не тут-то было! Оскорбленный муж подкрадывается к окну, достает большой черный пистолет – и через мгновенье обоим настигнет справедливое возмездие... Так рекламировался «22-20 Blues», пластинка с которым вскоре появится на прилавке в магазине Хенри Спира.

Колт считает, что эти постеры не были рекламной продукцией *Paramount*, обычно присылаемой вместе с пластинками, а творчеством самого Хенри Спира, который, конечно, не рисовал постеры сам, но заказывал их у рекламщиков. Можно только представить, сколько бы стоил сегодня такой раритет!.. Все эти постеры, с изображениями чёрта с рогами и вилами, отпетого ревнивца с пистолетом или просто пьяного забулдыги у дверей салуна, – тешили честолюбие Скипа: ведь рядом с рисунками и названием песен красовалось его имя! Теперь он встал в один ряд с Лемоном Джефферсоном, Блайнд Блэйком и

прочими знаменитыми блюзовыми музыкантами, имена которых он много раз видел на подобных постерах, развешенных на этих же столбах... Осталось дожидаться пластинок.

Когда через три недели после своего возвращения из Грэфтона Скип зашел в магазин Спира, его уже ждали сразу две пластинки. Первые в жизни! И от этих пластинок, облаченных в грубые, серовато-желтые парамаунтские конверты с каким-то примитивным рисунком, пахло вечностью и славой, чуть меньше – угольной пылью (шеллаком) и уж совсем немного – деньгами ...

Вот чудо! Недавно, по команде важного белого человека, он записывал блюзы на далеком Севере, в какой-то полутёмной душевной комнате, – и вот теперь эти блюзы можно слышать здесь, на Юге, в Джексоне, а можно и в Бентонии, и в Сатартии, и в Язу-Сити, и где угодно, и его голос всё время будет оставаться таким же, неизменным, и гитара будет звучать всё так же, даже через десять, через двадцать лет и даже через сто... Вот что, оказывается, произошло со Скипом Джеймсом за этот последний месяц!

Как и планировал Арт Лейбли, первыми были изданы пластинки с теми вещами, которые он сам предложил исполнить сингеру, поскольку считал их потенциальными хитами. Лейбли и Шульц предусмотрительно «развели» эти песни, чтобы оба диска успешно продавались. На оборотную сторону пластинки с «Hard Times Killin' Floor Blues» поместили «Cherry Ball Blues», а вместе с «22-20 Blues» издали «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road». Таким образом, уже на первых своих пластинках Скип Джеймс предстал и как гитарист, и как пианист...

Колт пишет, что Скип, не зная нотной грамоты, не мог объяснить, в какой тональности настроена его гитара, а поскольку пел в основном печальные блюзы, ему казалось, что его инструмент всегда настроен в «минорной тональности». По мнению Колта, за исключением «Hard Times Killin' Floor Blues» и «Devil Got My Woman», все остальные вещи, которые Скип исполнял в настройке *cross note*, имеют мажорное звучание.<sup>230</sup> Но сам Скип так не считал. Минорным ему казалось всё, что звучало медленно, грустно и печально... Надо признать, что разобраться в настройках Скипа Джеймса не так-то просто даже специалистам.

Питер Гуральник утверждает, что «большую часть своих вещей Скип играл в открытой настройке Ре-минор (*open D minor tuning: DADFAD – В.П.*), пониженной (? – В.П) на два лада (*tuned down two frets*), что не свойственно другим записанным блюзовым сингерам».<sup>231</sup>

Известный гитарист и педагог Стефан Гроссман, слушая пластинки Скипа, полагал, что его песни исполнены в *open D tuning*. Когда же он вживую услышал блюзмена в шестидесятые, то, к своему большому удивлению, выяснил, что блюзмен настраивает свою гитару в открытую настройку Ми-минор – *open E minor*. Скип объяснял, что эта настройка позволяет ему соединять мажор с минором: он называл эту комбинацию *cross note*... В своей радиопрограмме Гроссман подробно инструктирует слушателя, как получить эту необычную настройку Скипа на основе стандартной *EADGBE*:

«Зажмите средним пальцем пятую струну и безымянным – четвертую на втором ладу, а потом подтяните эти (четвертую и пятую) струны до полученной высоты: четвертая струна зазвучит как *ми*, а *ля* (пятая струна) поднимется до *си*, как и вторая струна. В итоге: первая, четвертая и шестая струны звучат одинаково, вторая и пятая – одинаково, а третья (соль) остается на прежнем уровне (*EBEGBE*). Кстати, именно эта третья (*G*) и есть та самая *cross note*. Если мы её не прижимаем, то она останется минорной, но если эту струну прижать на первом ладу (соль#), то получим мажор».<sup>232</sup>

Вернемся к книге Колта и его характеристике Скипа Джеймса как музыканта и блюзового сочинителя.

Оказывается, блюзмен из Бентонии не только в музыкальной грамоте ничего не понимал: его биограф считает, что сингер не задумывался и над смыслом того, о чем пел, что, на его взгляд, особенно проявилось в такой вещи как «Cherry Ball Blues»...

«Несмотря на обостренный интерес Джеймса к изучению словарного потенциала и рано развившийся пытливый ум, он никогда не задумывался над значениями словесных оборотов в заимствованных песнях. И он не всегда понимал свою собственную лирику, если она происходила из какого-то другого источника». (*Indeed, he did not necessarily understand his own lyrics, when they were acquired from another source.*)<sup>233</sup>

По Колту, Скип Джеймс не понимает ни значения словосочетания *cherry ball*, ни что такое *nation* или *territory* из песни



«Hard-Luck Child», ни что такое *cypress grove* из одноименной песни, не понимал он, и что означает *salty dog* и *crow jane*... Таким образом, заключает Колт, «он был типичным сельским блюзовым артистом своего времени, который неспособен замечать разницу между фигуральным и буквальным выражением». (*He was typical of the rustic blues artists of his time, being generally unable to observe a distinction between a figurative and literal expression.*)<sup>234</sup>

Как видим, Скипу Джеймсу и таким, как он, «типичным сельским блюзовым артистам своего времени» отказывают в способности к аллегориям, к образному мышлению, на что, я уверен, они были горазды, как никто на всём белом свете... Откуда у Колта такая категоричность?

«No Mo' Cherry Ball» был записан впервые в Нью-Йорке в июне 1929 года «Канзас Джо» МакКоем (“Kansas Joe” McCoy, 1905-1950) под гитарный аккомпанемент Мемфис Минни (Memphis Minnie, 1897-1973), в то время его жены, – но на *Columbia* этот блюз не издали. Спустя год, 5 июня, эту песню, уже под названием «Cherry Ball Blues», они записывали в Чикаго для *Vocalion*, – и вновь она не была издана. И только во время следующей сессии 24 июня для того же *Vocalion* наконец была записана версия, которую выпустили на пластинке вместе с другой их песней «I Don't Want No Woman I Have To Give My Money To».<sup>235</sup> А 17 декабря 1930 года в Джексоне, во временной студии *OKeh*, оборудованной в отеле *King Edward*, Хенри Спир записывал «Cherry Ball» в исполнении Колдуэлла Брэйси (Caldwell Bracey), которому подыгрывала на гитаре его жена Виргиния (Virginia Bracey).<sup>236</sup> Колдуэлл был типичным представителем джексоновской блюзовой школы, к концу двадцатых находившейся под огромным влиянием Томми Джонсона, поэтому его «Cherry Ball Blues», как и остальные его вещи, очень похож на стилистику Томми, хотя до его вокала Колдуэллу далеко.<sup>237</sup> Пластинка вышла уже после того, как Скиппи отправился в Грэфтон, но вряд ли она бы ему понравилась: гитарный аккомпанемент Колдуэлла примитивен, а вокал слабый. Так что Скиппи пребывал под впечатлением от «Канзас Джо» МакКоя и Мемфис Минни: их пластинку с «Cherry Ball Blues» он наверняка слышал в Джексоне, поскольку дуэт пользовался популярностью у блюзовых музыкантов штата.

Так вот, МакКой и Минни создают мощный гитарный саунд, который не мог оставить равнодушным такого новатора, как Скип Джеймс. То, что они делали в конце двадцатых, будет актуальным среди рокеров шестидесятых, так что Джеймса, кроме прочего, захватил еще и двухгитарный аккомпанемент. Но Скиппи был ярко выраженным индивидуалистом и свою задачу решил не с помощью второго гитариста, а за счет беспрецедентного пикинга, акцентируя на басовых струнах. Но аккомпанемент еще не всё. Далеко не все!

Главное в блюзе – голос сингера. Важно, о чём петь, но еще важнее – как петь! И «Канзас Джо» МакКой, и Колдуэлл Брэйси поют свои версии «Cherry Ball» довольно высоко, гораздо выше, чем прочие свои блюзы. Но только Скиппи исполняет этот блюз фальцетом, даже не поёт – стонет, вопит... Оттого его версия наиболее впечатляющая и запоминающаяся. «Cherry Ball Blues» – один из шедевров Скипа. И повествует он не о чём-то для себя абстрактном, непонятном, далеком, а о себе. Да, первоначальную форму он заимствовал, равно как и некоторые слова или даже строчки, но в эту форму он внёс *свою лирику* – всё только своё, кровное, пережитое и перенесённое, то, что его мучило и давило последние два года и будет, судя по всему, мучить всю жизнь. Он никогда не заимствовал лирику! Его *cherry ball* – это всё та же Оскелла Робинсон, разбившая его сердце: **«В каждой песне, которую я сочинил, присутствует немного гламура, вздорная женщина или та, которую я когда-то любил».**<sup>238</sup>

В южном негритянском фольклоре *cherry ball* имеет примерно то же значение, что и *jelly roll*. В Словаре джазовых и блюзовых записей 1917-1950 годов Эрика Таунли *Tell Your Story* на этот счет сказано:

«В зависимости от применения, это словосочетание имеет разные сексуальные значения: вагина или даже женщина, рассматриваемая как сексуальный объект; очень любвеобильный мужчина; любовники обоих полов или сам половой акт и так далее. Получило широкое распространение среди южных негров приблизительно с 1875 года, а иногда используется и сегодня».<sup>239</sup>

Проще говоря, и *jelly roll*, и *cherry ball* – сугубо сексуальный сленг и, кроме вышеперечисленного, объемлет еще много такого, о чем и писать неловко, и, уж конечно, сленг этот широко применялся джазовыми и блюзовыми музыкантами, и некоторые из них вошли в историю как *джелли роллы* и *черри боллы*.

Так, может, наш Неемия воспитывался не в Язу-каунти, а в Смольном институте в Санкт-Петербурге – и никак не мог знать, что означают эти странные для нашего слуха созвучия? А ведь сам Колт отмечает, что блюзмен с детства собирал в своей памяти какие-то не совсем понятные слова или фразы, чтобы щеголять ими. Когда же Скиппи стал музыкантом, то он был одним из тех, кто творил язык Дельты, тот самый *сленг*, о котором любят рассуждать исследователи блюзов вроде Колта. Здесь сам Скип Джеймс был и творцом, и носителем, и первоисточником!..

В отношении гитарного аккомпанемента можно еще раз повторить, что он у Скиппи принципиально отличен от того, как играли «Cherry Ball» «Канзас Джо» МакКой с Мемфис Минни и Колдуэлл Брэйси с Виргинией, и вообще от всего, что играли другие блюзовые музыканты того времени. Таким образом, даже заимствованная форма – после её трансформации таким мастером, как Скип Джеймс, – становилась его собственностью.

Детку свою развратную я люблю больше себя самого...  
Свою конфетку я люблю крепче, чем самого себя.  
Как меня она разлюбит – не сможет уж быть ни с кем другим...

Моя милая бесстыдница кинула меня: тихо так, спокойно...  
Моя любвеобильная оставила меня без шума и гама...  
Но у меня есть то, что её вернет...

Подругу свою нежную я люблю больше себя самого...  
Свою игруню я люблю сильнее, чем себя самого.  
Если меня она разлюбит, то не сможет уж быть  
ни с кем другим...

Как тот паук, что свисает со стены...  
Как паук, что болтается на стене,  
Верно то, что подбадривал частенько я эту развратницу:  
“Давай, не сбавляй!”

Запрыгну я на Южную, если ты сядешь на Санта-Фе...  
Ты на Санта-Фе отправишься – тогда я на Южную подамся:  
Поскитаюсь, поколешу вдоволь... Любимой скажу,  
чтоб возвращалась.<sup>240</sup>

Откуда у Скипа Джеймса такой отчаянный и драматический фальцет? Или даже не сам фальцет (что нам формал!), а какой-то страшно безысходный, фатально трагический *колорит* внутри него?..

Конечно, как и всё значительное, он происходит от природы или, что еще вернее, от Бога, в чём иногда признавался Скиппи: «**I get my music from God**».<sup>241</sup> Тут возразить нечем, но все же... Ведь и Господь является не Сам, но в чьём-то образе. В чьём образе Он явился Скипу?

Немного фальцета встречается у Томми Джонсона, когда он использует в некоторых своих блюзах так называемые *йодли* – плод влияния на сцену Джексона белых блюзовых сингеров, в частности Джимми Роджерса. Но *йодли* Томми остаются лишь вкраплением в общую тональность его мощного вокала, ничего общего с фальцетом не имеющего. Его друг и партнер Ишмон Брэйси использует лишь одну фальцетную фразу в самом знаменитом своём блюзе «Woman Woman Blues», но это только эффектный эпизод. Высоким драматическим голосом, срывающимся на фальцет, пел свои блюзы еще один великий клиент *Paramount* – Кинг Соломон Хилл (King Solomon Hill, 1897-1949) – «Whoopee Blues», «The Gone Dead Train», «Tell Me Baby»... Отметим также Лейна Хардина (Lane Hardin), записавшего для лейбла *Bluebird* два необычайно пронзительных блюза – «Hard Time Blues» и «California Desert Blues». Но Соломон Хилл записал свои блюзы только в 1932 году, а Лейн Хардин еще позже – в 1935-м, так что впору говорить о влиянии на них Скипа Джеймса, а не наоборот...

Предполагаю, что свой надрывный вокал, эту страстную форму донесения своих сомнений, страданий и мучений, Скиппи заимствовал... нет, даже не заимствовал, а услышал и принял как собственную – у Блайнд Лемона Джефферсона, под влиянием которого он находился во второй половине двадцатых, слушая его парамаунтские записи, а может и живую, поскольку Лемон часто бывал в Джексоне и его окрестностях. Даже и в шестидесятые, когда Скипа Джеймса «обнаружили» молодые белые энтузиасты и уговорили вернуться на сцену, самой первой вещью, которую он сочинил, был «Sick Bed Blues», трансформированный из джефферсоновского «One Dime Blues». А это значит, что блюзы Лемона Джефферсона были накрепко запечатлены в его памяти...

И дело тут вовсе не в том, что великий слепой блюзмен из Техаса не пел фальцетом, – дело в том, что, пытаясь достичь его глубины и выразительности, стремясь добиться того драматического напряжения, которое неизменно присутствует в блюзах Лемона Джефферсона, Слип Джеймс невольно, скорее всего, неосознанно перешел на фальцет, создав таким образом совершенно уникальное блюзовое звучание... Как же тут сомневаться в присутствии во всём этом Промысла Божьего?!

Но вернемся к записям Скипа Джеймса.

Летом 1931 года вышла еще пара его пластинок: на третьей издали «Illinois Blues» и «Yola My Blues Away»; на четвертую поместили «How Long “Buck”» и «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues», с фортепианным аккомпанементом.

«Illinois Blues» – по-видимому, первая песня, сочиненная Скипом Джеймсом. Напомню, случилось это на лесопилке в Пеллахатчи, возможно в 1921 году. Слип пребывал в приподнятом настроении, сидя на берегу, крутил-вертел гитару, любовался речушкой, а потом взял и сочинил блюз. Пел его приятелям, таким же, как сам, блюзменам, пел любимым женщинам, и песня пользовалась успехом... Спустя десять лет он записал этот блюз на пластинку, восхищая им Хенри Спир, Арта Лейбли и всех прочих, кто только его слышал... А спустя шестьдесят с лишним лет некий автор напишет: «Наиболее значительным аспектом “Illinois Blues” является то, что его сочинил музыкант, не имевший чёткого представления о том, что такое блюз». (*The most significant aspect of Illinois Blues was that it was the work of a musician who did not have a clear notion of what blues represented.*) И тут же добавит: «Более поздние работы Джеймса будут отражать эту необычную тенденцию превращать иные музыкальные формы в песни, звучащие как блюз». (*Later works by James would reflect this unusual tendency to convert foreign musical matter into pieces that sounded like blues.*)<sup>242</sup>

Согласитесь, это не только чрезвычайно смелая оценка творчества своего (и нашего!) героя, но и довольно странная, так как страницей ранее, где рассказывается о пребывании Неемии в трудовом лагере в Санфлауэр-каунти, Колт сообщает: «По субботам он [Слип] предлагал блюз (*he would offer blues*) в городах Дельты, таких как Луиз

и Белзони, часто играя у деревенских магазинов и на перекрестках...»<sup>243</sup>

Конечно, Белзони и Луиз – это не Кларксдейл или Дрю, но едва ли и там кому-то сошло бы с рук публичное исполнение блюзов без чёткого представления о том, что это такое. Да и честолюбие самого Скипа Джеймса подобного бы ему не позволило...

Из этих обобщений, подкреплённых изящными музыковедческими терминами, следует, что всё, что играл и пел Скиппи в конце двадцатых–начале тридцатых... не было вполне блюзом. Оно лишь *звучало как блюз!*..

Напрасно автор книги о Скипе Джеймсе взвалил на себя груз определять, что есть блюз и как его правильно понимать: мол, имеются определенные музыкальные и поэтические стандарты, в которые уместается блюз как особенный жанр песенной культуры американского Юга, и будьте добры, мистеры пэттоны, джонсоны, хёрты, скипы джеймсы и прочие сан хаусы, укладывайтесь в него, если хотите быть причисленными нами к вполне блюзовым музыкантам, – иначе мы, просвещённые музыковеды, откажем вам в этой милости...

В связи с этим вспоминается комментарий некоего Стейси Вильямса (Stacey Williams) к альбому «Blues At Newport», где он, представляя участников фолк-фестиваля 1963 года, среди которых были Миссисипи Джон Хёрт, Реверенд Гэрри Дэвис, Джон Ли Хукер, в частности, пишет:

«Стиль Хёрта очень своеобразен: мягкий, ненапористый, это тихая, порой философская беседа с гитарой, имеющая свойства почти интроспективной камерной музыки. На самом деле, те, кто ищет более традиционный стиль великих блюзменов Дельты Миссисипи, найдут что-то в большей степени приближённое к нему в исполнении его Джоном Хэммондом». <sup>244</sup>

Что ж, бумага (к тому ж картон) и не такое стерпит. Тем более что *Стейси Вильямс* – под этим именем иногда «прятался» известный музыкальный критик Роберт Шелтон (Robert Shelton, 1926-1995) – откалывал и не такое. Вот забавный отрывок из его комментариев к вышедшему в 1962 году дебютному альбому Боба Дилана:

«Будучи двадцати лет от роду, Дилан – самый необыкновенный новый талант в американской фолк-музыке. Его одарённость принимает самые разнообразные формы. Он один из наиболее

убедительных белых блюзовых сингеров, когда-либо записанных. Он сонграйтер исключительных способностей и мастерства. Он необычайно искусный гитарист и харпер... Играя на гитаре со стальными струнами, Дилан многое черпает из блюзовой традиции, хотя разнообразит ее приемами кантри, переборами Мерла Трэвиса (*Merle Travis – picking*) и другими подходами. Иногда он прижимает струны своего инструмента обратной стороной кухонного ножа или даже металлическим колпачком от губной помады, придавая звуку звенящую мощь, свойственную игре кантри-блюзовых музыкантов. Его острая, драйвовая, причудливая гармоника звучит то в манере Уолтера Джекобса, из бэнда Мадди Уотерса в Чикаго, то в стиле, напоминающем игру Сонни Терри...»<sup>245</sup>

Бедные, бедные Мадди Уотерс и Мерл Трэвис (Merle Travis, 1917-1983) с Уолтером Джекобсом (“Little Walter” Jacobs, 1930-1968)! Сонни Терри (Sonny Terry, 1911-1986) хотя бы был слеп, а эти-то ведь могли и прочесть...

Вот так, с помощью Шелтона-Вильямса и таких, как он, у целого поколения формировалось представление о блюзе: не через Лемона Джефферсона или Чарли Пэттона с Томми Джонсоном, а через Джона Хэммонда младшего (John Hammond Jr.), Боба Дилана и подобных им белых мальчиков, которые запросто могли подойти к Скипу Джеймсу, побренчать на гитаре и тут же заявить, что они играют точно так же или даже лучше... А спустя десять-двадцать лет эти ребята, повзрослев, уже не просто играли на публике «традиционный блюз», но и писали о нём книги, в которых учили, каких стандартов надо было придерживаться Джону Хёрту или Скипу Джеймсу, чтобы «попасть» в настоящие блюзмены...

К моменту написания «Illinois Blues» Слип уже хорошо знал, что такое блюз. Он слышал блюзовых пианистов в Язу-Сити, а незадолго до того как сочинил свою первую песню, жил и трудился рядом с Рулвиллом, Доддсвиллем и Дрю, то есть в непосредственной близости к одному из очагов возникновения и развития блюзов Дельты, о чем мы уже писали. Очень восприимчивый и способный, по словам Джонни Темпла *музыкант от природы*, Слип не просто был знаком с блюзом – он душой и сердцем принял его, понял его глубокую, ни с чем не сравнимую утешительную сущность. Но он от рождения был не таким, как все, и потому копировать кого-то, пусть даже самого значительного из музыкантов, не мог в принципе. Мы уже

обращали внимание на то, что Скип Джеймс принадлежал к поколению музыкантов, которые не изобретали блюз как песенный жанр, а развивали и совершенствовали его. Творчество Скипа Джеймса – это не только преобразование в блюз каких-то иных музыкальных форм или песен, которые, пройдя через его душу, звучали как блюз, это, прежде всего, трансформация самого блюза в совершенно новые, до того не слыханные, а потому и никакими музыкальными терминами не объяснимые формы. То, как это делал Скип Джеймс, является безусловным чудом и тем, что принято называть *высоким искусством*.

В этом смысле всё, к чему прикасается Скип, всё, что он трансформирует, пропуская через себя, прежде чем подарить нам, – является эталоном блюза и его наивысшим проявлением. И напротив, всякий блюз, к которому прикасаемся мы, живущие в иной социальной среде и в ином (совершенно ином!) времени, тотчас перестает быть таковым, *то есть перестает быть блюзом*, нравится нам это или нет, пусть даже мы и наловчились играть на гитаре, «как» Скип Джеймс, Чарли Пэттон, Лемон Джефферсон, Сан Хаус, Роберт Джонсон или кто-нибудь из их плеяды...

...В июле 1964 года во время Ньюпортского фолк-фестиваля в раздевалку (*dressing room*) к Скипу неожиданно пробрался какой-то юноша, бесцеремонно взял его гитару и начал наигрывать одну из вещей Скипа, после чего похвастал, что он это делает запросто... В другом месте и в другое время Скиппи тотчас проучил бы молодого наглеца, но здесь, в этот радостный для себя день, он сдержался, лишь пристально посмотрел на него, после чего произнес от третьего лица: *«Skip has come and gone from places that you will never get to!..»*

Так вот, музыкальные способности и качество игры на гитаре (гармонике, пианино, фиддле и так далее) этого и всех прочих юношей (и девушек тоже!) не имеют никакого отношения к настоящему блюзу, поэтому Скип, рассвирепев, ответил как бы не по существу:

*«Скип побывал и выбрался из таких мест, где тебе вовек не показаться!..»*<sup>246</sup>

Всякий фольклор сакрален. Он тысячами видимых и невидимых нитей связан с местом и временем, и потому уже никто из нас не сможет спеть шотландскую балладу так, как пела Джинни Робертсон (Jeannie Robertson, 1908-1975) и её земляки из предместий Эбердина



(Aberdeen); и никто не споёт нам рыбацкую песню, как это делал Сэм Ларнер (Sam Larner, 1878-1965) из Норфолка (Norfolk, UK); никто не исполнит ирландскую балладу так, как пела её семья МакПиков (McPeake Family); и никогда мы не сможем постичь тайну песен Южного Сассекса, как это в продолжение веков делало семейство Копперов (Copper Family)... Это касается и всей прочей музыки, которую мы считаем народной, в любом конце планеты. Оттого и невыносимо слышать нам, русским, как наши частушки или народные песни исполняются кем-то другим, кроме нас... Когда мы говорим о блюзе, то надо помнить, что речь идет об англо-американской народной музыке, о фольклоре, причем фольклоре сугубо специфическом, так как он возник не благодаря естественной культурной эволюции, а в результате вынужденных и насильственных перемещений сразу нескольких народов или даже рас в совершенно новую для них среду – климатическую, языковую, социальную, культурную и так далее... Так кто же, кроме самих черных музыкантов из миссисипско-луизианских каунти, знает, что такое блюз и как его надо петь?!

Конечно, когда мы пишем о характере и нравах своих героев, об их житейских привычках и пристрастиях, мы вольны позволить себе и иронию, и сарказм, и, если это уместно, укор. Но когда речь идет об их творчестве, об их искусстве, когда мы беремся оценивать их как музыкантов (фолк-музыкантов!), нам надо быть трижды внимательными, осторожными и деликатными, потому что за всеми нашими наукообразными оценками и глубокомысленными суждениями кроется приговор нам самим... И всё тот же Слип Джеймс или, быть может, кто-нибудь другой из великих может в сердцах сказать нам: *«Я побывал и выбрался из таких мест, где тебе вовек не оказаться!..»*

Вернемся к «Illinois Blues» и внимательно прослушаем брейки Скипа после каждых двух спетых куплетов... Каково! Возможно, когда он только сочинил этот блюз, там, на лесопилке в Рэнкин-каунти, где, наверное, всё еще возвышается какой-то живописный утес у крохотной речки, пересыхающей в летнее время, Слип играл как-то иначе и пел проще, без той чувственности, которая пришла с годами... Но может, он уже и тогда играл так – откуда нам знать?! И уж в любом

случае, и в 1921-м году, и в 1931-м во время записи в Грэфтоне, и много позже, в шестидесятые, так не пел и не играл больше никто.

То же можно сказать и о «Yola My Blues Away», в которой протяжный и бесконечно печальный фальцет сопровождается мощным пикинггом и всё теми же брейками. Здесь, кажется, и форма традиционная, и гитара, при всём мастерстве блюзмена, за свои рамки не выходит, – но вот скипин голос!.. Это одна из его наиболее выразительных и мощных вокальных партий. Может быть, так надрывно Скип поёт и «Four O’Clock Blues», но он остался недоволен аккомпанементом, считая, что во время записи этого блюза у него расстроилась гитара, о чем он признавался много лет спустя.<sup>247</sup>

Как известно, во второй день сессии в Грэфтоне Скипом были записаны пять песен под его же фортепианный аккомпанемент, иногда сопровождаемый еще и притопами. Четыре из них – «22-20 Blues» и «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road», а также «How Long “Buck”» и «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues» – вышли двумя пластинками в 1931 году; а пятая вещь – «What Am I To Do Blues» – издана в начале 1932 года вместе с одной из самых первых песен, которые вообще услышал Скип, – «Drunken Spree», – и это была последняя из пластинок грэфтоновской сессии.

Что же представляет собой наш герой как пианист и можно ли согласиться с оценками Колта, который пишет в одном из комментариев, что *«его [Скипа Джеймса] стиль игры на пианино отличается сложностью, недоступной таким артистам, как Литтл Бразер Монтгомери, которого он когда-то считал превосходящим его по уровню... Его [Скипа Джеймса] ритм, особенно в “22-20”, – непревзойденный в блюзе...»?*<sup>248</sup>

Странный автор этот Стивен Колт: то незаслуженно умаляет своего героя, то столь же неоправданно возносит...

Мы уже отмечали, что в пятидесятые годы, когда Скипа Джеймса, казалось, напрочь забыли, в узких кругах специалистов он фигурировал как неплохой блюзовый пианист. Такому мнению способствовало переиздание в сороковых годах его «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues» с фортепианным аккомпанементом. Приведем еще раз оценку этого блюза Самюэлем Чартерсом:

«Скип Джеймс, кажется, был единственным музыкантом, чей собственный стиль игры на пианино развивался определенно в рамках

сельской блюзовой идиомы. Его “Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues” является высоко индивидуальным и в высшей степени удачным произведением».<sup>249</sup>

Если из этой оценки убрать слово «единственный» и прибавить названия остальных четырех песен, записанных им под пианино, то получится самая точная, ёмкая и справедливая характеристика Скипа Джеймса как блюзового пианиста. Остается добавить, что Скиппи, при всём нашем к нему почтении, не играл на пианино так, как Литтл Бразер Монтгомери, и сам Джеймс это хорошо знал. Ему не надо приписывать то, чего у него нет. Слип Джеймс вошел в блюзовую историю прежде всего как великий гитарист, уникальный вокалист и беспримерный аранжировщик. И когда мы слушаем его фортепианный аккомпанемент, то в первую очередь надо оценивать именно эти его качества, а не исполнительские способности пианиста...

...Подавляющее число публикаций о кантри-блюзе – это рассказы о музыкантах, как правило аккомпанировавших себе на гитаре, проще – о гитаристах. Сложилось, что гитара стала главным блюзовым инструментом, оттеснив всё прочее, включая самое важное в блюзе – человеческий голос. Лучший гитарист зачастую считается у нас еще и лучшим блюзовым музыкантом, что вовсе не обязательно, и мы всякий раз пытаемся обратить на это внимание. Но поскольку гитара все же признается главенствующей, при изучении блюзовой истории оформился некий детерминизм, оставляющий если не за бортом, то в стороне все другие инструменты, в том числе и фортепиано. Много ли мы знаем исследований о фортепианном блюзе и его выдающихся представителях? Имею в виду не джазовых или страйд-пианистов, не мастеров рэгтайма, которые, так или иначе, исполняли блюз, но сельских блюзовых сингеров, игравших в основном на фортепиано? Проще говоря, был ли фортепианный кантри-блюз? Или, быть может, тема эта ограничивается Скипом Джеймсом, немного Буккой Уайтом да еще несколькими малоизвестными музыкантами, для которых, как для Ледбелли, пианино было чем-то второстепенным, не заслуживающим особого внимания, но которые всё же оказались записанными на пластинки?

В этой главе мы уже кратко рассказывали о Литтл Бразере Монтгомери и Рузвельте Сайксе. Это всем известные блюзовые

пианисты-профессионалы, много выступавшие и часто издававшиеся. Добавим к ним не менее значимые имена: Лирой Карр (Leroy Carr, 1905-1935), «Биг Мэйсио» Мерривезер (Major “Big Maceo” Merriweather, 1905-1953), Чарльз Дэвенпорт по прозвищу «Кау-Кау» (Charles Edward “Cow Cow” Davenport, 1894 –1955), Пити Витстроу (Peetie Wheatstraw, 1902-1941), Санниленд Слим (Albert Luandrew “Sunnyland Slim”, 1907–1995), Клэрэнс Лофтон по кличке «Криплл» (“Cripple” Clarence Lofton, 1887-1957), Руфус Перримен, он же «Спеклед Ред» (Rufus Perriman “Speckled Red”, 1892-1973), Клэрэнс «Пайнтоп» Смит (Clarence “Pine Top” Smith, 1904-1929), Вислин Алекс Мур (Whistlin’ Alex Moore, 1899-1989), Джек Дюпри по кличке «Чемпион» (William “Champion Jack” Dupree, 1910-1992), Вилли Лав (Willie Love, 1906-1953), Куртис Джонс (Curtis Jones, 1906-1971), Томас «Джорджия» Дорси (Thomas “Georgia Tom” Dorsey, 1899-1993), Роберт Шоу (Robert “Fud” Shaw, 1908-1985), Уолтер Дэвис (Walter Davis, 1912-1963), Блайнд Джон Дэвис (Blind John Davis, 1913-1985), «Мерси Ди» Уолтон (“Mercy Dee” Walton, 1915-1962), Лиотус Ли Грин (Leothus Lee Green, 190?-1945), Джимми Гордон (Jimmie Gordon), Аарон «Пайнтоп» Спаркс (Aaron “Pinetop” Sparks)...

Повторим, все эти имена – более или менее известные. Некоторые из музыкантов – Пити Витстроу и Томас Дорси – неплохо играли на гитаре. А ведь блюзовых пианистов было множество. Не меньше, чем гитаристов, и их часто записывали, особенно в тридцатые, они пользовались популярностью, а их пластинки – спросом. Вот некоторые имена пианистов, которых записывали в грэфтонской студии *Paramount* только в течение 1929 и 1930 годов: Чарли Спэнд (Charlie Spand), Блайнд Лирой Гарнетт (Blind Leroy Garnett), Уэсли Уоллес (Wesley Wallace), Джеймс «Стамп» Джонсон (James “Stump” Johnson, 1902-1969), Вилл Эзелл (Will Ezell, 189?-1963), Чарльз Эвери (Charles Avery), Пиано Кид Эдвардс (Piano Kid Edwards)... А как тут не вспомнить представительницу кантри-блюза Луиз Джонсон (Louise Johnson), фортепиано которой уступает лишь её же пронзительному вокалу. Напомню, что Луиз записывалась вместе с Чарли Пэттоном, Сан Хаусом и Вилли Ли Брауном в мае 1930 года. Мы уже упоминали хорошо известного в Джексоне блюзового пианиста Чарли Тэйлора, записанного в 1929 году в том же Грэфтоне с Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси. Вспомним и Хэрри Четмона

(Harry Chatmon), еще одну фигуру блюзовой сцены Джексона. А ведь до Грэфтона парамаунтские спецы записывали блюзовых пианистов в чикагской студии и какое-то время в Ричмонде, в студии *Gennett*...

В двадцатые-тридцатые годы в Техасе, влияние которого не избежал Слип Джеймс, пели сами или аккомпанировали другим такие блюзовые пианисты как Тэксас Билл Дэй (Texas Bill Day), Пайнтоп Баркс (Pinetop "Conish" Burks), «Сан Бэки» Леон Колхон ("Son Becky" Leon Calhoun), Энди Бой (Andy Boy), Блэк Айвори Кинг (Black Ivory King), известный и как Дэйв Александр (Dave Alexander), Биг Бой Нокс (Big Boy Knox), Роберт Купер (Robert Cooper), Даглас Фернелл (Douglas Fernell), Вилли Тайсон (Willie Tyson), Аллен Ванн (Allen Vann)... Небольшими тиражами записи некоторых из этих музыкантов переизданы в восьмидесятих годах в Австрии – «Texas Piano Styles, 1929-1937» (WSE-132) и «Texas Piano Blues, 1929-1947» (RST BD-2059), – остальные переизданы в различных сборниках техасского довоенного блюза. Упомянем и других пианистов из Техаса, записанных уже в сороковые и пятидесятые на лейбле *Gold Star*: Даски Дэйли (Dusky Dailey), Ли Хантер (Lee Hunter), Лирой Эрвин (Leroy Ervin), Вилсон Смит (Wilson "Thunder" Smith), ЭлСи Вильямс (L.C. Williams)... И это в добавление к тем известным техасским пианистам, которых мы уже упоминали!<sup>250</sup> Это только Техас, а сколько еще «музыкальных» штатов вокруг!..

В Мемфисе, где тоже бывал Слип Джеймс, в двадцатые играл и даже один раз записался для *Victor* слепой блюзовый пианист Блайнд Клайд Чёрч (Blind Clyde Church), обладавший также чувственным и необычайно выразительным голосом.<sup>251</sup> Там же и в те же годы успешно играл Джеб Джонс (Jab Jones) по прозвищу «Бедняга Джеб» (Poor Jab); он записывался и с отдельными блюзменами вроде Слипи Джона Эстеса, и в составе различных мемфисских джаг-бэндов... Кто сейчас помнит этих музыкантов?..

В главе о Джоне Хёрте мы упомянули Джабо Вильямса и Уолтера Роланда; вспомним и еще некоторых блюзовых пианистов прошлого: Эдди Миллер (Eddie Miller), Хэрве Дюерсон (Herve Duerson), Тёрнер Пэрриш (Turner Parrish), Джимми Блайт (Jimmy Blythe), Сильвестер Палмер (Sylvester Palmer), Джеймс «Бэт» Робинсон (James "Bat" Robinson), Лонни Кларк (Lonnie Clark), Джоуша Алтеймер (Joshua Altheimer, 1910-1940), Иезекиль Лоу (Ezekiel Lowe),

Шорти Боб Паркер (Shorty Bob Parker), Джордж Ноубл (George Noble), Том Уэбб (Tom Webb), Хенри Браун (Henry Brown)...

Хорошо бы вспомнить вообще всех, кого записывали в двадцатые и тридцатые годы, но нам пора возвращаться к Скипу Джеймсу. Мы лишь порекомендуем, особенно тем, кто интересуется фортепианным блюзом, – серию лейбла *Magpie* «The Piano Blues», состоящую из десяти (!) лонгплеев (PY 4401-4410) и вышедшую в 1977-1978 годах в Англии, и не менее впечатляющую серию «Piano Blues Rarities», изданную лейблом *RST* и включающую в себя четыре LP (*RST* BD-2051, 2052, 2053, 2094). Также обращаем внимание на следующие издания: «Barrelhouse Blues, 1927-1936» (Yazoo L-1028); «Rare Piano Blues, 1925-1935» (DLP 599); «Rural Blues Piano, 1927-1935» (*RST* BD-2073); «Deep South Blues Piano, 1935-1937» (DLP 576); «Rare Jazz & Blues Piano, 1935-1937» (*RST* BD-2070); «Piano Blues – Vol.1: Twenties, Vol.2: The Thirties» (DLP 513, 514); «St.Louis Piano Styles, 1925-1937» (DLP 582); «St.Louis Piano Blues, 1929-1934» (DLP 529); «Piano Blues And Boogie Woogie, 1929-1935» (*RST* BD-2034)... Кроме того, в самых разных сборниках переизданного раннего блюза встречаются записи ныне полузабытых блюзовых пианистов, как солистов, так и аккомпаниаторов и участников стринг-бэндов.<sup>252</sup>

Мы указали наименования изданий, а ведь за ними – десятки имен, и каждое заслуживает, чтобы мы его знали и помнили. Разумеется, это лишь часть огромного наследия пиано-блюзов, но и её достаточно, чтобы понять, сколь оно огромно и многообразно.

Отметим также, что на пианино играли и такие признанные мастера блюзовой гитары, как Реверенд Гэрри Дэвис, Блайнд Тедди Дарби (Theodore “Blind Teddy” Darby, 1906-1975), Лонни Джонсон, Тампа Ред, Ишмон Брэйси, Скреппер Блэкуэлл (Scrapper Blackwell, 1903-1962), Хенри Таунсенд (Henry Townsend, 1909-2006), Сэм «Лайтнин» Хопкинс... На пианино играл даже старик Гас Кэннон (Gus Cannon, 1883-1979), для которого главным оставался банджо...

Все эти музыканты играли по-разному, кто-то лучше, кто-то проще, кого-то из них можно отнести к кантри-блюзу, кого-то – нет, а сколько еще безымянных, вообще не записанных, нигде не упомянутых... Вспомним, что первыми музыкантами, впечатлившими Ледбелли, были шривпортовские сонгстеры-пианисты Пайн Топ Вильямс (Pine Top Williams) и Чи-Ди (Chee-Dee), имена которых

сохранились в блюзовой истории только благодаря памяти Хьюди.<sup>253</sup> А если бы не Скип Джеймс, то мы вряд ли узнали бы о такой колоритной персоне, как Вилл Крэбтри из Арканзаса, и никогда бы не всплыли имена Дикси Кида и Папы Крампа, которые нравились его матери. А скольких пианистов из своего детства вспомнил поименно Литтл Бразер Монтгомери! Сколько их вообще было по всему Югу, по всей Америке! Наверное, даже не сотни – тысячи! И все играли, пели, имели свой репертуар, стиль, своих почитателей, а главное – свои неповторимые судьбы... Мы назвали лишь некоторые имена, и то не уверен, что указали их правильно. Но кто вспомнит всех? Кто напишет о них и тем выхватит из небытия, воскресит и вернет нам, хотя правильнее говорить о том, чтобы мы сами возвратились к ним?!

Все эти имена мы привели не «для красного словца» и не для придания нашей книге дополнительного веса. Мы лишь обращаем внимание на тот огромный, поистине неподъемный пласт, который представляют собой блюзовые пианисты первой половины XX века. Кроме того, мы хотим показать, что становление и рост Неемии «Скипа» Джеймса как блюзового музыканта, и в частности пианиста, происходили не в творческой пустыне. Пустыня там сейчас! А в первой половине XX века Юг Америки являл собой колоритный бульон, из которого вышла едва ли не вся современная музыка, и Неемия с детства варился в нём...

...Вернемся теперь в осень 1931 года, когда были изданы еще две парамаунтские пластинки. Пятой по счету стала пластинка с «Devil Got My Woman» и «Cypress Grove Blues», шестой – «I'm So Glad» и «Special Rider Blues».

Колт пишет, что пластинка с «I'm So Glad» на одной стороне и «Special Rider Blues» на другой, возможно, наиболее великая из всех блюзовых пластинок, когда-либо изданных на 78 оборотов. И тут мы с ним полностью согласимся.<sup>254</sup> Но мы согласились бы и с теми, кто причислил бы к самым грандиозным пластинкам всех времен диск с «Devil Got My Woman» и «Cypress Grove Blues»...

«Devil Got My Woman» была, наверное, главной песней Скипа Джеймса. Исполняя её, он каждый раз выворачивал наизнанку свою душу, признавался в незащитности и беспомощности перед некоей

высшей силой, которой неспособен ни сопротивляться, ни противостоять. Конечно, это сатана, кто ж еще!...

**«Счастливые, вы ложитесь ночью спать. Вы в полном согласии – ты и твоя подруга. Все хорошо... А ночью в дом проникает сатана... И на следующее утро, проснувшись, ты уже не дождешься от неё ни одного доброго слова. А всё почему? Потому что сатана завладел её душой... Попав в такую ситуацию, многие готовы на самоубийство... Понимаете, однажды и я пребывал в таком настроении... Был готов впасть в грех, причинив боль другому человеку из-за неверной женщины. Но она не стоила того, чтобы из-за неё иметь проблемы. Со мной, однако, так жестоко обошлись, что приходили всякие мысли».**<sup>255</sup>

Некогда в Язу-каунти и в самой Бентонии была популярной песня «Devil's Dream», медленная, грустная, совсем не для танцев, просто для души, про то, как однажды дьявол увёл от мужа любимую жену. Пел эту песню Хенри Стаки, пел Неемия, пели другие, используя ту самую настройку (*open E-minor*), которую Хенри привез из Франции... Но после измены Оскеллы, когда Скипа самого постигла участь героя песни, он внес в её содержание и новую форму, и собственный смысл: насытил отнюдь не придуманным страданием, горечью, досадой, болью... Так «Devil's Dream» стала в его интерпретации «Devil Got My Woman». Не случайно Скиппи этой песней представлялся Хенри Спиру во время прослушивания, с неё начал сессию в Грэфтоне и именно исполнением «Devil Got My Woman» на Ньюпортском фолк-фестивале в 1964 году ознаменовал своё историческое возвращение на сцену. Это была главная, фирменная, коронная песня Неемии «Скипа» Джеймса. Остается таковой и поныне. По необычной своей форме, по страстной манере исполнения, по драматическому содержанию и по эмоциональной насыщенности – это самая мощная и содержательная вещь во всем репертуаре блюзмена, а еще – в ней самое точное, концентрированное и наиболее законченное отражение судьбы Скипа. И хотя иной раз пишут, будто «Devil Got My Woman» сочинена не им, что её пели и Хенри Стаки, и кто-то еще, – это ничего не меняет: песня всецело, от и до, принадлежит одному только Скипу Джеймсу.

Почему только ему?



А вы послушайте сначала, как её исполнял старый блюзмен из Бентонии Джек Оуэнс; затем, как играл и пел «Devil Got My Woman» блюзмен помоложе – Корнилиус Брайт из той же Бентонии. Вот так или примерно так эту песню исполнял и Хенри Стаки... Монотонное, бесцветное, заунывное пение под тривиальное и скучное бречание. Имея перед собой феноменальное произведение Скипа, невольно думаешь о том, что лучше бы все они «Devil Got My Woman» не пели вовсе.<sup>256</sup> Это, между прочим, лишний раз говорит о том, и мы с этого начали главу, что никакой «блюзовой школы Бентонии» не существовало и в помине. Либо, если она всё же существовала, Слип Джеймс не имеет к ней никакого отношения...

Мы уже отмечали, что эту великую песню, только под названием «The Evil Devil Blues», записал Джонни Темпл, многократно слышавший оригинал. Известно, что Слип, с грехом пополам, учил Темпла этой вещи, при этом настоятельно советовал своему ученику не петь фальцетом. При записи в мае 1935 года Темплу помогал его приятель, отличный гитарист из Джексона, автор потрясающего «Last Time Blues», – Чарли МакКой. Что из этого получилось и можно ли это сравнивать с оригиналом – вопрос лишний.<sup>257</sup> Еще раньше, в 1934 году, Чарли МакКой помогал при записи этой же песни своему брату «Канзас Джо» МакКою. У него она называлась «Evil Devil Woman Blues» и по звучанию чем-то отдаленно напоминает Скипа Джеймса, но все же и эта версия очень-очень далека от оригинала.<sup>258</sup>

Считается также, что Роберт Джонсон написал «Hellhound On My Trail» под воздействием скиповской «Devil Got My Woman». Об этом пишет Колт, и о том же сообщает автор книги о Джонсоне Илия Валд (Elijah Wald).<sup>259</sup> Причем Валд, сравнивая два блюза, понимает, что речь идет не о ковер-версии, а лишь о каких-то эмоциональных деталях, побудивших его героя прислушаться к тому, что сделал Слип Джеймс, и сотворить что-то собственное...

«Прослушивая эти записи одна за другой, – пишет Валд, – понимаешь, что у Джонсона еще нет вокального контроля, необходимого для ковера песни Джеймса. Вместо того чтобы пытаться создать бледное подобие – как это сделал годом ранее Джонни Темпл в его “The Evil Devil Blues”, – он нашел блестящее решение, в результате чего теоретически мог родиться настоящий хит».<sup>260</sup>

«Теоретически мог родиться настоящий хит»(!!! – В.П.), но не родился: Роберт Джонсон, несмотря на свои способности, в том числе вокальные, никак не достигает той эмоциональной высоты, которая есть у Скипа. Что же касается найденного им «блестящего решения», то трудно даже предположить, что под этим подразумевает Валд. Помоему, лучше всего еще раз послушать «Hellhound On My Trail» и убедиться в том, что она имеет мало общего с песней Скипа Джеймса.

А вот Колт вполне резонно предполагает, что Роберт Джонсон сочинил «Hellhound On My Trail» под впечатлением как раз от «бледного подобия» Джонни Темпла, пластинку которого, видимо, слушал.<sup>261</sup> Скиповский оригинал до него мог и не дойти... Таким образом, «Devil Got My Woman» – целиком и полностью продукт Скипа Джеймса, который невозможно повторить, симитировать или скопировать. На гитаре еще куда ни шло, но вот чтобы спеть... Не получится! Для этого надо иметь душу и музыкальный талант Скипа. И конечно же, «Devil Got My Woman» – это блюз. Самый настоящий и самый неподдельный из всех, что когда-либо сочинялись.

Кстати, свой «32-20 Blues» Роберт Джонсон уж точно записал под воздействием скипиного фортепианного «22-20 Blues». Он только подобрал гитарный аккомпанемент да прибавил некоторые куплеты. Но, как и в «Hellhound On My Trail», Джонсон явно уступает Скипу Джеймсу в вокале... Колт, который расспрашивал Скипа о Роберте Джонсоне, пишет, что тот ни в тридцатые, ни позже ничего о нём не слышал и о его версиях не знал. Как и для Сан Хауса, Роберт Джонсон был для Скипа лишь одним из многих юношей, пытающихся петь и играть на гитаре... Когда Колт намеревался поставить Скипу Джеймсу пластинку Роберта Джонсона с версиями его песен, тот попросту отказался слушать... (*When the author attempted to play Johnson's songs for him in the 1960s he declined to listen.*)<sup>262</sup>

На оборотную сторону пластинки с «Devil Got My Woman» издатели поместили «Cypress Grove Blues» – медленный, унылый, столь же трагический, но более традиционный. Этот блюз был записан сразу же после «Devil Got My Woman», на одном с ним дыхании, и, видимо, поэтому обе вещи изданы вместе. Колт пишет, что эти блюзы очень нравились черной аудитории и Скиппи часто их исполнял на частных вечеринках или в джуках.<sup>263</sup>

Если «Devil Got My Woman» – плод разочарования и отчаяния, то другая знаменитая вещь Скипа Джеймса – «I'm So Glad» (*Я так рад!*) рождена на волне радости или даже счастья, того самого, в которое невозможно поверить, и этот контраст очень заметен, и, быть может, стоило именно эти две бессмертные вещи поместить на одну пластинку. Жаль, что коммерсанты из *Paramount* так не поступили: но откуда им знать глубинные мотивы творчества своего клиента!.. Колт, отдадим ему должное, написал об истории появления «I'm So Glad», так что мы, опираясь на него, проведем собственное исследование, поскольку речь идет о, пожалуй, самой известной песне Скипа.

В 1927 году некто Арт Сайзмор (Art Sizemore) сочинил легкую мелодию, к которой некий Джордж Литтл (George A. Little) написал столь же простенькие куплеты, в результате чего появилась песня, названная «So Tired». В 1928 году некогда знаменитый певец Джин Остин (Gene Austin, 1900-1972) записал эту песню для лейбла *Victor*, и она стала популярной... В наши дни эта запись выложена на сайте *YouTube*, и можно запросто наслаждаться сладоголосием Остина и неплохим аккомпанементом... Таким образом появилась традиционная салонная песня, под которую отдыхала изысканная белая публика и которую с удовольствием исполняли и записывали белые музыканты, в том числе знаменитый в то время оркестр Джина Голдкетта (Jean Goldkette, 1893-1962), где в свое время играли многие известные белые джазовые музыканты. В декабре 1927 года Jean Goldkette & His Orchestra записали «So Tired» в Канзас-Сити (Kansas City, MO) для всё того же лейбла *Victor*, причем за фортепиано был Хоги Кармайкл (Hoagy Carmichael, 1899-1981), во время той записи являвшийся еще и вокалистом, и корнетистом...<sup>264</sup> Песня становилась популярной среди белой публики, быстро распространялась по штатам и скоро вошла в репертуар чёрных стринг-бэндов, зарабатывавших её исполнением в людных местах. Так «So Tired» стала одной из песен Коули Джонса (Coley Jones) и его Dallas String Band, которые в 1927-1929 годах несколько раз записывались для *Columbia* в Далласе; «So Tired» они записали 8 декабря 1927 года. Затем песню подхватил неутомимый и вездесущий Лонни Джонсон, записавший её в Сан-Антонио (San Antonio, TX) в марте 1928 года для *Okeh* под названием «I'm So Tired Of Living All Alone».<sup>265</sup> В его исполнении нет откровенной салонности Остина, песню украсили славный гитарный

пикинг и легкий оттенок черного вокала, притом что и белый авторский колорит никуда не делся: это была все та же популярная песенка для хорошего настроения и солнечного дня. Главное, что все версии, включая и бесподобную запись Лонни, были далеки от того, чтобы оказаться в поле зрения блюзмена из Бентонии. Для этого в его жизни должны были произойти какие-то глобальные перемены.

Они и случились, когда Неемия женился на юной Оскелле Робинсон и вместе с нею переехал в Техас, в надежде начать новую, более счастливую жизнь... Во время своего непродолжительного пребывания в Далласе Скип Джеймс услышал «So Tired» в исполнении музыкантов из Dallas String Band, – и, скорее всего, он услышал «живое» исполнение этой песни в районе Дип Эллум, где концентрировалась индустрия развлечений Далласа и окрестностей.

Об этом далласском стиринг-бэнде известно, что он был одним из старейших в городе, а его основателем считается черный музыкант Олд Мен Коули (Old Man Coley), родившийся еще в середине XIX века. В то время это был большой семейный бэнд, состоявший из двух фиддлеров, двух гитаристов, мандолиниста и басиста (*string bass*). Позже к ним прибавились кларнетист и трампетист, так что это был уже один из первых техасских джаз-бэндов. В двадцатые годы нового века лидером бэнда стал сын Старика Коули – Коули Джонс, мандолинист и вокалист, которому на момент первой сессии для *Columbia* было уже не меньше сорока. Dallas String Band играли в основном для белых, на пикниках и на различных многолюдных шоу, а в их разнообразном репертуаре отражалось как сугубо коммерческое направление бэнда, так и географическое положение Далласа: белые песенки, чёрные блюзы, популярные танцевальные мелодии, мексиканские мотивы с характерным высоким многоголосием, – и в каждом из этих жанров музыканты чувствовали себя столь комфортно, что трудно определить, в чем именно они преуспели...<sup>266</sup>

Во время записи «So Tired» в конце 1927 года в состав стиринг-бэнда, кроме Коули Джонса, входили гитарист Сэм Хэррис (Sam Harris), Марко Вашингтон (Marco Washington), который играл на *double bass*, и вокальная группа из трех музыкантов, чьи имена остались неизвестными. Вообще-то, участие Хэрриса и Вашингтона в записи тоже лишь предположительное: так об этом сообщает справочник *Blues & Gospel Records*, ставя рядом с их именами слово

*probably (вероятно)*... Кстати, Марко Вашингтон имел в то время собственный бэнд, в котором на гитаре играл его пасынок (*stepson*) юный Аарон Уолкер, известный как ТиБон Уолкер, знаменитый в будущем ритм-энд-блюзовый музыкант, автор многих блюзов, включая и «Call It Stormy Monday». В начале тридцатых начинающий ТиБон и сам иногда поигрывал в составе Dallas String Band.<sup>267</sup>

Так вот, их «So Tired» – это живая, веселая, радостная песенка, вдохновенно спетая Коули Джонсом и поддержанная в припевах тем самым мексиканским многоголосием, лучи которого способны растопить самую холодную и угрюмую душу. И уж точно, таких хмельных распевов и мелодий, со звенящей мандолиной в центре, не услышишь в Джексоне... Нет, не случайно Скиппи был захвачен этой беспечной темой, призывавшей бросить всё к чертям и прожить остаток жизни где-нибудь в далеком Техасе, в Далласе, где есть такое веселое местечко, как Дип Эллум, и где каждый вечер можно слышать (и самому играть и петь!) такие легкие солнечные песни, а не только душераздирающие блюзы... Напомню, что Скип Джеймс, о котором известно, что он никогда не примыкал ни к какому стринг-бэнду и всегда оставался музыкантом-одиночкой, именно в Далласе, наслушавшись местных стринг-бэндов, вошел в состав Whistling Joe's Kazoo Band... Согласитесь, такое могло произойти лишь под воздействием каких-то существенных внутренних обстоятельств.

Что касается полюбившейся ему «So Tired», то на неё, как и на всё прочее, у Скиппи был свой особенный взгляд: он так трансформировал эту песню, что далеко не каждый уловит в ней хотя бы намек на «So Tired», да что там – никто не уловит! И если бы не его признания, которыми он поделился с Колтом, никто бы так не узнал, откуда взялась «I'm So Glad»... Ну а слова этой песни таковы, что их, быть может, и не надо вовсе. Можно обойтись каким-нибудь *тра-ля-ля-ля*... или чем-то подобным, потому что при излиянии возвышенных чувств слова не играют роли: их высокий смысл слышен в самой мелодии, в настроении, которое выдает с головой.

**Я** так рад, рад, рад, я очень рад...

Не знаю, что мне делать, что делать,  
что же мне делать...

Устал я плакать, устал причитать  
и жаловаться на тебя...

Я очень рад, рад, так я рад, рад...  
Так устал я от собственных стонов,  
рыданий и страданий по тебе...  
Да, я очень рад, я счастлив,  
доволен и очень рад...<sup>268</sup>

Когда мы говорим об «I'm So Glad», то главное здесь в аккомпанементе, в гитаре, в быстрых пальцах и душевном настроении музыканта. Гитарное искусство Скипа Джеймса достигает своей вершины именно в этой необыкновенной искромётной вещи. С момента «возвращения» блюзмена в шестидесятые и до сего дня кто только не пытался её сыграть... Но чем больше – тем смешнее. На мой взгляд, можно слушать лишь одного Скипа Джеймса, да и то в записи 1931 года, так как его попытки восстановить «в полном объеме» «I'm So Glad» в шестидесятые оказались безуспешными...

Если, слушая «I'm So Glad», я лишь безропотно восхищаюсь, разделяя радость и счастливое настроение Скипа Джеймса (хотя, когда он записывал эту вещь в Грэфтоне, ему было непросто воспроизвести ту самую радость, какую он испытывал в Далласе), то когда я слышу «Special Rider Blues», у меня, кроме восхищения, возникают некоторые вопросы...

Восемь лет назад, работая над первой книгой о Фолк-Возрождении пятидесятых и шестидесятых, я поражался своим героям: недавно ушедшим в иной мир Дэйви Грэмом (Davy Graham, 1940-2008), шотландцем Бертом Дженшем (Bert Jansch, 1943), американцем Джоном Фэхеем и другими, виртуозная и новаторская игра которых меня пленяла, завораживала, и я находил в ней ответы на многие вопросы о появлении в конце шестидесятых целой плеяды музыкантов, ставших властителями дум для миллионов любителей музыки...<sup>269</sup> Но послушайте (и лучше в наушниках) «Special Rider Blues», сыгранную Скипом в 1931 году, или даже его более позднюю версию, записанную в шестидесятые, и задайтесь вопросом: что в игре Грэма, Дженша и прочих гитаристов-виртуозов есть такого, чего не было у Скипа Джеймса? Вслушайтесь, например, в его версию «Special Rider Blues» на четыре с половиной минуты, записанную в декабре 1964 года для лейбла *Melodeon*,<sup>270</sup> и вы тотчас услышите там и Дэйви Грэма, и Берта Дженша, и Джона Фэхея, и многое другое, что

спустя три десятка с лишним лет подавалось ими (и воспринималось нами!) как некое откровение... Слышали ли герои моих вчерашних книг игру Неемии «Скип» Джеймса, когда брались за гитары? Ведь если они и впрямь что-то *возрождали*, то именно ту непостижимую тайну, которая заключена в вещах, подобных «Special Rider Blues» или «Hard-Luck Child»... Но даже не в этом мой главный вопрос. Самое необъяснимое и непостижимое – откуда у Скипа, никогда не учившегося, родившегося на далекой миссисипской плантации, столь глубокие знания европейской музыкальной культуры? Вот в чём самый большой вопрос и главная тайна...

Считается, что для своего «Special Rider Blues» он заимствовал «Vicksburg Blues» Литтл Бразера Монтгомери, когда в 1927 году некоторое время играл с ним. Не имея собственного фортепиано, Скиппи будто бы адаптировал для гитары брейки, которые имеются в классическом блюзе Монтгомери... Но давайте послушаем все четыре версии «Vicksburg Blues» Литтл Бразера или его же «No Special Rider Blues», записанный в грэфтонской студии за полгода до прибытия туда Скипа: в которой из них угадывается шедевр Скипа Джеймса? Уверяю, что ответить очень трудно, если вообще возможно... Поэтому, как и «I'm So Glad», как и все прочие блюзы, пропущенные через душу и сердце Скипа Джеймса, «Special Rider Blues» является полностью его сочинением, которое не способен повторить больше никто.

В конце 1931 года вышли еще две пластинки: «Four O'Clock Blues» и «Hard-Luck Child»; «Jesus Is A Mighty Good Leader» и «Be Ready When He Comes». Последняя пластинка Скипа Джеймса с грэфтоновскими записями появилась в январе 1932 года: на ней поместили «Drunken Spree» и «What Am I To Do». Долгое время этот диск никто не видел, и даже считалось, будто его нет вовсе, но, к счастью, в 1982 году, спустя полвека, обнаружили один экземпляр!<sup>271</sup>

Таким образом, все записанные в 1931 году восемнадцать песен Скипа Джеймса были изданы, затем, рано или поздно, найдены, переизданы, и теперь любители блюзов могут их без труда заполучить. К сожалению, не сохранились и, видимо, навсегда утрачены мастера дублей, но здесь уже ничего не поделаешь... Какое-то время шёл спор вокруг песни «Throw Me Down», записанной в ноябре 1928 года в чикагской студии *Paramount* и в свое время не изданной. Возможно, на сохранившемся мастере было ошибочно указано, что вещь

принадлежит Скипу Джеймсу, и потому «Throw Me Down» переиздавали вместе с другими его песнями, на всякий случай оговариваясь, что она, возможно, исполнена кем-то другим, хотя это очевидно. Сейчас споры в отношении «Throw Me Down» сняты, признано, что на записи не Скин Джеймс. Но кто именно прячется под его именем – до сих пор не известно.<sup>272</sup>

Каковы были тиражи пластинок Скипа Джеймса и пользовались ли они успехом?

Его звукозаписывающие сессии проходили в то время, когда Депрессия уже набрала обороты, и, хотя будущее пластиночного бизнеса выглядело туманным, деятели из *New York Recording Laboratories* надеялись его избежать: иначе бы не привлекали музыкантов к записи. В период расцвета на *Paramount* штамповали, как минимум, по 3000 копий каждой пластинки, а если тираж раскупался, прессовали новый. Затем эта цифра уменьшилась до 1500 копий первого тиража, а с началом Депрессии минимальное количество издаваемой пластинки сократилось до 750. Не лучшим было положение и у конкурентов из *Columbia* и *Victor*, которые в тот же период прессовали от 600 до 800 копий *race records*. По воспоминаниям Альфреда Шульца, в начале 1932 года штамповочный цех в Грэфтоне выпускал уже не больше 500 копий издаваемой пластинки. Колт считает, что последние тиражи *race records*, выходящих на *Paramount*, не превышали 300 экземпляров.<sup>273</sup> Отсюда можно определить и тиражи девяти пластинок Скипа Джеймса: первые пять-шесть прессовались по пятьсот штук, остальные – по триста, что даже в те времена считалось мизером.

Новых тиражей пластинок Скипа не выпускали, хотя продавались они относительно неплохо, и, когда однажды Хенри Спир попытался заказать для своего магазина дополнительные четыре сотни, он узнал, что тираж закончился, а прессовать дополнительный на фабрике не намерены. Всё шло к сворачиванию бизнеса... Сам Скин Джеймс видел только некоторые из своих пластинок.

*Paramount* оказался первой крупной фирмой грамзаписи, пострадавшей от Депрессии, – поскольку лейбл ориентировался в основном на запись и издание *race records* и именно их потребитель оказался самым чувствительным на кризис. Последняя реклама продукции *Paramount* в еженедельнике для афроамериканцев *Chicago*



*Defender* вышла 26 апреля 1930 года: рекламировали пианиста Чарли Спэнда. Однако, в том году издали более сотни блюзовых и госпел пластинок, а вот уже в 1931 году их количество снизилось до трех дюжин. Последними, кого записывали в Грэфтоне, были музыканты из знаменитого стринг-бэнда Mississippi Sheiks: одна из их пластинок, вышедшая в конце 1932 года, – с «She's Crazy About Her Lovin'» и «Tell Me To Do Right» (Pm 13156) – стала последней *race record*, изданной на *Paramount*.<sup>274</sup>

Сегодня оригинальные парамаунтские пластинки Скипа Джеймса не просто раритеты, они недоступны даже для обозревания. На сайте Стефана Вирза [www.wirz.de](http://www.wirz.de) в дискографии Скипа, кроме прочего, указано и количество обнаруженных копий его парамаунтских пластинок, и эти цифры совпадают с приведенными в книге Колта.

Больше всего найдено пластинок с фортепианными блюзами «22-20 Blues» и «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road» – от *пяти* до *десяти* копий; дисков с «Devil Got My Woman» и «Cypress Grove Blues» обнаружено *восемь*; пластинок с «Four O'Clock Blues» и «Hard-Luck Child» пока найдено *четыре*, а со спиричуэлсами «Jesus Is A Mighty Good Leader» и «Be Ready When He Comes» всего *три*; и столько же или даже *две* копии – с «How Long “Buck”» и «Little Cow And Calf Is Gonna Die Blues». Что касается пластинок с «Cherry Ball Blues» и «Hard Time Killin' Floor Blues», «Illinois Blues» и «Yola My Blues Away», а также «I'm So Glad» и «Special Rider Blues», – то их имеется всего по *две* копии. А найденная в восьмидесятые пластинка с «Drunken Spree» и «What Am I To Do» – и вовсе *одна* на весь белый свет!.. Обнаружатся ли еще какие-то экземпляры, не учтенные специалистами? Не известно. Главное всё же в том, что все записи Скипа Джеймса, сделанные в феврале 1931 года, найдены, переизданы и теперь доступны. Ну а сверхраритеты – это достояние счастливицев, которые, надеюсь, рано или поздно передадут их в музеи...

Если помните, в Грэфтоне Арт Лейбли и Слип Джеймс вели речь о проведении новых звукозаписывающих сессий в том же 1931-м году. Они, как известно, не состоялись, но попытки их провести предпринимались, поскольку пластинки Скипа продавались для своего времени неплохо. В связи с этим сингер вспоминал, что летом 1931

года в Бентонию приезжал некий белый господин, который намеревался привлечь его к записи. Колт предполагает, что этим господином мог быть Хенри Стефани (Henry Stephany), к тому времени сменивший Арта Лейбли в должности директора звукозаписи. Вроде бы новая сессия планировалась на середину июля, и был даже подписан контракт, причем Скиппи хотел подключить к записи свою юную родственницу Вилли Мэй Полк (Willie Mae Polk), с которой иногда выступал дуэтом. По словам блюзмена, она могла петь как пересмешник. (*She could sing like a mockingbird.*) Но мать девушки, сестра отца Скипа, – тётя Марта, будучи строгих нравов, не отпустила дочь и тем самым сорвала мероприятие, которое могло стать историческим.<sup>275</sup>

Кроме того, Хенри Спир рассказывал Гэйлу Дину Уордлоу, будто в конце 1931- начале 1932 года он планировал сессию в Мемфисе и, кроме прочих музыкантов, пригласил Скипа Джеймса. Тот прибыл, но прямо в студии с ним случился религиозный приступ, после чего он стал петь религиозные песни, отказавшись исполнять блюзы. (*He got religion in the studio. He started singing gospel songs and wouldn't sing any blues.*)<sup>276</sup> Таким образом, до середины 1964 года Неемия «Скип» Джеймс вообще нигде не записывался...

Каковой была его жизнь все эти годы?

О ней мы тоже можем судить главным образом по рассказам самого Скипа Джеймса, который, если хотел, делился прошлым со Стивеном Колтом, – так что составить целостную картину этой жизни довольно сложно, если вообще возможно. Тут будет проще сочинителю-романисту, чем исследователю-биографу...

К началу 1932 года Скипу Джеймсу еще не исполнилось тридцати, а свое главное предназначение – запись бессмертных блюзов на студии *Paramount* – он уже осуществил. Но так кажется нам, обзирающим его жизнь и творчество из другого времени, к тому же со стороны. А ему всё виделось иначе.

Поездка в Грэфтон, выход пластинок, плакаты на столбах и в телефонных будках, высокая репутация классного блюзового гитариста и сингера, известность в Джексоне и округе – внесли коррективы в его сознание, и Скип стал больше размышлять о будущем. Как раз в конце 1931 года состоялась его встреча с отцом, уже подзабытым нами Эдвардом Джеймсом, который, проезжая из

Техаса в Алабаму, заехал к родственникам в Бентонию. Из балагура с сомнительной репутацией, вынужденного в свое время скрываться, бросив семью, он превратился в религиозного пастыря – Реверенда Джеймса (Reverend E.D.James), проповедующего в Техасе и даже основавшего там духовную семинарию. С изумлением и досадой Джеймс-старший узнал, что его непутёвый сын, много лет промышляющий бутлегерством, стал еще и артистом, не только распеваящим тлетворные блюзы в сомнительных местах, но и записывающим их на пластинки, следовательно тиражирующим их среди его потенциальных прихожан. И это вместо того, чтобы, если уж Господь дал талант, петь религиозные песни и гимны в лоне церкви! Скип будто бы сказал отцу, что и так поет спиричуэлсы, только за деньги и не в церкви, но это еще больше расстроило реверенда. После серьезного разговора отец убеждал Неемию оставить блюзы, Бентонию и вообще Миссисипи и ехать к нему в Даллас, учиться в духовной семинарии, чтобы стать священником.

Скиппи наотрез отказался, возможно, из-за того что Даллас навевал тяжкие воспоминания. Но Реверенд Джеймс был опытным уловителем человеческих душ и посеял в сыне зерна сомнений, которые в любой момент могли взойти. И действительно, сначала Скиппи, пережив религиозный пароксизм, отказал Хенри Спиру в записи своих блюзов в Мемфисе, а еще через какое-то время, где-то в 1932 году, он оказался семинаристом у отца в городе Плэно (Plano, TX), к северу от Далласа. Для тридцатилетнего музыканта, привыкшего к свободе, независимости и относительно безбедной жизни, это был новый статус. Деньги теперь у него совсем не водились, на сигареты просил у отца, а выпить и погулять было не на что. Какое-то время его поддерживала проститутка по имени Вилли (Willie), а кроме того, Скип подрабывал, собирая томаты, чинил и настраивал пианино, сам иногда играл, а также пел в церковном хоре и вскоре создал госпел-группу Dallas Jubilee Quartet. В отцовском бьюике он ездил с этим миссионерским квартетом по городам и весям, распевая спиричуэлсы...<sup>277</sup> Все шло к тому, что бывший блюзмен станет священником и посвятит остаток жизни служению Богу, повторив судьбу Рубина Лэйси (Rev. Reubin “Rubin” Lacy, 1901-197?), Ишмона Брэйси и некоторых других блюзовых музыкантов...

Но не таков был Скип Джеймс! Блюз в его душе не собирался уступать дорогу чему-то иному. И хотя в стране была настоящая разруха, вызванная Великой Депрессией, а штат Миссисипи стал одним из наиболее депрессивных, в 1935 году Скиппи вернулся к родным пенатам, предварительно распустив госпел-квартет. Его земляки, включая Хенри Стаки, с удивлением узнали о необычайной религиозности и набожности бывшего первого блюзмена, гэмблера и бутлегера Бентонии. Когда Неемие по старой памяти предложили сыграть блюз на какой-то невинной школьной вечеринке – он отказался, сообщив, что блюзы больше не поет! Более того, в октябре 1935 года, когда Хенри Спир в очередной раз организовывал сессии звукозаписи, на этот раз для *American Record Company* (ARC), и пригласил Скипа принять в них участие, – тот вновь отказался, заявив, что поёт только церковные гимны и спиричуэлсы...<sup>278</sup>

Да поведет Иисус тебя, поведет тебя!  
Следуй за Иисусом повсюду!  
Всюду, на пути в Царствие Небесное,  
Пусть Иисус тебя ведет!

Он – наш Пастырь Всемогущий! Он – Поводырь,  
Мудрый и Всемогущий!  
Он поведет нас по дорогам,  
По дорогам, что оканчиваются на Небесах!  
Он – наш Добрый и Могучий Пастырь!

Мать моя за Ним пошла, вслед за Ним пошла...  
Он не оставлял мою мать на ее пути,  
На всём пути на Небеса!  
Он с нею рядом оставался...<sup>279</sup>

Как и всё прочее у Скиппи, за исключением разве что блюзов, его воцерковление не было долгим и глубоким. Вспомним еще раз его признание: «**Я никогда не занимался чем-то слишком долго и серьезно...**» В следующий раз, когда его встретил Хенри Стаки, Неемия уже всюю играл блюзы, а еще через год он в полном объеме восстановил репутацию первого бутлегера Бентонии. Но и бутлегерство его на этот раз тоже оказалось непродолжительным. В

1937 году по каким-то причинам, быть может по настоянию авторитетного отца, не желавшего, чтобы его сын окончательно сошел с пути добродетели и пропал, – Неемия покинул Бентонию и вновь отправился к Реверенду Джеймсу, который к этому времени переехал из Техаса в Алабаму, где в городе Селма (Selma, AL) организовал еще одну духовную семинарию. На целых четыре года Неемия погрузился в изучение Закона Божьего, после чего стал священником в баптистской церкви... Колт пишет, что в 1942 году Скип Джеймс служил баптистским священником в городе Меридиан (Meridian, MS), а спустя год еще и методистским (Methodist Minister) в Хеттисбурге (Hattiesburg, MS).<sup>280</sup> Как и Колт, мы не станем задаваться вопросом, каким образом Скиппи совмещал эти священные службы, как успевал отметиться то в одном, то в другом городе, притом что надо было еще и зарабатывать на хлеб, потому что в то нелегкое время бедная черная община не могла содержать священника.

Далее Колт сообщает, что в сороковых Скип Джеймс проживал в алабамском Бирмингеме, где вовсю вкалывал в рабочем лагере: грузил бревна, железо, работал в шахте, – затем женился на тамошней поварихе Мейбил (Mabel James), после чего отовсюду уволился и в 1948 году вместе с новой женой вернулся в Бентонию... В Бентонии Скиппи вновь сошелся с Хенри Стаки, а это значит, что они опять пели блюзы. Как раз с того года молодой местный блюзмен Джимми Холмс (Jimmy Holmes) стал организовывать в семейном кафе *Blue Front* субботние вечеринки с танцами, проще говоря, устроил из родительского кафе джук-джойнт, в котором и поныне звучит блюз, где по-прежнему танцуют и куда отовсюду приезжают блюзовые музыканты.<sup>281</sup> Примерно в то же время местный бутлегер и блюзмен Джек Оуэнс открыл другой джук – немного в стороне, неподалеку от своего дома на Джексон-роуд (Jackson Road), так что в Бентонии, несмотря на хронически трудные времена, было где повеселиться...

В связи с этим, кроме самого Оуэнса и Холмса, всплывают имена других сельских музыкантов – братьев Бурда и Адама Слейдеров (Adam and Burd Slader) и «Сан» Бэнкса (“Son” Banks); причем Слейдеры играли на гитаре с усилителем, а это значит, что в заштатную Бентонию пришел ритм-энд-блюз. Но Скипа эти чикагские новшества не вдохновляли: кажется, он так и не прикоснулся к электрогитаре... Чтобы подзаработать, он ездил играть в Язу-Сити и

куда-то еще, но денег всё равно не хватало, поэтому он валил лес, работал трактористом в Сатартии и, в кооперации с кузеном Бадди Полком (Buddy Polk), занимался фермерством на одной из плантаций. Нехватка денег и отчаянный характер подвигли Скиппи на откровенное жульничество или даже хуже того: осенью 1953 года он обналичил деньги за машину только что собранного хлопка, часть которого принадлежала партнеру-кузену, и, прихватив жену, сбежал.

Больше в Бентонии он не появлялся и позже признавался, что **«не стал бы там играть даже за сто долларов в минуту»**. (*I wouldn't play in Benton for a hundred dollars a minute...*)<sup>282</sup> Попробовал бы он там появиться!.. Возможно, Скипу предложили поучаствовать в каком-то «прибыльном деле», для чего срочно понадобились деньги. Имея на руках приличную сумму – пятьсот долларов, – он не смог преодолеть искушение, надеясь вернуть присвоенную долю, когда заработает. По словам Скипа, он отправился в Мемфис, где по выходным играл в различных клубах, получая неплохие деньги... Однако Колт предполагает, что, под именем «Кёрли Джеймса» (Curly), он открыл ночное заведение в Западном Мемфисе (West Memphis, AR), находящемся уже в Арканзасе. Возможно, это было кафе с собственным бэндом, и вроде бы там, в 1961 году, Скипа видели Джонни Темпл и гэмблер из Туники с завидной кличкой Хардфейс (Hard-Face). Колт полагает, что в этом бэнде Скип Джеймс был пианистом, а играли они в стиле Мадди Уотерса. Косвенно на это указывает и то, что будто бы БиБи Кинг (Riley “BB” King, 1925) предлагал Скипу место в своем рок-н-рольном бэнде, а также то, что некий блюзовый лейбл из Нэшвилла хотел его записать, но Скиппи и на этот раз отказался. **«Я не решился использовать этот шанс»**, – признавался он своему будущему биографу...<sup>283</sup>

...Мы без конца прибегаем к вводным словам – «возможно», «вероятно», «может быть», «кажется», «наверное», «видимо» и так далее, – из-за того что многие наши выводы и предположения базируются лишь на пересказах Стивеном Колтом того, что ему в свою очередь поведал Скип Джеймс, так что наша источниковая база, на что мы не устаем обращать внимание, очень шаткая, и, возможно, в будущем, когда будут опубликованы воспоминания других блюзовых музыкантов и появятся новые источники, от многих наших суждений и предположений не останется и следа... Например, Словарь Хэрриса

указывает, что в конце пятидесятих-начале шестидесятих популярный БиБи Кинг вёл успешные туры и активно записывался, а пребывал в основном в Чикаго, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке и Далласе, и, боюсь, ему было не до нашего Скиппи, если он вообще тогда о нём знал...<sup>284</sup>

...Итак, на несправедные деньги разжиться не удалось, и вскоре Скиппи оказался на северо-западе Миссисипи, в Туника-каунти (Tunica County), где за три доллара в день обслуживал белых господ, прибывавших на здешние озера половить рыбу. Его новая работа называлась звучным словом *боутхонпер* (*boat-hopper*)...

Великая река Миссисипи столь же извилиста, как и судьбы блюзовых музыкантов, живших вдоль её берегов. Но иногда, вследствие каких-то катаклизмов, её мощный и стремящийся на Юг поток спрямляется, оставляя на месте прежнего русла-зигзага огромную массу воды, которой некуда деться. В результате образуются длинные полукруглые озера – *cut-off* – с идеальной средой для всякого рода живности, прежде всего рыбы. Если посмотреть на карту, то таких озер можно заметить множество, и, наверное, самое большое из них – Туника (Tunica Lake), находящееся рядом с одноименным городом. Сюда на активный отдых любили приезжать состоятельные белые жители из Мемфиса и других городов. Не случайно уже в наше время именно в этих местах разрослась огромная индустрия развлечений с гигантскими комплексами казино, приносящими большой доход Тиника-каунти. Во времена боутхонперства Скипа на озере Туника ловили огромных сомов – *catfish*, и он за несколько долларов помогал этому развлечению, снаряжая лодки, подготавливая снасти и прочее. Но рыбу ловили не каждый день, а развлекаться хотелось всегда, поэтому наш боутхонпер выращивал еще и боевых петухов, а значит – устраивал петушинные бои... Потом Скиппи подрядился гонять грузовики с рыбой и овощами в Новый Орлеан, затем некоторое время работал на тракторе, наконец, примерно в 1962 году, они с Мейбил переехали в находящуюся неподалеку глухую деревню Даббс (Dubbs), где Скип устроился на плантацию некоего мистера Арнольда (S.A. Arnold's plantation). Правда, этот Арнольд утверждал, что Скиппи не работал там и одного дня... Между тем Мейбил рассказывала, будто в Даббсе Скиппи работал бейбиситтером (*babysitter*), то есть няней... Хороша была няня! Наверное, и по сей день где-то живут некие люди, могущие

сказать, что в детстве их нянчил Скип Джеймс... Потом из Даббса Скип и Мейбил перебрались в точно такую же деревню с почти таким же названием – Данди (Dundee, MS)... И – надо же! – Мейбил, которая вроде бы всегда была рядом, не уберегла мужа от внимания слабого пола. В итоге в самом начале 1964 года Скиппи оказался в туникской больнице. Вроде бы какая-то злая и коварная женщина навела на него порчу: **«Она хотела меня, в буквальном смысле, – чтобы я бросил Мейбил... Решила, что если не брошу, то сделает со мной такое, после чего я уже буду не нужен ни себе, ни Мейбил, ни какой другой женщине...»**<sup>285</sup> Блюзы, как видим, дорого обходятся их исполнителям. И чем лучше блюзмен – тем дороже. Их нещадно стреляют, колот, режут, травят, причем не только мужья-ревнивцы, но и бесчисленные любовницы, так что не всегда удается увернуться, уклониться, уберечься и не от каждой напасти спастись...

**«У него была куча баб... Понимаете, он бегал за каждой, которая только была не против»** (*He had a heap of girlfriends... he'd court anybody, you know, let him...*), – говорил о Скиппи бентонийский бутлегер и блюзмен Джек Оуэнс.<sup>286</sup>

...Что за женщины были у Скипа Джеймса? Какими, вообще, были возлюбленные наших героев? Обычные миссисипские чернокожие красавицы, каких и сейчас в тех краях множество? Или, быть может, какие-то другие, особенные, ни на кого не похожие и нигде более не встречающиеся? Ведь если сейчас нет и в помине таких блюзменов, то, наверное, нет и прежних миссисипских женщин, которые вдохновляли наших героев на высокую блюзовую поэзию и отчаянный гитарный пикинг? Увидеть бы хоть одну из бывших муз Чарли Пэттона, Сан Хауса, Вилли Ли Брауна, Томми и Роберта Джонсонов или того же Скипа Джеймса... Есть, правда, несколько фотографий постаревших жен да несколько записанных на видеопленку интервью с пожилыми возлюбленными кого-то из великих сингеров... Но каковыми они были в расцвете лет? Увидеть бы их прежних, хоть одним глазком! Хоть фотографию... Но где там: ведь если не сохранились снимки самих блюзменов, то изображений их возлюбленных и вовсе не осталось... Но тут нам повезло!

Очередное посещение Бентонии в сентябре 2009 года мы начали с того, что подъехали к местному магазину *Bentonia Food Store*, у



которого почти всегда можно встретить несколько беззаботных бентонийцев самого разного возраста. Войти в этот обветшалый деревянный магазин мы ни разу не решились, поскольку никак не избавимся от мысли, что он вот-вот рухнет. Из года в год этот странный магазин всё ветшает и ветшает, неизбежность его краха всё очевиднее, но он продолжает стоять и, похоже, простоит еще долго...

В знойный сентябрьский полдень хозяин заведения – черный старик Джоуди Холмс (Jody Holmes), брат владельца расположенного рядом джук-джойнта *Blue Front*, – сидит в тени под козырьком у своего магазина и с аппетитом поедает зажаренную на гриле курицу. В пяти шагах от него молча сидит на покосившемся стуле молодой человек. Мы подходим, здороваемся и спрашиваем о Скипе Джеймсе. Джоуди наперёд знает, о чём его будут пытаться белые туристы с картой в руках. Он бурчит что-то невнятное и окорочком указывает в ту сторону, откуда мы только что прибыли... Следует пауза, вызванная нашим непониманием. Джоуди вздыхает, откладывает окорочек, вытирает белоснежной салфеткой черные как смола руки, привстает, двумя чистыми пальцами достаёт из кармана ключи от машины, которая припаркована тут же, и передает их молодому человеку, сопровождая краткой командой. Тот молча, с радостью, что и для него наконец нашлось дело, садится в машину и заводит её. Джоуди жестом указывает, чтобы мы на своём «шевро» ехали вслед. Мы послушно выполняем эту команду, после чего Джоуди возвращается к ожидавшей его курице... Между тем наш проводник едет к шоссе, рядом с которым установлен маркер, повествующий о том, что в Бентонии родился и жил Неемия «Скип» Джеймс, один из величайших миссисипских блюзменов. Мы только что здесь были, но пришлось ехать еще раз. Сопроводив нас, молодой человек развернулся и умчался обратно к магазину...

Постояв у маркера, мы вновь вернулись в Бентонию к Джоуди Холмсу. Он уже покончил с курицей и просто сидел в тени. Молодой человек находился рядом... Мы сказали, что хотели бы взглянуть еще на что-нибудь, связанное со Скипом Джеймсом, например, на то место, где он жил, и для упрощения задачи поднесли Джоуди подробную карту Бентонии и окрестностей. Старый бентониец надел очки, быстро разобрался в карте и показал дорогу, ведущую к плантации Уайтхедов, где в 1902 году родился Неемия, где жила его

мать Филлис и где будущий блюзмен провел многие годы... Мы переспросили, желая уточнить, как лучше туда добраться. В ответ последовала череда ориентиров – *bridge, gin, crossroads*... и чего-то еще, – после чего Джоуди, понимая бессмысленность подобных объяснений, что-то буркнул под нос, махнул рукой, поднялся со своего стула и, отдав какое-то распоряжение молодому человеку, пошел запереть лавку. Потом он сел в машину и кивнул нам ехать вслед...

Выехав из Бентонии, мы пересекли шоссе, проехав около мили, свернули влево и тотчас остановились у шлагбаума. Это въезд на плантацию Вудбайн. Дальше ни ехать, ни идти не разрешалось: частная территория! Джоуди указал на густые посадки впереди, за которыми скрывался хозяйский дом... Где-то здесь прошли детские годы Неемии...

«А что еще сохранилось от Скипа?» – донимали мы Джоуди.

Он немного подумал, повздыхал, словно не желая в чем-то раскрыться, затем жестом попросил карту. На карте он указал место, где жила одна из возлюбленных Скиппи – Джоузи Ли Андерсон (Josie Lee Anderson, 1924-1983). Джоуди даже назвал её женой Скипа Джеймса. Блюзмен жил у неё в сороковые и пятидесятые, каждый раз когда возвращался в Бентонию...

Имя это для нас новое, ни в каких книгах и статьях о Скипе Джеймсе не упомянутое. Но теперь предстояло, следуя указаниям Джоуди Холмса, разыскать её дом...

Это оказалось совсем нетрудно. От въезда на плантацию Вудбайн мы вернулись на хайвей 49, повернули направо, проехали милю, вновь свернули направо, на местную *Big Mound Road*, и уже по ней, как бы объезжая плантацию Вудбайн, проехали еще милю-полторы, пока справа не увидели старый приземистый деревянный дом с выведенным кирпичным дымоотводом и традиционным миссисипским крыльцом. У этого дома есть и небольшая пристройка, кажущаяся еще более старой, и такой же ветхий сарай, где когда-то держали скотину. Вокруг дома – стриженный газон, кусты, несколько клумб с цветами, ведущая к крыльцу небольшая дорожка, выложенная плиткой, здесь же несколько деревьев, густой листвой укрывающих крышу. Стоял бы на этом месте новенький кирпичный домик – можно было бы позавидовать хозяевам, но... нам-то нужен как раз этот старенький дом миссис Джоузи Ли, куда приезжал Слип

Джеймс!.. Джоуди Холмс – источник самый надежный, ему доверять можно. Он всю жизнь прожил в Бентонии и многое знает о пребывании здесь Скипа Джеймса. Что-то понаслышке, а что-то и сам видел... Но нам пора войти в дом...

Дверь открыла хозяйка лет сорока, и мы прямо с порога рассказали ей, кто мы и что привело нас из далекой России в её дом: что, по дошедшим до нас слухам (Джоуди просил не выдавать его), здесь, кажется, когда-то жила одна из жен Скипа Джеймса, и сам он много раз бывал в этом доме... Удивления у хозяйки дома, её зовут Мэри Элизабет Андерсон (Mary Elizabeth Anderson), не было вовсе. Ее мама – Джоузи Ли – действительно какое-то время была замужем за великим блюзменом. Она родом из Белзони, переехала в Бентонию в тридцатые... Детей у них с Неемией не было, прожили они вместе недолго, а потом Джоузи Ли вышла замуж, родила детей, в том числе и Мэри, всю жизнь жила в Бентонии, умерла в 1984 году, и похоронена у церкви на *Pleasant Grove Cemetery*... Также Мэри рассказала, что несколько лет назад к ним приезжал юрист, выяснял, есть ли у нее родство со Скипом Джеймсом, видимо, на предмет музыкального наследия... Мэри не многое известно об отношениях матери и Скипа, Джоузи не делилась этим с дочерью, – но мне бы подробнее расспросить о самой Джоузи Ли, о ее жизни в Бентонии, о каких-то событиях, интересных случаях... Вместо всего этого я поторопился спросить о фотографии: имеется ли хоть одна, чтобы увидеть, наконец, какой была одна из любимых женщин Скипа? Причем мне непременно нужна была фотография тех лет, когда они были вместе... И вот, Мэри достала из семейного альбома старую, изрядно потрепанную пожелтевшую фотографию, поглядев на которую я уже ни о чем более не спрашивал...

На фотографии Джоузи Ли запечатлена вполоборота. Глаза не глядят в объектив, да им и не надо туда смотреть. Тёмные волнистые волосы уложены так, что подчеркивают высокий открытый лоб, и лишь тонкий, почти невидимый локон ниспадает слева, но не касается аккуратно подведенных бровей – заслонить их было бы ошибкой, так как они окаймляют сверху необыкновенно выразительные глаза, больше характерные для Индокитая, чем для Африки. Да, в лице Джоузи Ли есть что-то вьетнамское или тайское – немного выдающиеся скулы и утончающийся к подбородку овал лица. Но если

глаза обворожительны, то губы, наверное, – самое привлекательное... Скиппи как-то заметил, что у белых женщин нет губ, и поэтому, сетовал он, их некуда целовать... Если бы не цивильный пиджак с белой блузкой и аккуратная деловая прическа – перед нами бы предстала непостижимая аборигенка юго-восточной Азии, с совершенно дикой, чреватой опасностями красотой. Но – выдают глаза, наполненные умом и достоинством. Есть в этом взгляде и ирония – к себе и к окружающим, и современность, и совершенная свобода... Не верится, что предки Джоузи Ли были рабами, потому что свобода, воля и гордость источаются из её взгляда. С виду тихая, спокойная, рассудительная, она имела огромную власть над Неемией... Так вот почему он всякий раз возвращался в Бентонию!.. И еще: таких лиц уже не встретишь сегодня. Не только в Бентонии – во всем штате Миссисипи, во всей Америке! Они исчезли... И думаешь: кто исчез прежде – такие вот женщины или великие блюзмены?

Наверное, всё же раньше исчезли женщины. Не стало их – пропали и блюзмены: а на что они нужны?..

Как только я увидел фотографию Джоузи Ли, у меня «отпали» все вопросы!.. Я лишь попросил Мэри поехать с нами на кладбище *Pleasant Grove*, чтобы поклониться праху её матери, сердце которой в своё время принадлежало величайшему блюзовому музыканту...

...Мы оставили Скипа Джеймса на больничной койке в Тунике, где он лечился от какой-то заразы...

Шёл уже 1964 год. С того времени как он побывал в Грэфтоне, много воды унесла Миссисипи и множество больших и малых событий произошло в жизни нашего героя. Ему шёл седьмой десяток, а он по-прежнему метался по городам и весям в надежде обрести покой, для которого не был создан, да еще разбирался со своими женщинами. Он так и остался Скиппи... У него не было постоянного дома и полноценной семьи; он не имел определенной профессии; потерял доверие родственников; год назад умер его отец, Реверенд Джеймс, который его поддерживал и тщетно притягивал к себе; у Скипа не осталось друзей и даже приятелей. Он никому не был нужен, кроме своей Мейбил, но теперь, когда он лежал на койке в убогой туникской клинике и под вопросом оказалась его мужская потенция, чем он гордился не меньше, чем блюзами, он не будет нужен и ей, а

новую спутницу уже вряд ли встретит... Это крах всего, что только было в прошлом, и неизбежный трагический конец в скором будущем, где Неемию ждали нищета, старость и одиночество...

Лежу, больной, детка, на койке своей...

Валяюсь, весь разбитый, на койке...

Была у меня горстка друзей, но сегодня они ждут не дождутся кончины моей...

В жизни каждого пса, детка, наступает счастливый день...

И псина, крошка, вознаграждена радостным днем...

Ммм... Даже собаке бездомной уготовлены радости мгновенья,

И я прошу: "Пожалуйста, не делайте этого со мной!"

Приходил врач, был очень грустен он...

Врач пришел, и был он грустный такой...

Врач страшно печальный пришел:

Поставил диагноз мне... Сказал, что дела очень плохи...

Потом он убрался прочь, что-то тихо бормоча...

Ушел он, что-то тихо под нос бормоча...

Прочь пошел, под нос о чем-то бормоча:

"Может полегчать маленько, но не поправиться уже никогда..."

Мне долгий путь предстоит, но ехать я слишком слаб...

Долгая дорога впереди, но сил нет совсем...

В путь надо отправляться скоро, но обессилен я:

Словно тысячи людей стоят у кровати моей...

Кричу: "Боже, Боже, Господи, Боже мой!

О... Боже, Боже, Боже, Боже, Боже ты мой...

О, Господи, Боже мой!

Как же жестока была судьба со мной!"

Ммммм... Я больше не плачу...

Ммммм... Больше не плачу...

Ммммм... Слез больше нет у меня,

Ведь гласит закон, что все горести проходят...

Бороздил океаны, забираясь за тридевять земель...  
Исходил я океаны, заплывал за тридевять земель...  
И в водах океанских, и в странах заморских  
Не повстречал я ни одной симпатичной души.

Можешь камень взять и перебить мне кости...  
Давай, возьми камень и раздоби мои кости...  
Бери камень да перебей мне косточки,  
Но, когда умру я, все равно грустить по мне станешь...<sup>287</sup>

Но было в жизни Неемии «Скипа» Джеймса событие, о котором он, быть может, вспоминал с легкостью и тихой радостью: в течение двух февральских дней уже далекого 1931 года в сырой тёмной и глухой грэфтоновской студии, размещенной на втором этаже старой мебельной фабрики, под гитару и пианино он спел несколько песен, и их сохранили на звуковых носителях. И вот эти всеми позабытые записи, воплотившиеся в черные шеллаковые пластинки, отсоединились, оторвались, отпочковались от своего чудного создателя и зажили самостоятельно. И они-то не канули в лету! Сохранились! Лишь тихо таились долгие годы, дожидаясь своего часа. И дождались, потому что всё, что творят избранные, в конце концов является плодом Создателя более могущественного и несравнимо более великого, а уже Он устраивает такое, что нам, смертным, и в голову не придет...

В то время, когда Скиппи метался в поисках самого себя, пока скрывался, прятался, убегал, надеясь отыскать прибежище, – его самого усиленно искали. Случилось так, что этого скитальца, от которого отрешиваются родственники и которого сторонятся земляки, – считают одной из самых загадочных и непостижимых блюзовых легенд. Коллекционеры ищут его старые пластинки, а молодые белые музыканты, студенты и исследователи – их изучают, копируют, переиздают и даже пытаются петь со сцены. Более того, на его поиск уже устремились скауты из богатых и престижных университетов и вот-вот найдут, чтобы сделать записи его новых и старых блюзов, а вслед за тем – вытолкнуть на сцену. Но не на ту, на которой он играл прежде, а на Сцену, имя которой – мировое признание и вечность и где оказываются только самые значительные персонажи музыкальной истории... А еще, на нём и на его блюзах

хотят хорошо заработать, ведь он – неподдельный носитель исчезающей черной музыкальной культуры, которая неожиданно стала возрождаться самым причудливым образом и в самых неожиданных местах. Вот для чего нужен Неемия «Скип» Джеймс! Вот почему по всему Югу ищут его и таких, как он...

Поиск старых блюзменов во времена Фолк-Возрождения пятидесятых и шестидесятых годов – занимательнейшая книга, если бы она только была кем-то написана. В этом случае описание поиска и обнаружения Скипа Джеймса стало бы одной из самых интересных и захватывающих её глав.

Надо сказать, что та часть книги Стивена Колта, в которой он описывает историю Скипа Джеймса с начала шестидесятых, – наиболее интересная и достоверная. Со времени своего знакомства с блюзменом, которое произошло в июле 1964 года на Ньюпортском фолк-фестивале и продолжилось до самой его смерти в 1969 году, Колт был самым тесным образом связан со Скипом, и, следовательно, с этого момента он сам становится важным источником, а не только трактовщиком высказываний своего героя. Он не только откровенно повествует о Скипе Джеймсе, но и смело пишет о так называемых «блюзовых энтузиастах», опекавших его и подобных ему старых сингеров с единственной целью – хорошо заработать... Не всегда Колт называет имена, но и без этого можно догадаться, о ком идет речь. Главы о последних годах жизни Скипа Джеймса – наиболее сильные в книге, поэтому лучше всего нашему читателю обратиться к ним. Нам же остается лишь кратко пересказать написанное, но с некоторыми добавлениями, благо об этом периоде жизни музыканта писали и другие авторы.

Как же Скип Джеймс был «найден»?

Больше других надеялся разыскать его Гэйл Дин Уордлоу, в то время молодой исследователь блюзов. Он, действительно, многое сделал для возвращения великих имен прошлого, но со Скиппи ему не повезло. Блюзмен из Бентонии ускользал от него всякий раз, как до этого он ускользал от всех прочих искателей, включавших в основном недоброжелателей.

Прознав, что в начале 1964 года Джонни Темпл едет в столицу штата Миссисипи навестить родственников, Уордлоу отправился в Джексон, встретился с ним и спросил о Скипе Джеймсе. Темпл

ответил, что Скиппи, скорее всего, находится в своей Бентонии, в часе езды от Джексона. Уордлоу направился туда, но в Бентонии ему сказали, что Неемии там не видели уже лет десять, а кузен блюзмена пожаловался, что тот присвоил деньги за собранный хлопок и исчез, а поиски его закончились безрезультатно. На всякий случай он отправил Уордлоу в Тунику, где, по слухам, мог скрываться Скиппи вместе с женой... В феврале 1964 года Уордлоу отправился в Тунику, ходил по городу, расспрашивал местных бутлегеров, но всё было напрасно: никто не выдавал Скиппи, хотя тот в это время лежал в местной больнице. ...А зачем его выдавать какому-то белому человеку, который, наверняка, хочет упрятать несчастного Неемию в тюрьму: не ангел, но все же – свой, чёрный, блюзы поёт, как никак... Ну а когда Уордлоу убеждал, что он не полицейский, а ученый и всего лишь хочет найти музыканта, чтобы вернуть его на сцену, то, во-первых, в эту добродетель мало кто верил (там на мякине-то никого не проведешь!), а, во-вторых, если кто и верил – то тем более не выдавал Скиппи, потому что таким, как он, не песни надо со сцены петь, а сидеть в каталажке...

Время было сложное, в Миссисипи особенно. Напряжение нарастало и грозило вылиться в социальный взрыв. Ездить по глухим местам, пусть и с самыми благородными намерениями, было небезопасно. Когда Уордлоу заехал в Мурхед (Moorhead, MS) и остановился послушать старого блюзмена Хенри Батчера (Henry Butcher), тотчас возник полицейский и, во избежание неприятностей, потребовал немедленного удаления Уордлоу из города... Местные власти, в лице шерифов и прочих крутых парней, видели в белых студентах с Севера борцов с расизмом и сегрегацией, прибывавших в их вотчины с целью регистрировать черных избирателей. Не забудем, что на американском Юге агонизировала, но всё еще сохранялась та среда, в которой недавно, среди бела дня, пропал Президент Джон Кеннеди (John F. Kennedy, 1917-1963), – что там какие-то мальчики, приехавшие с Севера!.. Одним словом, поиск Скипа Джеймса закончился для Уордлоу ничем. Никто ничего о блюзмене не знал или не хотел говорить, так что искателю пришлось довольствоваться встречей с Реверендом Ишмоном Брэйси, с которым Уордлоу уже год поддерживал приятельские отношения. Исследователь жаловался бывшему блюзмену на оказавшиеся пустыми поиски Скипа, рассказал,



где был, с кем встречался, кого видел, в то время как матёрый Ишмон лишь сочувственно кивал да ухмылялся, мол, ничего о... (как там его?) ...Скипе Джеймсе не знает и вообще впервые слышит это странное для Джексона имя...

Между тем в апреле 1964 года на поиски старых блюзовых сингеров отправилась небезызвестная троица в составе Джона Фэхея, Билла Барта и Хенри Вестайна. В Джексоне они встретились с блюзовым сингером, учеником Томми Джонсона – Кей Си Дагласом (K.C.Douglas, 1913-1975), – взяли у него интервью и, как водится, спросили о других музыкантах. Даглас отправил троицу к Ишмону Брэйси. Реверенд тотчас предложил спеть дюжину самых что ни на есть настоящих блюзов собственного сочинения. Всего за четыреста долларов! А когда Фэхей с коллегами отказались, сославшись на отсутствие таких денег, Ишмон, за гораздо меньшую сумму – тридцать долларов, согласился открыть им нечто не менее важное. Вот это другое дело! Тут же составили контракт, на клочке бумаги... Рассказывал Брэйси долго и в охотку, по ходу придумывая истории, события и даже имена (источник еще тот!), и в своё повествование, на всякий случай, включил то, что совсем недавно ему поведал Уордлоу в связи со своим безуспешным поиском Скипа Джеймса. На последнее и запали университетские искатели... Отдав реверенду законно заработанные тридцать долларов, они, по его указке (а на самом деле по следам Уордлоу!), отправились в Бентонию.

Ходили, высматривали, спрашивали, как это часто бывает, их отправляли от дома к дому, так что ребята даже встретились с тётей Мартой, от которой Скиппи прятался больше, чем от кого-либо... Так они узнали, что Неемия с женой живёт где-то на северо-западе штата, в Туника-каунти, в селении Данбар (Dunbar, MS). Это уже немало! Искатели кинулись к карте, но Данбара не нашли... Зато обнаружили два местечка с похожими названиями – Данди (Dundee, MS) и Даббс (Dubbs, MS), расположенные в восьми милях друг от друга. Поехали туда... Сначала прочесали Данди и выяснили, что Скипом там не пахнет. На пути в Даббс на заправке спросили местного обитателя, не знает ли он, где находится Данбар. Тот ответил, что... это и есть Данбар! Обнадеженные, ребята на всякий случай поинтересовались о Скипе Джеймсе. Напрягшись, молодой человек припомнил ночь, проведенную им в парикмахерской некоего Бенни Симмонса (Benny

Simmons) в Данди (откуда они только что приехали): тогда он повстречал одного пожилого человека, заявлявшего, что он великий музыкант, играет на пианино и гитаре и даже записан на пластинки. Никто из посетителей этому хвастуну не поверил – подумали, что старик просто трепется...

Не дослушав историю, Фэhey и Барт (Вестайн к этому времени уехал) тотчас отправились обратно в Данди и бросились к парикмахерской Симмонса... Оттуда их направили к ближайшему дому, на крыльце которого в кресле-качалке сидела немолодая женщина. Ею была Мейбил... И уже она, испытав молодых людей на благонадежность, повезла их в туникский госпиталь, где с января текущего года пребывал её несчастный и неверный муж...

Так или примерно так был наконец «найден» Скип Джеймс! Почти месяц Фэhey и Барт прожили рядом с ним в Данди, с трудом налаживая контакт, выстраивая деловые отношения, подготавливая сингера к новой музыкальной карьере, в которой сами надеялись сыграть решающую роль... Так или иначе, затея эта удалась, и началась последняя жизненная эпопея Неемии «Скипа» Джеймса, продлившаяся до самой его смерти в 1969 году...

Пасмурным днём 25 июля 1964 года Скип Джеймс появился на Ньюпортском фолк-фестивале. Ему предстояло выступить впервые после долгого перерыва, и сотни белых молодых людей неотрывно, с нескрываемым любопытством глядели на сцену, ожидая его выхода. Такой аудитории у него никогда не было. Скип волновался страшно. По воспоминаниям его молодого родственника, находившегося рядом, Скип *«дрожал, как листья на дереве»*, при этом его всячески успокаивал другой ветеран – Реверенд Роберт Уилкинс.<sup>288</sup>

Еще бы! Выступление в каком-нибудь джукке, когда вокруг все свои, а сам ты не только музыкант, но и непосредственный участник действия, – было привычным. Но здесь, на Севере, в Ньюпорте, на высокой сцене, перед микрофонами... Что вся эта холеная и сытая молодежь понимала в блюзах? Что могли эти юнцы понять из скипиных слов, что вынести? Разве что посмеяться над ним...

Не меньшее недоумение возникло в тот момент и у этих самых юнцов. Скип Джеймс выступал сразу после Миссисипи Джона Хёрта, который, с присущей ему обаятельностью, тихим и добрым низким

голосом исполнил три песни. Хёрт был участником предыдущего фестиваля, его уже хорошо знали, его любили и ждали как дорогого старого друга, да и сам он уже привык к тысячам глаз, устремленных на него... Не то было со Скипом. Его тоже ждали, его тоже хотели услышать, а еще больше – увидеть, потому что каким он был на самом деле и как выглядел – никто тогда не знал.

«Появился Скип Джеймс: мрачноватый и будто слегка нерешительный, с блуждающими глазами, облаченный в черный костюм, в широкополой с плоской тульей шляпе проповедника, – это придавало его внешности нечто неземное, – вспоминает присутствовавший в Ньюпорте Питер Гуральник. – Таким мы и воображали его по его пластинкам. Не было полной ясности относительно того, будет ли он выступать. Но потом его представили публике...»<sup>289</sup>

Дик Уотерман также оставил воспоминания о первых и самых волнующих минутах «возвращения» великого блюзового сингера:

«После того как Скипа представили, какое-то мгновение он сидел неподвижно, затем глубоко вдохнул и запрокинул голову навстречу серому летнему небу. Обычно меня, фотографа, редко посещало осознание большой исторической важности запечатлеваемого момента, но тогда я знал: *этот* момент, *эту* песню, *это* слово, *эту*, самую первую, ноту возвращения Скипа я должен сохранить на плёнке. Его голос был чист и обворожителен: “*Лучше я буду дьяволом, чем мужчиной этой женщины...*”»<sup>290</sup>

Питер Гуральник: «Повертев в руках гитару и перенастроив её, он принялся исполнять то, что надобно считать его величайшей композицией и одним из самых трогательных блюзов, когда-либо записанных, – “*Devil Got My Woman*”...»<sup>291</sup>

Самюэль Чартерс: «Он был очень взволнован, когда брал гитару и садился у переднего края сцены. Но через мгновение, чтобы собраться, принялся медленно притопывать, а пальцы заиграли характерное вступление; высоким фальцетом он запел “*Devil Got My Woman*”. Это был один из самых трогательных моментов всего фестиваля. Пока он пел, царила полная тишина».<sup>292</sup>

Питер Гуральник: «Когда первые ноты полетели над полем и над нами взвился его голос – пронзительный фальцет на фоне резкого звучания гитары в настройке *cross-tuning*, – в воздухе повисло

напряженное ожидание... Казалось, однако, невероятным, что это загадочное, преследующее тебя звучание, существовавшее прежде только на едва годившихся для прослушивания запиленных пластинках на 78 оборотов, – вот так запросто рождается в этот пасмурный летний день в Ньюпорте... Когда песня подошла к концу и Скип, по мере игры становившийся все более уверенным в себе, поглядел на свою новую аудиторию, то поляна взорвалась аплодисментами и свистом, и страшное напряжение стало понемногу спадать». <sup>293</sup>

Можно только догадываться, какое воздействие оказал страдающий фальцет шестидесятидвухлетнего черного музыканта из сельских миссисипских глубин на молодых и просвещенных белых слушателей, из которых, наверное, каждый третий носил очки.

К счастью, этот потрясающий миг запечатлен не только в словах-воспоминаниях, не только на фото пленке, но еще и в звуке, так как четыре песни, исполненные Скипом Джеймсом в хмурый июльский день, вошли в альбом «The Blues At Newport, 1964. Part 2» (VRS-9181), вышедший на *Vanguard* в 1965 году.

Дневное выступление Скипа заняло девять минут. Вечером он предстал уже перед многотысячной аудиторией. И вновь восторг, вновь успех! Всё говорило о том, что Скипу Джеймсу обеспечены контракты на запись, многотиражные издания на таких лейблах, как *Prestige* и *Vanguard*, и, как следствие, слава и финансовый успех... Вернувшись на сцену и почувствовав, что он еще на многое способен и сможет наверстать упущенное, Скип Джеймс с огромным энтузиазмом и энергией взялся за дело.

«Вскоре после Ньюпорта он появился в *Unicorn* вместе с Миссисипи Джоном Хёртом. Казалось, он еле сдерживал переполнявшую его энергию: в перерывах он возникал среди аудитории или дурачился на пианино со своими нервными ритмами и грохочущими хаотичными мелодиями. За неделю они переиграли абсолютно все: блюзы и спиричуэлсы, йодли Джимми Роджерса и даже импровизированное соло на тему “Silent Night”, которое звучало ближе к Монку [Thelonious Monk], чем к любому из слышанных мною блюзовых пианистов. После Ньюпорта он не переставал практиковаться (он мне рассказывал, что его смущают сделанные им записи, хотя эти записи называли самым потрясающим блюзом,

всплывшим за последние тридцать лет), и ему не терпелось показать новые темы...»<sup>294</sup>

Что мы узнаём?! Два титана кантри-блюза – Миссисипи Джон Хёрт и Слип Джеймс – играют вместе в одном из вашингтонских кофе-хаусов! Но где фольклористы, где исследователи блюза, куда делись молодые музыканты, наконец, куда пропали дельцы от звукозаписи, намеревающиеся делать деньги? Что мешало поставить хоть какой-нибудь магнитофон перед парой великих музыкантов, чтобы запечатлеть их хотя бы для истории? Но нет никого. Даже фотографа. Неужели все умчались на концерт Боба Дилана?.. Нам остались лишь скудные воспоминания Гуральника, и если бы не они – то мы и вовсе ничего не узнали бы о событиях в *Unicorn*. Такое вот было странное Фолк-Возрождение...

Кого сейчас винить в том, что весь пыл, энтузиазм и чаяния вернувшегося блюзового музыканта ушли в песок и мы, любители блюзов, не получили и сотой части того, что могли получить?

Молодые компаньоны, оберегавшие Скипа от деловых контактов со стороны, лишь затащили его в какой-то полутемный подвал на севере столицы, где в августе 1964 года некто Джин Розенталь (Gene Rosenthal) записал его для микролейбла *Takoma*.<sup>295</sup> Не об этих ли записях упомянул Гуральник, что они являются «самым потрясающим блюзом, всплывшим за последние тридцать лет»?

Так, может, владелец *Takoma* Джон Фэхей с партнерами дали зелёный свет этим записям, издав их многотысячным тиражом и распространив по миру? Никак нет. Материал самой первой после «возвращения» звукозаписывающей сессии Скипа Джеймса появился лишь... тридцать(!) лет спустя, когда в 1994 году его издали на CD на лейбле *Genes* – альбом «Skip James: She Lyin'» (GCD 9901).<sup>296</sup>

Как вам все эти «блюзовые энтузиасты»?!

Между тем больше тридцати лет находились под спудом песни и блюзы, спетые и сыгранные Скипом Джеймсом на огромном эмоциональном подъеме, который его не покидал первые месяцы после успеха в Ньюпорте. Возможно, это лучшее из всего, что записал блюзмен в шестидесятые. Надо обязательно услышать, с какой страстью он поёт «Devil Got My Woman»! Такое отчаянное исполнение больше у Скипа нигде не встречается. А игра на гитаре,

которую блюзмен демонстрирует в короткой «She Lyin'», показывает, что и технически он был в отменной форме.

В самом конце октября Скип Джеймс выступал в Кембридже (Cambridge, MA), причем аккомпанировал себе на пианино, и это выступление записали не магнитную плёнку. Увы, как и августовские записи, этот концерт издан на CD лишь в девяностые, на все том же лейбле *Genes*: «Skip James: Skip's Piano Blues» (GCD 9910).<sup>297</sup>

В ноябре 1964 года Скипа записывал в Бостоне Бернард Клецко, для своего небольшого лейбла *Herwin*. Как мы отметили в начале главы, этот исследователь и продюсер возродил лейбл, на котором в 1926-1930 годах издавали черных реверендов, госпел-сингеров и музыку *sanctified*. Клецко выпускал поначалу пластинки на 78rpm, считая их звучание близким к оригинальным *race records*.<sup>298</sup> Подобным образом он записал и издал Сан Хауса, Букку Уайта и Вилли Ли Брауна.<sup>299</sup> Тиражи этих пластинок не превышали трехсот копий, расходились в узком кругу любителей кантри-блюза и не приносили дохода ни издателю, ни самим музыкантам. Тем не менее это архаичное и во многом декоративное издание оказалось единственным, опубликовавшим Скипа Джеймса в 1964 году! А ведь прошло уже восемь или девять месяцев с того дня, как блюзмена сенсационно «обнаружили» и привезли в столицу, при этом он многократно выступал с концертами, не единожды был записан, так что к концу года можно было выпустить не меньше трех полноценных альбомов... Но ничего подобного не произошло. Вместо радости от успеха и денег на старость, у Скипа обострилась болезнь, которую никто толком не лечил... На страницах книги Колта предстает печальная картина мелочной борьбы вокруг великого таланта. Темы этой мы касаться не будем и лишь еще раз отправим читателя к страницам *I'd Rather Be The Devil*...

Остаток лета и осень Скип Джеймс оставался недееспособным. Болезнь прогрессировала, боли усиливались. Его поместили в госпиталь, где врачи поставили диагноз: рак половых органов. В апреле 1965 года музыканта кастрировали, после чего он пошел на поправку, хотя получил сильнейшую психологическую травму... Еще раньше, 16 декабря 1964 года, Дик Споттсвуд и его жена записали блюзмена для своего лейбла *Melodeon*. Это значит, что Скип исполнял блюзы, преодолевая страшную боль... Часть этих записей издали в

ноябре 1965 года: альбом «Skip James: Greatest Of The Delta Blues Singers» (MLP-7321); часть – в 1965 или в 1966 году на лейбле *Biograph*: альбом «A Tribute To Skip James» (BLP-12016)...

Щедро раздавая хвалу музыканту, издатели практически ничего ему не платили. Более того, намеревались заключить контракт, по которому им принадлежали бы все песни блюзмена, как новые так и старые, включая и те, что записаны в 1931 году!...<sup>300</sup> К счастью, до подписания этой позорной бумаги дело не дошло, но положение Скипа не улучшалось. В отличие от Джона Хёрта, излучавшего доброту, Скип Джеймс источал лишь тоску и отчаяние, из-за чего его не особенно принимали в клубах и кофехаусах. Белой публике, пришедшей отдохнуть, не очень-то хотелось вникать в социальный контекст кантри-блюза, а Дик Споттсвуд был уверен, что «многие слушатели сознательно игнорировали Скипа Джеймса». (*I'm sure many in the audience found Skip James eminently ignorable.*)<sup>301</sup>

Скипа подрядили выступать в вашингтонском кафе *Ontario Place*, где уже больше года играл Джон Хёрт, неизменно собирая публику и неплохо зарабатывая. Но на выступления Скипа посетители не ломились. Сопоставляя творчество двух великих музыкантов, менеджер заведения Ли Тэлбот (Lee Talbot) отмечал, что «это всё равно что сравнивать трагическую оперу с какой-нибудь фривольной комедией». Хёрт пересыпал свои выступления светлыми, искренними, часто смешными и безобидными рассказами, его мягкий голос умиротворял, настраивал на добрый лад. Когда же наступал черёд Скипа, «все затихали и погружались в размышления».

«От одних только слов некоторых песен Скипа по спине начинали бегать мурашки, – вспоминал Тэлбот, – а когда он пел, то это происходило уже наверняка... Казалось, что сидишь на чём-то остром, весь разбитый, раскачиваешься из стороны в сторону... Стонешь и завываешь... В моем сознании всплывала некая тёмная болотистая заводь... Испанский мох свисает с деревьев... Жуткая картина в духе магии Вуду... Музыка Скипа порождала у людей такие мысли, которые, быть может, были для них нежелательными, поскольку они выбрались в город, надеясь хорошо провести время. Люди чувствовали некий дискомфорт... Но ведь блюз и *должен* нести с собою печальные мысли...»<sup>302</sup>

Да, блюз должен нести печальные мысли и вызывать грустные эмоции, если только это настоящий блюз. В знаменитом нью-йоркском кафе *Gaslight*, на МакДугал-стрит, всегда собирались интеллектуалы, поэты, писатели, музыканты, а также любители фолка и блюза. Кто только перед ними не выступал, включая и самых что ни на есть настоящих блюзменов! Когда в январе 1965 года там три вечера кряду пел и играл Неемия «Скип» Джеймс, посетителей было очень немного...<sup>303</sup> Вот вам и интеллектуалы, вот вам и Фолк-Возрождение!..

Питер Гуральник пишет, что Скип Джеймс никогда не привлекал столько слушателей, сколько приходило на выступления Сан Хауса, Джона Хёрта или других заново «открытых» блюзменов.

«На его выступлениях никогда не присутствовало больше тридцати-сорока слушателей. Иногда приходили всего пятнадцать, и Скип, случалось, выглядел апатичным и удрученным. Порой казалось, что он хочет поскорее завершить выступление. Но чаще всего он был терпелив, почти по-отечески общался со своими юными слушателями и во время игры пытался донести до них суть своей музыки...»<sup>304</sup>

Вместе с тем, продолжает Гуральник, Скип всегда ясно осознавал, какая бездна лежит между ним и его аудиторией. «Когда на неверное использование слова или тщательно выдержанную формальность его речи в зале раздавались смешки – к каждому он обращался “*predecessor*” (*предшественник, предок*); девушки у него становились “*damsels*” (*девицами*); он часто извинялся за свои “*vulgarities*” (*вульгарности*), – Скип сохранял учтивость и чувство собственного достоинства, – а над этим уже не посмеёшься».<sup>305</sup>

Дик Уотерман, зарегистрировавший фирму *Avalon Productions* с единственной целью – продвигать Джона Хёрта, согласился стать еще и менеджером Скипа Джеймса. Это произошло после фолк-фестиваля в Филадельфии летом 1965 года, когда блюзмен обратился к нему с такой просьбой. Но и Уотерман не особенно улучшил его финансовое положение. В ответном письме к Колту, который обратился к нему с упреками, Дик пишет, что его подопечного не принимают из-за явно депрессивных песен: хозяева клубов жаловались, что под такую музыку их клиенты не любят отдыхать, не заказывают еду и напитки, а это наносит им ущерб. Колт обвиняет Уотермана, что тот не додумался организовать выступления Скипа Джеймса в университетах и колледжах, где существовали специальные фонды для подобных



мероприятий, – в этом случае гонорар приглашенному музыканту был гарантирован. Вместе с тем он отмечает, что Дик Уотерман был единственным, кто хоть что-то делал для старых блюзменов, из-за чего не нравился многим своим коллегам...<sup>306</sup>

С началом концертной деятельности в очередной раз изменилась семейная жизнь Скипа. Летом 1965 года они с Мейбил проживали в Вашингтоне, где музыкант иногда выступал в кафе *Ontario Place*. Но искусство требовало жертв, и в том же году Скиппи оставил Мейбил, даже не предупредив её о том.

**«Она пила и не ухаживала за квартирой»,** – жаловался Скип.

**«У него на уме всякие грязные мыслишки. Скип никогда никого не слушает...»** – с досадой говорила о нём Мейбил.<sup>307</sup>

Уйдя от жены, Скиппи уехал в Филадельфию, где сошелся с Лоренцей Микс (Lorenzo L.Meeks, 1905-1977), племянницей Джона Хёрта.<sup>308</sup> Она была родом из Гринвуда, немного моложе Джеймса и, судя по характеристике Колта, в отличие от Мейбил, «не одевалась в рабочий комбинезон, не обвязывала голову платком и не принадлежала к тому типу женщин, которые способны вонзить айспик (*icerpick* – ледокол) в шеаркроппера Дельты, оставив мертвое тело распластанным в плантационной канаве, после чего анекдотически детально описывать то, как выглядела рана».<sup>309</sup>

Что имеет в виду Колт?

А вот что. Однажды Мейбил разоткровенничалась перед Ли Тэлботом, владельцем кофехауса *Ontario Place*:

«Она мне рассказала, что один парень на плантации настойчиво её домогался, в то время как Мейбил не хотела иметь с ним никаких дел. Она продавала виски на стороне или что-то в этом роде, а он её шантажировал, угрожал устроить так, что её выгонят с плантации. Она все подстроила так, что осталась с ним наедине, и всадила в него айспик... Она сказала: «Понимате, мистер Ли, когда вы всаживаете в кого-нибудь айспик, отверстие закрывается и кровь течет вовнутрь...» (*You know, Mr.Lee, when you stick somebody with an ice pick, the hole close up and it bleed on the inside...*)<sup>310</sup>

Как видим, наш Скиппи, сбегав от Мейбил, легко отделался... Надо напомнить, что Скип познакомился с Мейбил не в сквере у Капитолия, а в одном из дорожно-строительных лагерей в Алабаме, где будущая миссис Джеймс работала поварихой. Женщине в тех

местах, чтобы уцелеть, иногда приходилось пользоваться и айспиком, и прочими кухонными орудиями, так что жестокая расправа над шантажировавшим её мужчиной подавалась едва ли не добродетельным героизмом. Но теперь, когда Скип Джеймс оказался на большой сцене и выступал в цивильном костюме, ему понадобилось нечто иное, и Мейбил уже «не тянула» на роль жены такого крутого, как он, парня... Но, как это бывает, и Лоренцо оказалась не совсем той, которую искал требовательный Скиппи, и он признавался Колту, что она с ним живет только из-за денег, которые попусту транжирит. В свою очередь Лоренцо жаловалась, что её муж никакой не герой, что он «подлый», «низкий» и «ужасный» (*“thin-skinned”, “hard-headed” and “mean and ugly”*).<sup>311</sup> Во всяком случае, так пишет Стивен Колт.

А вот племянник Лоренцы – Фред Болден (Fred Bolden, 1915), который часто бывал в доме Джеймсов в Филадельфии, утверждает обратное. По его воспоминаниям, тётушка Лоренцо была очень крупной и столь же доброй, к тому же отменной хозяйкой:

«Это был действительно красивый дом... Клэптон (Eric Clapton, 1945) купил его, потому что взял одну из песен Скипа – “I’m So Glad”. Он хотел как-то вознаградить его... Кухня была очень чистая... Длинный стол стоял на кухне. Комната Скиппи была очень уютной и опрятной. Они так меня любили, что позволяли ночевать в их собственной комнате. Мебель была старомодная, годов двадцатых-тридцатых... Готовила всегда Лоренцо. Скип любил свиные рульки (*ham hocks*), кукурузный хлеб (*cornbread*) – настоящие такие бисквиты, – капустные листья (*collared greens*) и свиную требуху (*chitins*)».<sup>312</sup>

Ничего не могу сказать насчет великодушия Клэптона, но это вполне вероятно, потому что у самого Скипа (да и у Лоренцы) деньги на приличный дом едва ли нашлись бы... Таковы некоторые нюансы семейной жизни Скипа Джеймса. Как бы там ни было, именно любимые женщины побуждали его к лучшим песням, и той же Лоренце он посвятил один из своих последних блюзов...

Скажите, видел ли кто-нибудь сегодня  
мою любезную Лоренцу?

Скажите же, кто-нибудь видел сегодня  
мою дорогушу – Лоренцу?

Понимаете, мы так славно встречали Рождество вместе,  
а уже на Новый год она ушла...

О... Вы сразу узнать ее должны,  
как только увидите: ведь она так отличается  
от любой другой.

О... Как только повстречаете, отличите ее  
от любой другой:  
стройна она, как бутылочка из-под Кока-Колы,  
и всем своим видом она словно не от мира сего...  
Это точно!

Знаете, когда говорит она, то заикается...  
Когда идет, то шатается, покачивается  
из стороны в сторону...  
Именно так: заикается, когда говорит,  
и пошатывается, когда ходит.  
И еще: у нее три зуба золотых и глубокие ямочки  
на щечках! О да...

Я спросить хочу: "Привет, Лоренцо... Лоренцо...  
Как же получилось, что так зла ты ко мне?"  
Спрашиваю: "Лоренцо! Эй, Лоренцо!  
Почему так жестоко со мной поступаешь?"  
Ведь знала ты, дорогая, что меня оставишь, ведь никогда  
не говорила мне, что мечтаешь рядом быть!

Теперь, если только заработать сумею полмиллиона,  
клянусь, я готов все деньги эти  
отдать Худу-колдуну...

Я заявляю, как только полмиллиона заработаю,  
то все-все эти деньги отнесу Худу-колдуну, –  
только пообещай он, что мою Лоренцу  
возвратит!

Как же хочу я, чтоб она ко мне вернулась!<sup>313</sup>

Финансовые надежды Скипа Джеймса были в то время связаны с новым контрактом, который, благодаря Дику Уотерману, заключил с ним Мейнард Соломон (Maynard Solomon, 1930), создатель и глава крупного и популярного в то время лейбла *Vanguard*. Скипу

предстояло записать пару альбомов в течение двух лет, и ему был выплачен крупный аванс — тысяча долларов! Первые сессии для *Vanguard* состоялись 10 и 11 января 1966 года в Нью-Йорке.<sup>314</sup>

**«Мистер Соломон сказал, что это была лучшая сессия, которую он провел за пятнадцать лет звукозаписи. Он был очень доволен»,** — хвалился блюзмен в письме к своему молодому приятелю.<sup>315</sup> Еще через полгода, в августе, вышла пластинка «Skip James: Today!» (VSD 79219). На довольно примитивной обложке альбома красовался здоровый и полный сил блюзовый сингер, которому не дашь и пятидесяти...

А ведь на деле всё для Скипа было не таким уж и радужным. То было время, когда Фолк-Возрождение заканчивалось, а с ним пропадал и интерес к старым фолк-музыкантам, включая черных сельских блюзменов. На смену акустическому блюзу и subtilному фолку пришел электрический рок. Ему навстречу устремились все — от подросших тинейджеров до вчерашних кумиров фолк-сцены. На этот сдвиг немедленно отреагировала индустрия грамзаписи. Все, кто не успевал перестроиться, оказались на обочине... Скип Джеймс и до этого мало зарабатывал, теперь ему и вовсе пришлось худо. Вышедший альбом продавался плохо, а то, что всё же продалось, покрыло лишь выплаченный аванс, так что музыкант не получил ничего. В клубы и кофехаусы его тоже не приглашали... К началу 1967 года сингер не мог оплачивать телефон.

Именно в это время до слуха Эрика Клэптона и его друзей из группы *Cream* дошёл вангардовский альбом с довольно скромным, в сравнении с оригиналом 1931 года, исполнением «I'm So Glad». Рок-музыканты записали свою версию и включили её в дебютный альбом «Fresh Cream», который вышел в конце 1966 года и тотчас стал сенсацией. В отличие от других рокеров, беззастенчиво присваивавших песни чёрных блюзовых музыкантов, Джек Брюс (Jack Bruce, 1943), Джинджер Бейкер (Ginger Baker, 1939) и Эрик Клэптон указали автором «I'm So Glad» Скипа Джеймса, и это неожиданное для него обстоятельство во многом спасло пожилого сингера от нищенства. После того как в Англии и Америке был продан миллионный альбом «Fresh Cream», блюзмен получил от шести до десяти тысяч долларов! Такая сумма могла ему только присниться...

Добавим, что, несмотря на очевидную выгоду, Скип, побывавший на концерте *Cream*, невысоко оценивал их ковер-версию: «Они сыграли эту вещь задом-наперед. У них нет ни ритма, ни гармонии... Мой ритм раза в два быстрее. Это слишком хорошая песня, чтобы с ней вот так запросто обращаться... Никто никогда не сыграет эту вещь, как я». (*They got it ass backwards... They don't have the harmony, the rhythm; I doubled-up on it [the rhythm]. It's too good a song to mess up like that... No one will ever play it like me.*)<sup>316</sup>

Вот так: «ни ритма, ни гармонии»!.. Парадокс в том, что некогда популярная у белых вещица «So Tired» была трансформирована великим музыкантом в умопомрачительную «I'm So Glad», которую с восторгом слушали обитатели миссисипских каунти, как в исполнении самого Скиппи, так и на парамаунтской *race record*; а спустя почти четыре десятилетия, чтобы вновь сделать её популярной и востребованной, эту бесподобную вещь еще раз «препарировали», теперь уже белые музыканты вроде Клэптона!.. Прослушайте оригинал Скипа Джеймса 1931 года, затем версию *Cream*, а потом еще и ковер-версию их последователей – *Deep Purple*, чтобы убедиться, что, даже с учетом разножанровости, Неemia абсолютно прав: *никто никогда не сыграет эту вещь, как он...*<sup>317</sup>

Колт, находящийся в постоянном контакте со Скипом, организовывал ему выступления в колледжах, где блюзмену гарантировали заработок, причем гораздо больший, чем если бы он выступал в кофехаусах. В то же время, по словам Колта, Скип терял всякий интерес к блюзам, к своей творческой карьере вообще, не готовился к выступлениям, дома не пел блюзов, лишь спиричуэлсы, и перед записью второго альбома для *Vanguard*, летом 1967 года, совсем не репетировал, из-за чего альбом «Devil Got My Woman» (VSD 79273), вышедший в мае 1968 года, как и предыдущая вангардовская пластинка, является тенью не того Скипа, что записывался когда-то в Грэфтоне, но даже того, который вернулся на сцену в 1964 году...<sup>318</sup>

Странные претензии к шестидесятипятилетнему блюзовому сингеру, за плечами которого столь непростая жизнь и только что перенесенная тяжелая болезнь! А весной 1968 года он уже знал, что безнадежно болен раком печени...

Скип Джеймс и без того дал нам несоизмеримо больше, чем дали ему мы. Вообще-то, мы ему не дали ничего... Да если бы он просто

сидел на миссисипском крыльце своего дома и перебирал струны, рассказывая о себе истории, – то и это надо было бы записывать для архивов, и этому мы были бы рады. Ведь и Луи Армстронг не играл в семидесятые так, как в двадцатые, и многие другие музыканты, блиставшие в молодости, утратили былую технику, страсть, жажду самоутверждения. Но вместо этого у них появилось нечто иное – мудрость и сила духа, неизбежная грусть от расставания с этим миром и тихий восторг от столь же неотвратимой встречи с миром гораздо лучшим... Вот это-то и присутствует в вангардовских альбомах, особенно во втором, в фортепианных вещах «Little Cow, Little Calf Blues», «22-20 Blues», «Mistreating Child Blues», «Careless Love»: несомненно, фортепиано лучше и тоньше гитары чувствует и понимает того, кто на нём играет. Не то – гитара! Она, как никакой другой инструмент, скрывает и наш возраст, и наши недуги, и нашу боль. Послушайте «Catfish Blues», который Скип сочинил еще в двадцатые, но почему-то не стал петь в Грэфтоне. Сколько лет его исполнителю? Кто скажет, что он хуже прежнего Неемии, и кого из молодых (или моложавых) можно поставить рядом, не только тогда, в шестидесятые, но и сегодня, спустя сорок с лишним лет?

А голос Скипа Джеймса?! Ни за что не соглашусь, будто он стал хуже. Вслушайтесь в едва ли не последнюю его песню, посвященную Лоренце, – «Lorenzo Blues». Это классический блюз, о котором Колт написал, будто, в сравнении со всеми другими сочинениями Скипа, слова этого блюза самые неинтересные (или бессмысленные?) с литературной точки зрения.<sup>319</sup> Можно ли согласиться с этой оценкой? Разумеется, нет. Поэтому совсем не лукавил Мейнард Соломон, который, будучи академическим музыкантом, восхищался блюзменом и, именно после того как записал «Lorenzo Blues», с пафосом произнес: «Мистер Джеймс, вы только что себя обессмертили».<sup>320</sup>

Колт пишет, что опытные звукоинженеры *Vanguard* сумели так смикшировать записанный материал, что получился цельный альбом. То есть относит достоинства альбома, если вообще они там имеются, на счёт технических новшеств звукозаписи. Но в нашем распоряжении есть «живой» материал, записанный в 1966 году в филладельфийском фолк-клубе *The 2<sup>nd</sup> Fret*. К этому материалу, кажется, вообще не прикасалась рука звукоинженера – он издан так, как записан. Можно послушать и его, чтобы убедиться в высочайшем исполнительском

уровне Скипа Джеймса: его «Special Rider Blues» (на пластинке он назван «Special Lover Blues») и «Cherry Ball Blues» по-прежнему звучат бесподобно!..<sup>321</sup>

Уточняя второстепенные детали частной жизни своего героя, Колт обходит стороной такое важное событие, как его поездка в Европу осенью 1967 года вместе с Сан Хаусом, Буккой Уайтом и другими блюзовыми музыкантами. Информации об этом необыкновенном туре вообще немного, зато сохранились видеоматериалы, часть которых вошла в кинотрилогию *The American Folk Blues Festival, 1962-1969*. Во вторую часть этого фильма-концерта включены две вещи в исполнении Скипа Джеймса – «All Night Long» и «Crow Jane», – так что можно не только слышать, но и видеть нашего героя, запечатленного за два года до его смерти.

Что же можно сказать, глядя на по-прежнему искрометные пальцы Скипа и слушая его трагический фальцет?.. Только то, что, больной, изможденный и усталый, он всё такой же недосыгаемый и непостижимый, что он и теперь много лучше всех других, включая и самых выдающихся! Какая недальновидность и какое необратимое упущение, что он не был еще и еще раз записан на пластинку, снят на видеопленку, толково и уважительно расспрошен о своей жизни...

Мы говорим: какое счастье, что они, старые блюзовые сингеры – Миссисипи Джон Хёрт, Эдди «Сан» Хаус, Букка Уайт, Неемия «Скип» Джеймс и другие – возвратились на большую сцену в середине шестидесятых!.. Но они вернулись очень-очень рано, к тому же не туда и не к тем... Впрочем, вернись они сейчас к нам – мы бы стали их слушать? Мы, нынешние, оказали бы им должное внимание и поддержку? Мы бы их поняли?..

30 марта 1968 года Слип Джеймс выступил в Блумингтоне (Bloomington, IN) в фолк-клубе Университета штата Индиана (Indiana University). Он исполнял свои старые и новые вещи, и хорошо известные, и до того никем не слышанные, он пел блюзы и госпел, а также рассказывал истории из своей жизни, в том числе и о том, как он записывал в 1931 году «I'm So Glad». Уже в наши дни этот концерт опубликован на лейбле *Document*: «Skip James: The Complete Bloomington, Indiana Concert. Part 1, Part 2» (DOCD-5633, 5634). В комментариях отмечено, что в небольшом зале собрались две сотни

слушателей, и они, воспитанные в основном на традиционной музыке *bluegrass*, с восторгом принимали старого блюзмена...

Казалось, Слип Джеймс всё еще крепок, может играть и радовать слушателей, и Уотерман уже анонсировал в прессе запланированный на осень большой тур по городам Западного побережья. Однако во время выступления в колледже в Бетеле (Bethel, PA), в начале октября 1968 года, Скипу стало плохо. Его госпитализировали, и врачи определили у него неоперабельный рак печени. Это был приговор... В феврале 1969 года, будучи прикованным к койке, Слип Джеймс откровенничал: **«Все старые музыканты и музыкальные философы уходят. Пришло их время... И у меня впереди еще две-три недели»**.<sup>322</sup> Но промучился Скиппи еще восемь месяцев...

Он умер 3 октября 1969 года и через несколько дней был похоронен на старом кладбище в *Merion Memorial Park*. На прощальной панихиде, кроме прихожан церковной общины, в которую входили Слип Джеймс и Лоренцо, присутствовали Дик Уотерман и Стивен Колт. Первый сказал о блюзмене проникновенную речь и отметил его заслуги; второй за всем наблюдал и, как смог, описал церемонию в своей книге. Сказал речь и священник, а в конце прочел строки Псалма: **«За то, что он возлюбил Меня, избавлю его; защищу его, потому что он познал имя Мое. Воззовет ко Мне, и услышу его; с ним Я в скорби; избавлю его и прославлю его, долгой дней насыщу его, и явлю ему спасение Мое...»** (Псалт. 90.)

\* \* \*

Какой же он, этот странный и постоянно ускользающий от нас Неемия Джеймс из Бентонии?

С его творчеством, спустя сорок с лишним лет после смерти музыканта, всё ясно: Слип Джеймс остается непревзойденным блюзовым сингером, аранжировщиком-новатором, творцом особенного гитарного стиля, автором уникальных, ни на что более не похожих блюзов и песен. Он – редкостное явление в англо-американском фольклоре... Но каким человеком был Неемия? Что это за личность?.. Определиться с этим непросто...

Незадолго до своей смерти Слип признался своему будущему биографу, что всё то время, пока они общались, он кормил его



детскими баснями. «Есть много такого, чего я тебе никогда не рассказывал. Есть много такого, чего ты обо мне не знаешь», – говорил Скип Джеймс, давая понять, что вскоре поведаст о чем-то исключительном... Не поведал. Ушел и тайну унес с собой...

...На обложке вангардовского альбома «Devil Got My Woman» помещён, наверное, самый выразительный фотопортрет Скипа Джеймса. Его автор – известный фотограф Дэвид Гар, умевший разглядеть в музыкантах самое важное... На всех прочих снимках, включая и киноплёнку, невозможно определить возраст блюзмена: Скип всегда предстаёт если не молодым, то и не старым. То же касается и его голоса: если не знаешь, сколько лет сингеру, ни за что не поймешь, каков его возраст. Оттого кажется, будто Скиппи всегда молод – телом, душой, голосом и всем прочим... Единственное фото, которое выдает его годы, – снимок Гара... Скиппи глядит прямо в камеру, на нас с вами. Взгляд усталый, серьезный, немного напряженный... Ох и не любит он направленный на себя объектив!.. Левая часть его лица, прикрытая тенью, разительно отличается от правой – так и положено, симметрия была бы ужасной, – но здесь эти две части разделены еще и светотенью, подчеркивая различие. А в центре этой разности, в её фокусе, – глаза Неемии, за которыми, где-то глубоко-глубоко, угадывается его беспокойная мечущаяся душа...

Немало он повидал, многое вынес, выстрадал, через многое прошел... Он всегда открыто высказывал то, о чем думал, и то, о чем хотел сказать, прямо в лицо, кому бы то ни было – белым, чёрным, начальникам, родным, близким, молодым, старым, мужчинам, женщинам, слабым, сильным, – не задумываясь о последствиях, как будто последствия эти страшили его меньше, чем утаивание собственных чувств. Это принесло Неемие немало бед, лишало друзей, приятелей, любимых женщин, неизбежно оставляя его в одиночестве, потому что, как учат последователи Кришны, *правда без любви есть насилие*. А кто готов выносить над собою насилие?.. «*Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман...*» – изрекал поэт, облегчая многим из нас несносную жизнь. Так вот, не только в отношениях с ближними, но и в творчестве своём Скип Джеймс ничего никому не облегчал, оттого и слушать его блюзы – труд и испытание. Он пел и играл кантри-блюз – кондовый, безбожный, дьявольский и часто кровавый фольклор черного Юга Америки – и

относился к этому серьезно: мы не найдем в его голосе и в его игре, будь то гитара или пианино, ни одного пустого или ложного звука, ни одной лишней краски, ничего декоративного или такого, без чего можно было бы обойтись...

**«Я мог бы запросто делать то, что делают другие, и на этом процветать... Но это не отвечало бы моей жизни, это не для меня...»** – откровенничал Скиппи.<sup>323</sup> Как и в творчестве Чарли Пэттона и Томми Джонсона, в его блюзах одна только правда. Но я бы не рискнул утверждать, что в них нет любви...

Но даже если бы в правде Скипа действительно любви не было вовсе, то хорошо бы задаться вопросом: а достойны ли мы того, чтобы нас любили такие, как Скип Джеймс, Сан Хаус, Джон Хёрт и другие старики, вернувшиеся к нам, казалось, из небытия? Скиппи не был добродушным дедушкой, как Джон Хёрт, не был он и Сан Хаусом, довольствующимся уготованным свыше и мирящимся с этим... Скиппи не был «дядей Томом», героем известного романа Бичер-Стоу (Harriet Beecher Stowe, 1811-1896). Он совершенно другой...

Когда Джона Хёрта как-то спросили в шестидесятых, за кого он будет голосовать на предстоящих президентских выборах, он растерялся в мучительном для себя вопросе: *«Если я проголосую за мистера Джонсона – то обидится мистер Голдуотер; если проголосую за мистера Голдуотера – обидится мистер Джонсон...»*

И Хёрт не притворялся. Этот маленький крестьянин из невидимой миссисипской деревни действительно полагал, что своим выбором причинит боль кандидатам на первую должность в мире. Не сомневаюсь, что в душе он их жалел... На тот же вопрос, Неемия, не думая, ответил, что его волнует только Скип Джеймс и больше никто. А с какой стати он должен жалеть недостижимых белых начальников?..

А как вам эпизод с гитарами, которыми устроители Ньюпортского фолк-фестиваля решили вознаградить своих героев?

Непритязательный Хёрт, подойдя в музыкальном магазине к стенду с гитарами, недолго думая, снял недорогой *Гульд* и тем был счастлив... Скип же выбирал долго, упорно, поочередно играя на всех имевшихся инструментах, пока не остановился перед двумя самыми дорогими и роскошными и, только после долгого и мучительного выбора, взял *Мартин*... И таких эпизодов, в которых проявляется сложный, часто нестерпимый характер Неемии из Бентонии, –

множество. Вот Колт и теряется в догадках: что было такого в жизни его героя, в чём он ему так и не признался? Может, какая-то криминальная история? Воровство? Ограбление? Убийство?.. Действительно, чего еще ждать от такого, как Скиппи?..

Между тем, тайна Скипа Джеймса – на поверхности. Главное, что он нам оставил, – это свои бессмертные блюзы, записанные им еще в 1931 году! Мало того, спустя тридцать с лишним лет он вернулся, чтобы еще немного побыть с нами, и всё это время делился своей тайной... Вспомним, как мучился он, наблюдая, с каким трудом его музыка воспринимается молодым поколением, и как он *«был терпелив, почти по-отечески общался со своими юными слушателями и во время игры пытался донести до них суть своей музыки...»*.<sup>324</sup>

На самом деле Скип Джеймс пытался донести свою главную тайну, и, кто хотел, тот её услышал: **«Что надо делать, пока вы молоды, – так это искать свой талант, в чём именно он у вас заложен. Нашупав, в чём вы талантливы, – действуйте, развивайтесь!.. Что касается меня, то я странствовал с того самого дня, когда оставил школу. Я приобрел много опыта, в разном возрасте и в разное время. И это был мой лучший учитель. Собственный опыт – его у вас никто не отнимет»**.<sup>325</sup>

Завещая своё наследство, уже в самые последние свои дни, Скип Джеймс обращался к нам: **«Музыка будет претерпевать глубокий упадок... Но старый, оригинальный кантри-блюз, это абсолютно точно, останется навсегда»**.<sup>326</sup>

Лучше пусть меня закопают в кипарисовой роще...  
Пусть меня сразу зароют в кипарисовой роще,  
Чем буду с женщиной, Господи, мне не подвластной...

Сейчас я уйду, уйду прочь...  
Я ухажу теперь надолго.  
Погоди, красавица: однажды попросишь моей помощи!..

И солнце садится: так много ли значить может обещание,  
данное тобой?..  
Даже солнце уходит... Знаешь прекрасно ты цену обещаниям...  
Так в чем же дело, детка? – Мне не понять...

Пусть я умру и опущен в могилу буду,  
на шесть футов в землю...  
Лучше мертвым в могилу, на шесть футов в землю, —  
Чем здесь, наверху, терпеть от тебя такое...

Старые люди говорили мне, детка, но я не слушал...  
Старики говорили, дорогуша, но мне не было дела:  
"Мудрая Книга учит: что посеешь, то и пожнешь".

Когда колени ноют, а тело стынет...  
Если заныли колени и холодеет тело,  
Знай, дорогая: это ты слышишь кипарисовой рощи зов... <sup>327</sup>

## Примечания

<sup>1</sup> В.Я.Курбатов (1939), литературный критик, искусствовед, писатель; М.Я.Гефтер (1918-1995), историк, философ, публицист; Л.В.Карпинский (1929-1995), философ, политический публицист, в 1991-1993 гг. главный редактор еженедельника «Московские Новости»; Б.И.Зингерман (1928-2000), театральный и литературный критик, искусствовед, писатель; Г.А.Явлинский (1952), политический деятель, экономист, публицист. В 1982-1992 гг. Писигин был руководителем политклуба им.Бухарина в Набережных Челнах, а в 1992 г. входил в Президентский Консультативный совет. Когда В.Курбатов пишет: «о горьком переломе России, о Торжке, Пушкинских Горах, Чукотке...» – то имеет в виду книги Писигина *Путешествие из Москвы в Санкт-Петербург* (1997), *Эхо пушкинской строки* (1998), *Две дороги* (1999) и *Посолонь. Письма с Чукотки* (2001) (прим. ред.). (Стр.5. Здесь и далее мы указываем страницу, к которой относится ссылка.)

<sup>2</sup> Здесь имеются в виду пять томов *Очерков об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века*, вышедших в 2003-2007 гг., и первый том *Пришествие блюза*, изданный в 2009 г. (прим. ред.). (5)

<sup>3</sup> См.: Писигин В. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* –М.: Имперіум Пресс. 2009. С.207-224. Далее ссылка на указ.соч. (13)

<sup>4</sup> Lomax, Alan. *The Land Where The Blues Began.* New York: New Press, 2002, pp.17-18. (14)

<sup>5</sup> Маркер установлен 18 июня 2007 г. при участии губернатора штата. (14)

<sup>6</sup> В конце 2009 г. я написал Питу Сигеру (Pete Seeger, 1919) и, среди прочего, спросил о Джоне Хёрте, с которым Пит не единожды встречался. В марте 2010 г., когда глава о Хёрте уже была закончена, от Пита пришло письмо, в конце которого, в виде ремарки *postscriptum*, он коротко написал: «*John Hurt? Very modest, very honest*», – подчеркнув самое важное. (17)

---

<sup>7</sup> Van Ronk, Dave with Elijah Wald. *The Mayor Of MacDougal Street: a Memoir*. Da Capo Press, 2005, p.188. Главу о самом Ван Ронке см.: Писигин В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.5*. –М.: 2007. С.73-94. (20)

<sup>8</sup> Grossman, Stefan. *Stefan Grossman's Early Masters Of American Blues Guitar. Mississippi John Hurt*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 2007, p.8. К книге также прилагаются два CD. (20)

<sup>9</sup> Brown, Cecil. *Stagolee Shot Billy*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2004, p.152. (21)

<sup>10</sup> См.: Grossman. *Mississippi John Hurt*. Статья Джеймса Обрехта о Хёрте написана еще в 1992 г. и задумана им как глава к будущей книге *Early Blues*. Однако книги Обрехта с таким названием я не нашел. (21)

<sup>11</sup> См. документы – 1920 *United States Federal Census*, размещенные на сайте [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com). (22)

<sup>12</sup> Oliver, Paul. *The Story Of The Blues*. Boston: Northeastern University Press, 1998, p.22. (22)

<sup>13</sup> Harris, Sheldon. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary of Blues Singers*. Fifth paperback printing. New York: Da Capo Press, 1989, p.257. (23)

<sup>14</sup> *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, p.210. (23)

<sup>15</sup> Gioia, Ted. *Delta Blues: the Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York: W.W.Norton&Company, 2008, p.355. (23)

<sup>16</sup> *Mississippi Musicians Hall of Fame: Legendary Musicians Whose Art Has Changed The World*. Ed. by James H.Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001, p.23. (23)

<sup>17</sup> См.: Suzi Parker and Jake Tapper. McCain's Ancestors Owned Slaves. February 15, 2000, на сайте [www.salon.com](http://www.salon.com). (25)

<sup>18</sup> См.: Историко-генеалогический вебсайт Кэрролл-каунти – [www.theusgenweb.org/ms/carroll](http://www.theusgenweb.org/ms/carroll). (27)

<sup>19</sup> На теме рабства мы более подробно останавливались в обширном предисловии к Первому тому *Пришествие блюза*. См. С.42-54. (28)

<sup>20</sup> Телепередача *Rainbow Quest*, № 36, с участием Джона Хёрта, Хеди Вест и Пола Кэдуэлла издана на DVD и продается через интернет-магазины. (31)

<sup>21</sup> См. [www.urbansheep.livejournal.com/1031593.html](http://www.urbansheep.livejournal.com/1031593.html).

<sup>22</sup> «Indianapolis Jump» представлен в одноименном сборнике кантри-блюза, изданном в 1977 г. на лейбле *Flyright* 523. (38)

<sup>23</sup> См. коммент. Бэстина к LP *Avalon Blues* (1982, Heritage, НТ 301). Очевидно, Бэстин ссылается здесь на ответы Хёрта, записанные для Библиотеки Конгресса. О публикации этого источника мне не известно. Сам альбом *Avalon Blues* должен был бы иметь подзаглавие – *1963 Library Of Congress Recordings – Vol. Two*, поскольку является продолжением альбома *Monday Morning Blues: 1963 Library Of Congress Recordings – Vol. One*. (39)

<sup>24</sup> Подробнее об этом см.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1*. С.24-59.

<sup>25</sup> *Spike Driver Blues* (Блюз молотобойца), John Hurt. (42)

Take this hammer and carry it to my captain:  
Tell him I'm gone, tell him I'm gone, tell him I'm gone...  
Take this hammer and carry it to my captain:  
Tell him I'm gone, tell him I'm gone, I'm sure is gone.

This is the hammer that killed John Henry,  
But it won't kill me, but it won't kill me, well it won't kill me...  
This is the hammer that killed John Henry,  
But it won't kill me, but it won't kill me, ain't gonna kill me.

It's a long ways from east Colorado  
Honey to my home, honey to my home, honey to my home...  
It's a long ways to east Colorado  
Honey to my home, honey to my home, that's where I'm going.

John Henry he left his hammer  
Laying side the road, laying side the road, laying side the road.

---

John Henry he left his hammer  
All over in the rain, all over in the rain, that's why I'm going.

John Henry's a steel driving boy,  
But he went down, but he went down, but he went down...  
John Henry's a steel driving boy,  
But he went down, but he went down, that's why I'm going.

<sup>26</sup> Ramsey, Frederic. *Been Here And Gone*. Athens & London: The University of Georgia Press, 2000, pp.84-85. Впервые книга опубликована в 1960 г. (43)

<sup>27</sup> Ramsey, p.85.

<sup>28</sup> Фредерик Рэмси приводит холлер в своей книге *Been Here And Gone*, pp.87-90. (44)

"Hi, half a head!"  
... "Head down on your joint head... There you is!  
Bend down right there!"  
... "Wo, looky here man, don't you know,  
Wheel is ridin', an' your track won't go!"  
... "Hey boys, let's move it!  
Hey boys, let's move it!"  
... "Hi, half a head the other way!"  
... "Half a head, an' we goin' change over one time...  
Here he is, right here...  
Goin' uptown, I'm gonna hurry back,  
Me an' these boys gonna ball the jack.  
Hey boys, let's move it!  
Hey boys, let's move it!.."

<sup>29</sup> *Casey Jones*, John Hurt. (46)

Casey Jones was a noble engineer...  
He told his fireman to not to fear,  
Says, "All I want, my water and my coal,  
Look out the window, see me drive wheel roll!"

Early one mornin' came a shower of rain...  
'Round the curve I seen a passenger train,  
In the cabin was Casey Jones.  
He's a noble engineer, man but he's dead and gone...



---

Casey's wife, she got the news  
Sittin' on the bedside, she was lacin' up her shoes;  
Said, "Go away, children, and hold your breath,  
You're gonna draw a pension after your daddy's dead!"

"Children, children, get your hat".  
"Mama, Mama, what you mean by that?"  
"Get your hat, put it on your head,  
Go down in town, see if your daddy's dead".

Casey said, before he died:  
Fixed the blinds so the bums can't ride.  
If they ride, let 'em ride the rod,  
Trust they lives in the hands of God!

Casey said, before he died,  
One more road that he want to ride.  
People wonder what road could that be?  
Gulf, Colorado and the Santa Fe.

<sup>30</sup> Van Ronk, p.190.

<sup>31</sup> Russell, Tony. *Country Music Originals: the Legends and the Lost*. New York: Oxford University Press, 2007, pp.118-119. (53)

<sup>32</sup> В Leake County Revelers входили гитарист Даллас Джонс (Dallas Jones, 1889-1985), мандолинист АрОу Мосли (R.O.Mosley, 1885-1930s), банджоист Джим Вулвертон (Jim Wolverton, 1895-1969) и фиддлер Вилл Джилмер (Will Gilmer, 1897-1960). В 1927-1930 гг. они записали для *Columbia* около 50 пьес. Почти все переизданы на CD на лейбле *Document*. (54)

<sup>33</sup> Russell, Tony. *Country Music Originals: the Legends and the Lost*, p.119-120.  
В середине семидесятых на уже упомянутых лонгплеях *Traditional Fiddle Music Of Mississippi*, vol. 1, 2 (County 528 and 529) были переизданы: «Mississippi Breakdown», «Carroll County Blues», «Avalon Quick Step», «Captain George, Has Your Money Come?», «Charleston No1» и «Sweet Milk & Peaches». В статье Расселла о Нармуре и Смите приводится их современная дискография (*playlist*), изданная на CD: *Mississippi String Bands, Vol.One* (County CD-3513): «Avalon Quickstep», «Sweet Milk and Peaches»; *Mississippi String Bands, Vol.Two* (County CD-3514): «Captain George, Has Your Money Come?», «Carroll County Blues», «Charleston No 1», «Mississippi Breakdown»; *Old-Time Mountain Blues* (County CO-CD-3528): «New Carroll County Blues

No1»; *Mountain Blues* (JSP JSP 7740 4CD): «Carroll County Blues», «Tequila Hop Blues»; *Old Mountain: Stringband Song & Tunes* (Living Era CD AJA 5577): «Carroll County Blues». Таким образом, можно предположить, что переиздана лишь малая часть из записанного Вилли Нармуром и Шелли Смитом в 20-е и 30-е годы. Добавлю, что мне ни разу не приходилось слышать (и видеть!) их оригинальные пластинки на 78rpm. (54)

<sup>34</sup> О Хенри Симсе см.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.* С.163-166.

<sup>35</sup> *Louis Collins*, John Hurt. (58)

Mrs. Collins weeped, Mrs. Collins moaned  
to see her son Louis leave his home...  
Angels laid him away.  
Angels laid him away,  
they laid him six feet under the clay.  
Angels laid him away...

Kind friends, oh, ain't it hard  
to see poor Louis in a new graveyard?  
The angels laid him away...

Bob shot once and Louis shot too,  
shot poor Collins, shot him through and through...  
Angels laid him away.  
Angels laid him away,  
they laid him six feet under the clay.  
Angels laid him away...

Mrs. Collins weeped, Mrs. Collins moaned  
to see her son Louis leave his home...  
Angels laid him away.  
Angels laid him away,  
they laid him six feet under the clay.  
Angels laid him away...

When they heard that Louis was dead  
all the people they dressed in red.  
The angels laid him away.  
The angels laid him away,  
they laid him six feet under the clay,  
The angels laid him away...

---

<sup>36</sup> Малком Рокуэлл (Malcolm Rockwell) разместил информацию о своём отце на сайте [www.weeniecampbell.com](http://www.weeniecampbell.com). (59)

<sup>37</sup> Подробнее о Хенри Спире см.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.*

<sup>38</sup> Harris, p.257.

<sup>39</sup> Calt, Stephen. *I'd Rather Be the Devil: Skip James + the Blues*. Chicago: Review Press, 2008, p.325. (62)

<sup>40</sup> Pearson, Barry Lee. *Virginia Piedmont Blues: the Lives and Art of Two Virginia Bluesmen*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p.10.

<sup>41</sup> *Ain't No Tellin* (И не перескажешь...), John Hurt. (65)

Don't you let my good girl catch you here.  
Don't you let my good girl catch you here.  
She might shoot you, may cut you and stab you too,  
Ain't no tellin, what she might do.

I'm up the country where the cold sleet and snow.  
I'm up the country where the col' sleet and snow,  
Ain't no telling how much further I may go.

Eatin' my breakfast here, my dinner in Tennessee.  
Eatin' my breakfast here, my dinner in Tennessee.  
Eat my breakfast here, my dinner in Tennessee.  
I told you I was coming, baby, won't you look for me.  
(Hey, hey: that's scooping the clam.)

The way I'm sleeping, my back and shoulders tired.  
The way I'm sleeping, baby, my back and shoulders tired.  
The way I'm sleeping, my back and shoulders tired,  
Gonna turn over, try it on the side.

Don't you let, my good girl catch you here.  
She might shoot you, may cut you and stab you too,  
Ain't no telling, what she might do.

<sup>42</sup> Из комментария Рори МакИвена к LP *Rory & Alex McEwen & Isla Cameron: Folksong Jubilee* (1958, His Master's Voice CLP 1220).

---

<sup>43</sup> См. коммент. Споттсвуда к LP *Folk Songs and Blues* (Piedmont 13157).

<sup>44</sup> См.: Obrecht, James in Grossman, Stefan. *Mississippi John Hurt*. 2007.

<sup>45</sup> ***Got The Blues Can't Be Satisfied*** (*Блюз не дает мне покоя*), John Hurt. Текст из сборника *The Blues Line*. Edited by Eric Sackheim. First published. New York: Thunder's Mouth Press, 1969, p.230. (68)

Got the blues, can't be satisfied.  
Got the blues, can't be satisfied.  
Keep the blues, I'll catch that train and ride...

Whiskey straight will drive the blues away.  
Whiskey straight will drive the blues away,  
That be the case, I want a quart today.

Bought my gal a great big diamond ring...  
Bought my gal a great big diamond ring,  
Come right back home and caught her shaking that thing.

I said, "Babe, what makes you act this-a-way?"  
I said, "Babe, why do you act this-a-way?"  
Said I won't miss a thing she gives away.

Took my gun and I broke the barrel down...  
Took my gun, broke the barrel down,  
Put my baby six feet under the ground.

I cut that joker so long deep and wide...  
Cut that joker so long deep and wide...  
You got the blues, and still ain't satisfied...

<sup>46</sup> См. коммент. Бэстина к LP *Avalon Blues*.

<sup>47</sup> См. коммент. Споттсвуда к LP *Worried Blues* (Piedmont PLP 13161).

<sup>48</sup> Самые известные представители этой школы, кроме самого Фэхея, – Лео Коттке (Leo Kottke, 1945), Питер Лэнг (Peter Lang, 1948) и Робби Башо (Robbie Basho, 1940-1986). Все они были поклонниками Джона Хёрта. (69)

<sup>49</sup> Wolfe, Charles. *A Lighter Shade of Blue: White Country Blues*, in *Write Me A Few Of Your Lines: a blues reader*. Edited by Steven C.Tracy. Amherst. University of Massachusetts Press, 1999, pp.518-519. (70)

---

<sup>50</sup> Russell, Tony. *Country Music Records. A Discography, 1921-1942*. Oxford: University Press, 2008, pp.449-450. (70)

<sup>51</sup> Pearson, p.69.

<sup>52</sup> Pearson, p.86.

<sup>53</sup> В этой фразе содержится и ориентир, где именно проживал Нармур и где произошла его встреча с Рокуэллом: если продюсер возвращался в Гринвуд, минуя Авалон, значит, они находились на холмах, в Вэлли. (74)

<sup>54</sup> *Monday Morning Blues* (Блюз понедельничного утра), John Hurt. (75)

I woke up this morning... I woke up this morning...  
Woke up this morning with the monday morning blues.

I couldn't hardly find... I couldn't hardly find...  
I couldn't hardly find my monday morning shoes.

Monday morning blues... Monday morning blues...  
Monday morning blues searched all through my bones.

Monday morning blues... Monday morning blues...  
Monday morning blues made me leave my home.

I've been laying in jail... I've been laying in jail...  
I've been laying in jail six long weeks today.

Lord, tomorrow morning... Lord, tomorrow morning...  
Lord, tomorrow morning gonna be my trial day.

Lord, I asked the judge... Well, I asked the judge...  
Well, I asked the judge what might be my crime.

Get a pick and shovel.. Get a pick and shovel...  
Get a pick and shovel, let's go down in the mine.

That's the only time... That's the only time...  
That's the only time I ever felt like cryin'.

---

Well, my heart struck sorrow... Well, my heart struck sorrow...  
Well, my heart struck sorrow, tears come rolling down.

I woke up this morning... I woke up this morning...  
Woke up this morning with the monday morning blues.

<sup>55</sup> *Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Fourth Edition. Compiled by Robert M.W.Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997, p.418. (78)

<sup>56</sup> Насколько мне известно, в шестидесятые Джон Хёрт не перезаписывал «Window Light Blues» и, возможно, вообще не исполнял его. (80)

<sup>57</sup> Van Ronk, p.189. Уточним, что на оригинальной пластинке *OKeh* и в *Антологии* Гэрри Смита песня Хёрта названа просто «Frankie». (81)

<sup>58</sup> *Frankie*, John Hurt. Текст из сборника *The Blues Line*, p.231. (82)

Frankie was a good girl,  
Everybody knows,  
She paid a hundred dollars  
For Albert's one suit of clothes.  
He's her man, and he done her wrong.

Frankie went down to the corner saloon,  
Didn't go to be gone long:  
She peeped through the keyhole of the door  
And spied Albert in Alice's arms.  
He's my man, and he done me wrong.

Frankie called Albert,  
Albert says, I don't hear...  
"If you don't come to the woman you love,  
Gonna haul you outa here!  
You's my man, and you done me wrong..."

Frankie shot old Albert,  
And she shot him three or four times.  
Said, Stroll back out the smoke of my gun  
Let me see is Albert dying...  
He's my man, and he done me wrong.

---

Frankie and the judge walked down the stand,  
Walked out side by side.  
The judge said to Frankie:  
“You gonna be justified  
For killing a man, and he done you wrong”.

Dark was the night,  
Cold was on the ground.  
The last word I heard Frankie say:  
“I done laid old Albert down.  
He’s my man, and he done me wrong”.

I ain’t gonna tell you no story,  
And I ain’t gonna tell no line.  
Well Albert passed about an hour ago  
With a girl you call Alice Fry...  
He’s your man, and he done you wrong.\*

\* Музыкальный анализ этого исполнения см.: Evans, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. Da Capo Press, 1987, p.45.

<sup>59</sup> См. коммент. Споттсвуда к LP *Mississippi John Hurt. 1928. Stack O’ Lee Blues: His First Recordings* (BLP-C4).

<sup>60</sup> Russell, Tony. *The Blues – From Robert Johnson to Robert Gray*. New York: Schirmer Books, 1997, p.205. (85)

<sup>61</sup> Harris, p.485.

<sup>62</sup> Harris, pp.485-486.

<sup>63</sup> В 70-е и 80-е годы записи Стоукса и Beale Street Sheiks переизданы на лейблах *Roots* (RL-308), *Yazoo* (L-1056) и *Matchbox* (MSE 1002). (86)

<sup>64</sup> Замечательную версию этой баллады, под названием «Original Stack O’Lee Blues», записали в мае 1927 г. для лейбла *Black Patti* Харви Халл (Harvey Hull) и Лонг «Клив» Рид (Long “Cleve” Reed). Переиздана в 70-х на лейбле *Mamlish* – LP *Mississippi Bottom Blues* (S-3802) и в 80-х на *Matchbox* – LP *Papa Harvey Hull & Long Cleve Reed, Richard “Rabbit” Brown: Complete Recordings* (MSE 201). (86)

---

<sup>65</sup> См.: Olsson, Bengt. *Memphis Blues and Jug Bands*. London: Studio Vista. 1970. (87)

<sup>66</sup> Подробнее о них см.: Писигин, В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.2.* –М.: 2004. С.213-219. *Wash-tub bass* иногда использовали и рок-группы, в частности Creedence Clearwater Revival. (87)

<sup>67</sup> Batey, Rick. *The American Blues Guitar: An Illustrated History*. Milwaukee: Hal Leonard, 2003, p.185. (88)

<sup>68</sup> Grossman, *Mississippi John Hurt*, p.8. Можно познакомиться с Марком Силбером и даже пообщаться с ним на сайте [www.marcsilbermusic.com](http://www.marcsilbermusic.com). (88)

<sup>69</sup> См. коммент. Бэстина к LP *Avalon Blues*.

<sup>70</sup> Браунинг говорил об этом во время нашей встречи в Вэлли в 2006 г. (90)

<sup>71</sup> Harris, p.279.

<sup>72</sup> *Candy Man Blues* (Блюз Конфетника), John Hurt. (93)

Well all you ladies gather 'round,  
That good sweet candy man's in town.  
It's the candy man, it's the candy man.

He likes a stick of candy just nine inch long,  
He sells as fast a hog can chew his corn.  
It's the candy man, it's the candy man.

All heard what sister Johnson said  
She always takes a candy stick to bed...  
It's the candy man, it's the candy man.

Don't stand close to the candy man:  
He'll leave a big candy stick in your hand...  
It's the candy man, it's the candy man.

He sold some candy to sister Bad,  
The very next day she took all he had...  
It's the candy man, it's the candy man.



---

If you try his candy, good friend of mine,  
You sure will want it for a long long time!  
It's the candy man, it's the candy man.

His stick candy don't melt away,  
It just gets better, so the ladies say...  
It's the candy man, it's the candy man.

<sup>73</sup> Шапиро, Нэт и Нэт Хентофф. *Послушай, что я тебе расскажу: джазмены об истории джаза*. Пер.с англ. Ю.Верменича. М: Синкопа. 2000. С.233. (95)

<sup>74</sup> *Blues & Gospel Records 1890-1943*, p.461.

<sup>75</sup> Будто бы во время Ньюпортского фолк-фестиваля Виктория Спайви вспомнила сельского блюзмена из Авалона, которого видела в студии *OKeh* много лет назад. Ну а Джон Хёрт вспомнил её... Том Хоскинс заговорил об этом во время все той же беседы в *Ontario Place*:

– Виктория Спайви узнала вас в Ньюпорте, она видела вас во время записи в Нью-Йорке.

– Верно, я встречал её в студии, – тотчас подтвердил Хёрт. (95)

<sup>76</sup> *Jazz Records: 1897-1942. Volumes 1 and 2*. Compiled by Brian Rust. 2<sup>nd</sup> Impression. London: Storyville Publications and Co., 1972. (96)

<sup>77</sup> *Blues & Gospel Records 1890-1943*, p.755.

<sup>78</sup> Мы приводим цитату из всё той же беседы Хёрта с Хоскинсом и Перлсом.

<sup>79</sup> *Avalon Blues*, John Hurt. (99)

Got to New York this mornin', just about half-past nine...  
Got to New York this mornin', just about half-past nine,  
Hollerin' one mornin' in Avalon, couldn't hardly keep from cryin'.

Avalon, my hometown, always on my mind...  
Avalon, my hometown, always on my mind,  
Pretty mamas in Avalon want me there all the time.

When the train left Avalon, throwin' kisses and wavin' at me...  
When the train left Avalon, throwin' kisses and wavin' at me,  
Says, "Come back, daddy, stay right here with me".

---

Avalon's a small town, have no great big range...  
Avalon's a small town, have no great big range,  
Pretty mammas in Avalon, they sure will spend your change.

New York's a good town but it's not for mine...  
New York's a good town but it's not for mine,  
Goin' back to Avalon, near where I have a pretty mama all the time.

<sup>80</sup> См. КОММЕНТ. Бэстина к LP *Monday Morning Blues*. 1963 *Library Of Congress Recordings – Vol. One* (1980, Flyright FLY 553).

<sup>81</sup> Этот блюз вошел в альбом «Folk Songs and Blues» (Piedmont 13157).

<sup>82</sup> Wardlow, Gayle Dean. “*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*” in *Chasin’ That Devil Music: Searching For The Blues*. Ed. by G.D.Wardlow with intr. by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p.58. (102)

<sup>83</sup> Серия JAZZ, состоящая из одиннадцати лонгплеев, впервые издана в 1950-1953 гг. и затем несколько раз переиздавалась. (103)

<sup>84</sup> Goldsmith, Peter D. *Making People’s Music: Moe Asch and Folkways Records*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998, p.241. (104)

<sup>85</sup> Charters, Samuel B. *The Country Blues*. London: Jazz Book Club, 1961, p.71. (105)

<sup>86</sup> Dean, Eddie. “*Skip James' Hard Time Killing Floor Blues*” // *Washington City Paper*, 25 November, 1994. Статья размещена на сайте [www.washingtoncitypaper.com/articles/9345/skip-james-hard-time-killing-floor-blues](http://www.washingtoncitypaper.com/articles/9345/skip-james-hard-time-killing-floor-blues). (106)

<sup>87</sup> Запись для Архива народной песни Библиотеки Конгресса произвели Роберт Карнил (Robert Carneal) и Джон Хоувелл (John Howell). (107)

<sup>88</sup> *Stack O'Lee Blues*, John Hurt. (108)

"Police officer, how can it be?  
You can 'rest everybody but cruel Stack O' Lee,  
That bad man, oh, cruel Stack O' Lee.

Billy de Lyon told Stack O' Lee, "Please don't take my life,  
I got two little babies, and a darlin' lovin' wife!"  
That bad man, oh, cruel Stack O' Lee...

---

"What I care about you little babies, your darlin' lovin' wife?  
You done stole my Stetson hat, I'm bound to take your life!"  
That bad man, cruel Stack O' Lee.

Mmm, mmm, mmm, mmm, mmm...  
...with the forty-four...  
When I spied Billy de Lyon, he was lyin' down on the floor...  
That bad man, oh cruel Stack O' Lee.

"Gentlemen of the jury, what do you think of that?  
Stack O' Lee killed Billy de Lyon about a five-dollar Stetson hat".  
That bad man, oh, cruel Stack O' Lee.

And all they gathered, hands way up high,  
At twelve o'clock they killed him, they's all glad to see him die,  
That bad man, oh, cruel Stack O' Lee ".

<sup>89</sup> Дом этот, как и весь уличный ландшафт в этом месте, сохранился до наших дней, и каждый пользователь интернета может увидеть его на сайте [www.maps.google.ru](http://www.maps.google.ru) в режиме просмотра улиц. (108)

<sup>90</sup> Pearson, pp.50-60.

<sup>91</sup> См. коммент. Споттсвуда к LP *Worried Blues*.

<sup>92</sup> Grossman, p.8.

<sup>93</sup> Cook, Bruce. *Listen To The Blues*. London: Robson Book, 1975, p.115. (111)

<sup>94</sup> Цит. по кн.: Guralnick, Peter. *Feel Like Going Home. Portraits In Blues And Rock'n' Roll*. New York: Back Bay Books/Little, Brown and Company, 1999, p.115. (112)

<sup>95</sup> Calt, *I'd Rather Be the Devil*, p.325.

<sup>96</sup> Цит. по кн.: Guralnick, *Feel Like Going Home*, p.115.

<sup>97</sup> Waterman, Dick. *John Hurt: Patriarch Hippie // Sing Out!*, vol.17, number 1, February-March 1967, pp.4-7. Сокращенный вариант статьи опубликован как примечания к LP «The Immortal Mississippi John Hurt» (VSD 79248). (113)

<sup>98</sup> Об Иззи Янге и его Фольклорном центре см.: Писигин В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века*. Т.5. С.19-60. (113)

---

<sup>99</sup> Waterman, Dick. *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive*. New York: Thunder's Mouth Press, 2003, p.18.

А *Hard Day's Night* (1964) и *Help* (1965) – первые художественно-музыкальные фильмы о Beatles с их участием. Режиссер обоих – Ричард Лестер (Richard Lester, 1932). Если верить битловским энциклопедиям, нью-йоркская премьера *A Hard Day's Night* состоялась 12 августа 1964 г. в кинотеатре *Beacon*; а фильм *Help* был выпущен в прокат в США 11 августа 1965 г. То есть премьеры прошли с разницей в один год. Но популярность битлов была такова, что фильмы могли «прокатывать» по многу раз, в том числе объединяя в один сеанс. Продолжительность каждого фильма – по полтора часа, даже чуть больше! Для битломана – миг счастья и радости, а вот как выдержал это испытание Джон Хёрт? В любом случае, когда он упоминает о парнях, кувыркающихся в снегу, он имеет в виду сцену из *Help*, снятую в австрийских Альпах. (116)

<sup>100</sup> См. коммент. Хентоффа к LP *Today!* (VSD-79220).

<sup>101</sup> Van Ronk, p.188.

<sup>102</sup> Van Ronk, pp.188-189.

<sup>103</sup> Цит. по: Schmidt, Eric Von and Jim Rooney. *Fixin' to Die*, in *Write Me A Few Of Your Lines*. Edited by Steven C.Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999, p.539. (118)

<sup>104</sup> Из беседы Хёрта с Хоскинсом и Перлсом в кафе *Ontario Place*.

<sup>105</sup> Booth, Stanley. *Rhythm Oil: A Journey through the Music of the American South*. Da Capo Press, 2000, pp.37-45. Глава о похоронах Хёрта называется *The Funeral of Mississippi John Hurt*. (120)

<sup>106</sup> Booth, pp.41-42.

<sup>107</sup> Booth, p.44. Бут приводит краткое воспоминание Фурри Льюиса о его случайной и мимоходной встрече с Хёртом в 1928 г. у входа в мемфисский отель *Peabody*, где располагалась временная студия *OKeh*. (121)

<sup>108</sup> Booth, p.44.

<sup>109</sup> Waterman, *John Hurt: Patriarch Hippie*. (122)

---

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Точный адрес: 59 West Rockhill Road, Bala Cynwyd, PA 19004. (123)

<sup>112</sup> Stanton, Scott. *The Tombstone Tourist: Musicians*. 2<sup>nd</sup> Edition. New York: Pocket Books, 2003. (124)

<sup>113</sup> См. буклет Чартерса *A Study of the Vocal and Instrumental Resources*, p.7, к 2-LP box *The Rural Blues* (RBF-202).

<sup>114</sup> Тираж первых двух альбомов *OJL* не превышал пятисот копий каждого, при этом половину отправляли в Европу. (129)

<sup>115</sup> В настоящем томе мы используем второе издание этой книги: Charters, Samuel. *The Bluesmen: the story and the music of the men who made the Blues*. New York: Oak Publications, 1967. (130)

<sup>116</sup> Мы будем ссылаться на третье издание этой книги, вышедшее в изд. Little, Brown and Company в 1999 г.

<sup>117</sup> См.: Wardlow, Gayle Dean. *Chasin' That Devil Music: Searching for the Blues*; Davis, Francis. *The History Of the Blues: the Roots, the Music, the People*. Da Capo Press, 2003; Cook, Bruce. *Listen to the Blues*. London, 1975; Gioia, Ted. *Delta Blues: the Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York, 2008.

<sup>118</sup> Мы используем издание: Calt, Stephen. *I'd Rather Be the Devil: Skip James + the Blues*. Chicago: Review Press, 2008. Далее ссылки на указ. соч. (131)

<sup>119</sup> Dean, Eddie. "Skip James' Hard Time Killing Floor Blues" // Washington City Paper, 25 November, 1994. (131)

<sup>120</sup> Серия *Blues* вышла в 2003 г. как проект кинорежиссера Мартина Скорсезе (Martin Scorsese) и 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*). Хотя фильмы неравноценны по историческому и художественному качеству, в них содержится много документального видеоматериала о блюзовых музыкантах и о времени, в котором они жили. В 2007 г. серия *Blues* с русским переводом издана компанией Кармен Видео. (134)

---

<sup>121</sup> Guralnick, p.111.

<sup>122</sup> Calt, p.26.

<sup>123</sup> Там же.

<sup>124</sup> Calt, p.27.

<sup>125</sup> Calt, p.28

<sup>126</sup> Guralnick, pp.111-112.

<sup>127</sup> Calt, p.30.

<sup>128</sup> Harris, p.487.

<sup>129</sup> Calt, p.30.

<sup>130</sup> Calt, p.32.

<sup>131</sup> ***Drunken Spree*** (*Попойка*), Skip James. Хотя во всех изданиях отмечено авторство Скипа Джеймса, можно предположить, что это традиционная песня. Скип вносил изменения в слова и немного изменял музыку, замедлял или убыстрял ритм, но основная структура этой танцевальной песни – традиционная. (141)

I pawned my watch, pawned my chain,  
Pawned my diamond ring...  
If that don't settle my drunken spree  
I'll never get drunk again.

I love Miss Willie, yes I do,  
I love her till the sea go dry.  
And if I thought she didn't love me,  
I'd take morphine and die!

It was late last night when Miss Willie come home,  
She'd made one rap on my door...  
I said, "Is that you, Miss Willie? I'd like to know...  
Don't you rap no more!"

She's up in her little stockin' feet, tippin' 'cross the floor  
Just like she had done before...

---

Yes, and I pawned my clothes, pawned my shoe,  
I'll never get drunk no more.

I begged Miss Willie, down on my knee,  
To forgive me, if she please,  
"Well, you done caused me to weep and you caused me to moan,  
Done caused me to lose my happy home!"

I hollered, "Oh me, oh my,  
I'll never let another drink go by..."  
If I thought she didn't love me,  
I'd take morphine and die...

I pawned my watch, pawned my chain,  
Pawned my diamond ring, -  
And if that don't settle all my drunken spree,  
Lord, I'll never get drunk again...

<sup>132</sup> Calt, p.33.

<sup>133</sup> Calt, p.325.

<sup>134</sup> Об этом поведал Фред Болден (Fred Bolden, 1951) – родственник Скипа со стороны его последней жены Лоренцы Микс (Lorenzo Meeks, 1907-1977), являющийся, следовательно, и родственником Джона Хёрта. В июне 2005 г. интервью с ним провела Анджела Мэк (Angela Mack), журналистка из Грэфтона, которая, среди прочего, задала вопрос об учителях Скипа. Вот дословный ответ Болдена: *And don't forget during WWI, they were in Jackson, Mississippi, and he met my Uncle Mississippi John Hurt. I think it's from my Uncle's influence. My Uncle used to hang out down there.* См.: Interview with Skip James' Cousin, размещенное на сайте [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org). (142)

<sup>135</sup> Harris, p.257. В статье о Хёрте, в частности, указывается: *Frequently worked local parties/picnics in Jackson, MS, area c1912.* (142)

<sup>136</sup> См. коммент. Бэстина к LP *Avalon Blues*.

<sup>137</sup> Handy, W.C. *Father of the Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp.73-74. (143)

<sup>138</sup> См. главу о Сан Хаусе в кн: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.*

<sup>139</sup> Вот и 25 апреля 2010 г., когда я только закончил главу о Скипе Джеймсе, информагентства сообщили о мощном торнадо, накануне прошедшемся по штату Миссисипи и особо зацепившем именно Язу-Сити.

«Из-за поваленных опор линий электропередачи и деревьев, перегороженными оказались несколько автомобильных дорог. Десять человек погибли, более десяти получили травмы. Одного тяжело раненого на вертолете доставили в больницу в г.Джексон. В районы, пострадавшие от торнадо, направлены бригады чрезвычайных и спасательных служб. *"Урон огромный, у всех зданий в округе сорвало крыши"*, – заявил мэр Язу Макатур Стротер. Многие здания были повреждены, передает РИА Новости. *"В Язу направлены одиннадцать машин скорой помощи"*, – сообщил Джим Поллард, представитель службы скорой помощи». (144)

<sup>140</sup> Davis, Miles. *Autobiography*. With Quincy Troupe. New York: Simon & Schuster, 1990. Мы ссылаемся на изд.: Майлс Дэвис. *Автобиография*. Пер. с англ. Е.Калининой. – М., София, Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. С.71-72. (145)

<sup>141</sup> Guralnick, p.112.

<sup>142</sup> Calt, p.30.

<sup>143</sup> Calt, p.52.

<sup>144</sup> Calt, pp.51-52.

<sup>145</sup> Calt, p.56.

<sup>146</sup> Там же.

<sup>147</sup> Evans, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. pp.173-174. (150)

<sup>148</sup> Komara, p.43. Здесь автор ссылается на первое издание книги Д.Эванса *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, pp.174-184. (152)

<sup>149</sup> Calt, p.57.

<sup>150</sup> Из Пелахатчи родом один из патриархов блюзовой сцены Джексона, а в будущем реверенд – Рубин Лэйси (Reubin "Rubin" Lacy, 1901-197?). (153)



---

<sup>151</sup> **Illinois Blues**, Skip James. Текст из книги Колта *I'd Rather Be the Devil*.  
(154)

If you go to Banglin', tell my boys (2)  
What a time I'm having, up in Illinois.  
Up in Illinois, up in Illinois.  
What a time I'm having, up in Illinois.

You get there before I do. (2)  
My boys I'm comin' too.  
Comin' too, comin' too.  
Tell my boys I'm comin' too.

Tell me where you stay last night? (2)  
You come home this mornin', the sun was bright.  
Shinin' bright, shinin' bright.  
Come home this mornin', sun was bright.

I gin my cotton and sell my seed, (2)  
Done give my baby everything she need.  
Everything she need, everything she need.  
Done give my baby everything she need.

Sewed a hole in my pocked so my change won't loose. (2)  
Gonna buy my baby some brogan shoes.  
Brogan shoes, brogan shoes.  
Gonna buy my baby some brogan shoes.

You can tear the big road down, (2)  
But you can't raise the mornin' gown.  
Mornin' down', mornin' gown.  
You can't raise the mornin' gown.

<sup>152</sup> Calt, p.59.

<sup>153</sup> Calt, p.63.

<sup>154</sup> Calt, p.64.

<sup>155</sup> Calt, p.67.

<sup>156</sup> Calt, p.71.

<sup>157</sup> Calt, p.78.

---

<sup>158</sup> Calt, p.88.

<sup>159</sup> Calt, p.93.

<sup>160</sup> Calt, p.95.

<sup>161</sup> Heide, Karl Gert zur. *Deep South Piano: the Story of Little Brother Montgomery*. London: Studio Vista, 1970, p.67. (162)

<sup>162</sup> Heide, pp.17-18.

<sup>163</sup> В Словаре Хэрриса *Blues Who's Who* ошибочно указано, что Монтгомери работал в Холдене (Holden, LA), небольшом селении на юго-западе Луизианы. (163)

<sup>164</sup> Heide, p.19.

<sup>165</sup> Heide, pp.36-37.

<sup>166</sup> *Cat-head biscuits* – популярные на американском Юге булочки, размером с «кошачью голову» (отсюда название), которые жарят в масле. Их рецепт приведен на сайте [www.deltablues.net/biscuit.html](http://www.deltablues.net/biscuit.html). В макдоналдсах и бесчисленных недорогих кафе их подают вместо хлеба. (164)

<sup>167</sup> Heide, pp.36-37.

<sup>168</sup> О проживании Лемона Джефферсона в Прентиссе или Пиноле, о его концерте в Кристал Спрингсе в 1928 г. и о встрече Лемона с Томми Джонсоном свидетельствует в одном из интервью Хьюстон Стэкхаус (Houston Stackhouse, 1910-1980), блюзмен и многолетний житель Кристал Спрингса. См.: *The Voice Of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine*. Edited by O'Neal, Jim and Amy van Singel. New York: Routledge, 2002, p.77. См. также: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1*. С.317-318. (165)

<sup>169</sup> Heide, pp.36-37.

<sup>170</sup> Есть фотография, на которой молодой Скип запечатлен на фоне *Ford T-Model*. Никаких сведений о происхождении этого фото я не нашел. Может, это автомобиль Литтл Бразера? Если так, то снимок относится к 1926 году. Но возможно, это машина его отца, и тогда это более поздний снимок. (167)

---

<sup>171</sup> Calt, pp.100-101.

<sup>172</sup> Heide, p.33.

<sup>173</sup> Calt, p.277.

<sup>174</sup> *Special Rider Blues* (Блюз по любимой), Skip James. (168)

I ain't got no special rider here.  
I ain't got no special rider...  
I ain't got nobody to love and feel my care.

I woke up this mornin', looked at the special risin' sun.  
Got up this mornin', looked at special risin' sun.  
An' I prayed to the Lord my special rider would go.

I sing this song to ease your trouble in mind.  
Sing this song, ease your trouble in mind.  
And you stay worried, yeah, and bothered all the time.

Hey, hey, what more can I do?  
Hey, hey, what more can I do?  
Honey, you must want me keep singin' these special blues.

<sup>175</sup> Calt, p.104.

<sup>176</sup> Calt, p.105.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Calt, p.106.

<sup>179</sup> Evans, David. *Big Road Blues*, p.189.

<sup>180</sup> Calt, p.140.

<sup>181</sup> Guralnick, p. 115.

<sup>182</sup> Calt, p.86.

<sup>183</sup> Calt, pp.53-55.

<sup>184</sup> Calt, p.109.

<sup>185</sup> Из стихотворения «Надрыв» Анны де Ноай (Anna de Noailles, 1876-1933), французской поэтессы и хозяйки литературного салона. Пруст цитировал её в статье о Джоне Рёскине (John Ruskin, 1819-1900). (179)

<sup>186</sup> Calt, p.90.

<sup>187</sup> *Devil Got My Woman*, Skip James. (180)

I'm rather be the devil to be that woman's man.

I'm rather be the devil to be that woman's man.

Oh nothing but the devil changed my baby's mind.

Oh nothing but the devil changed my baby's mind.

I laid down last night, laid down last night...

I laid down last night tired to take my rest.

My mind got to rambling like the wild geese from the west,  
from the west.

The woman I love, woman that I love,

the woman I love stoled her from my best friend.

But he got lucky, stoled her back again.

And he got lucky, stoled her back again.

<sup>188</sup> Calt, p.126.

<sup>189</sup> Calt, p.122.

<sup>190</sup> Calt, p.122 and 124.

<sup>191</sup> Calt, p.124.

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> Calt, pp.126-127.

<sup>194</sup> Там же.

<sup>195</sup> *Blues & Gospel Records*, p.227.

<sup>196</sup> Это тот самый Чарли Тэйлор, который был участником джаз-бэнда New Orleans Nehi Boys и записывался для *Paramount* вместе с Томми Джонсоном и Ишмоном Брэйси в самом конце 1929 г. (186)

---

<sup>197</sup> Calt, p.134.

<sup>198</sup> О Хенри Спире см.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.* С.137-143, а также по всей книге. См. также: Patrick Howse and Jimmy Phillips. «*Godfather of the Delta Blues: H.C.Speir*», in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.131-149. (186)

<sup>199</sup> Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*», in *Chasin' That Devil Music*, p.126. (186)

<sup>200</sup> Каждый раз, глядя на этот знаменитый джексоновский отель – пустой, заброшенный, с выбитыми стеклами, – я думал, что его вот-вот снесут. Ан нет! Несмотря на экономический кризис, в него вложили большие деньги, отреставрировали, и с декабря 2009 года там уже останавливаются состоятельные гости города. (187)

<sup>201</sup> Calt, p.134.

<sup>202</sup> Howse, Patrick and Jimmy Phillips, «*Godfather of Delta Blues: H.C.Speir*», in *Chasin' That Devil Music*, p.133.

<sup>203</sup> Sutton, Allan. *Recording The 'Twenties: The Evolution of the American Recording Industry, 1920-29.* Denver: Mainspring Press, 2008, p.207. (189)

<sup>204</sup> Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*», in *Chasin' That Devil Music*, p.127.

<sup>205</sup> Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in *Chasin' That Devil Music*, p.127. Третий, кого упомянул Спир, – Вилли Ли Браун, о котором сказано, что он 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!». (190)

<sup>206</sup> См. Информационно-рекламный буклет *Paramount Walking Tour: Compliments of the Historic Preservation Commission*, Grafton, 2008. В этом томе мы еще раз приводим рассказ миссис Маргарет Бевингтон-Минтцлафф из-за его исключительной важности, – ведь в черных музыкантах, некогда проходивших мимо её дома, мы узнаем наших героев – Чарли Пэттона, Вилли Брауна, Сан Хауса, Томми Джонсона, Ишмона Брэйси, Чарли МакКоя, Блайнд Блэйка... Это они вот так шли и всю дорогу дурачились, и,

---

кто знает, может завидев именно Скипа Джеймса, черную кожу которого оттенял снег, закричал маленький брат миссис Минтцлафф. (191)

<sup>207</sup> Calt, p.4.

<sup>208</sup> Об истории Грэфтона и появления там предприятия по записи и прессовке пластинок см.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.* С.172-183.

См. также: Tuuk, Alex van der. *Paramount's Rise and Fall: A History of the Wisconsin Chair Company and its Recording Activities.* Denver: Mainspring Press, 2003; *Ozaukee County, Wisconsin. A Photographic Journey into the Past.* The Ozaukee County Historical Society with Laurie Arendt. Cedarburg, WI, 2004; *Paramount Walking Tour*, информ.-рекламный буклет. Также есть возможность «побывать» в Грэфтоне с помощью [www.maps.google.ru](http://www.maps.google.ru) в режиме просмотра улиц. (192)

<sup>209</sup> Альфред Шульц много лет работал в *New York Recording Laboratories* в должности главного инженера звукозаписи и бригадира прессовочного цеха. На этом же производстве работала вся его семья. (193)

<sup>210</sup> Дженет Эриксон (Janet Erickson) – дочь Альфреда Шульца. (193)

<sup>211</sup> Tuuk, *Paramount's Rise and Fall*, pp.150-151.

<sup>212</sup> Calt, p.4.

<sup>213</sup> Tuuk, p.173.

<sup>214</sup> Tuuk, p.169.

<sup>215</sup> См. Информационно-рекламный буклет *Paramount Walking Tour*.

<sup>216</sup> Calt, p.6.

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> Calt, p.3.

<sup>219</sup> Calt, p.122.

<sup>220</sup> Tuuk, p.167.

<sup>221</sup> ***Hard Times Killin' Floor Blues***, Skip James. (201)

Hard times here everywhere you go...  
Times is harder, than ever been before.  
Well the people are drifting, from door to door,  
Can't find to heaven, I don't care where they go.

*Chorus:* Oh, ho, uh, ah, ho.  
Oh, ho, uh, ah, ho.

Let me tell you people, just before I go:  
These hard times will kill you, *this dry long so*.  
When you hear me singing my true lonesome song,  
These hard times can last us so very long.

If I ever get off this killin' floor,  
I'll never get down this low no more.  
Lord, lord, lord, lord.  
I'll never get down this low no more.

If you say you had money, you better be sure,  
'Cause these hard times will drive you from door to door.  
Sing this song, and I ain't gonna sing no more.  
Sing this song, and I ain't gonna sing no more.  
Oh, ho, uh, ah, ho.  
Hard times will drive you, from door to door.

<sup>222</sup> Историю (или легенду) записи «I'm So Glad» Скип Джеймс рассказал в марте 1968 г. во время концерта в Университете штата Индианы, который издан на двух CD: *Skip James: The Complete Bloomington, Indiana, Concert. Part 1, Part 2* (DOCD-5633, 5634). (201)

<sup>223</sup> Так в 1907 г. или около того сказал местный полицейский Джелли Ролл Мортону, приехавшему в Хелину в надежде подзаработать. См.: Keepnews, Orrin. *Jelly Roll Morton*, in *The Jazz Makers*, edited by Nat Shapiro and Nat Hentoff. New York: Rinehart & Co., 1957, pp.7-8. (202)

<sup>224</sup> ***22-20 Blues***, Skip James. (203)

If I send for my baby and she don't come...  
If I send for my baby and she don't come, –  
All the doctors in Wisconsin, they won't help her none.

---

And if she gets unruly and gets so she don't wanna do...  
My baby gets unruly and she don't wanna do, —  
I'll take my .32-20, I'll cut her half in two!

You're talkin' about your .44-40, buddy, it'll do very well...  
Talkin' about your .44-40, it'll do very well,  
But my .22-20, Lord, it's a burnin' hell!

I had a .38 Special, buddy, it's most too light...  
Aw, that .38 Special, buddy, it's most too light,  
But my .22-20 make the caps alright.

Aw, if she gets unruly, thinks she don't wanna do...  
She gets unruly and she don't wanna do, —  
I'll take my .22-20, I'll cut her half in two!

I, I, I can't take my rest...  
I, I, I can't take my rest,  
And my .44 layin' up and down my breast.

<sup>225</sup> Calt, p.6. При этом Колт справедливо уточняет, что Пэттон за одну сессию в том же Грэфтоне записал больше. См.: Calt, p.158. Добавим, что сессии Пэттона проходили в октябре 1929 г., записано было 17 треков, а с учетом дублей и того больше. См.: *Blues & Gospel Records*, p.708.

<sup>226</sup> *Blues & Gospel Records*, p.437.

<sup>227</sup> Calt, p.159.

<sup>228</sup> *Blues & Gospel Records*, p.437.

<sup>229</sup> Calt, p.159.

<sup>230</sup> Calt, p.89.

<sup>231</sup> Guralnick, p.116.

<sup>232</sup> Grossman, Stefan. Program 5: *The Crossnote Tuning and the playing of Skip James and Bukka White* из [www.guitarvideos.com/radio/fgw.htm](http://www.guitarvideos.com/radio/fgw.htm).

<sup>233</sup> Calt, p.114.



---

<sup>234</sup> Calt, p.115.

<sup>235</sup> *Blues & Gospel Records*, p.562.

<sup>236</sup> См. *Blues & Gospel Records*, p.97. В тот же день Спир записал четыре госпела Колдуэлла и Виргинии Брэйси, но они изданы не были.

<sup>237</sup> Все четыре блюза, включая «Cherry Ball», записанные Колдуэлом и его женой, переизданы на CD, в сборнике *Mississippi Blues – Rare Cuts 1926-1941* (JSP 7781), состоящем из четырех частей.

<sup>238</sup> Calt, p.113.

<sup>239</sup> Townley, Eric. *Tell Your Story: A Dictionary of Jazz and Blues Recordings 1917-1950*. Chigwell, Essex: Storyville Publications, 1976, p.68 and 174.

<sup>240</sup> *Cherry Ball Blues*, Skip James.

I love my cherry ball better than I love myself.  
I loves cherry ball better than I love myself,  
She get so she don't love me, she won't love nobody else...

Cherry ball quit me, she quit me in a calm, good way...  
Cherry ball quit me, she quit me in a calm, good way,  
But what to take to get her, I carries it every day.

I love my cherry, oh, better than I love myself.  
My cherry ball, better than I love myself,  
She get so she don't love me, love nobody else.

Sure as that spider hangin' on the wall...  
Sure as that spider hangin' on the wall  
I advised that old cherry ball, "Keep fallin' on call".

I'll catch the Southern if you take the Santa Fe...  
I'll take the Southern and if you'll take the Santa Fe,  
I'm gonna ride and ramble, tell cherry to come back to me.

<sup>241</sup> Calt, p.88.

<sup>242</sup> Calt, p.59.

<sup>243</sup> Calt, p.57.

---

<sup>244</sup> См. КОММЕНТ. к LP *Blues At Newport: Recorded Live at the Newport Folk Festival, 1963* (VRS-9145).

<sup>245</sup> См. КОММЕНТ. к LP *Bob Dylan* (1962, Columbia CL 1779).

<sup>246</sup> Waterman, Dick. *Between Midnight and Day, The Last Unpublished Blues Archive*. p.31. Об этом эпизоде упоминает Ф.Болден в интервью, размещенном на сайте [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org). (216)

<sup>247</sup> Calt, p.161.

<sup>248</sup> См. КОММЕНТ. Колта к LP *Skip James. King Of The Delta Blues Singers. Early blues recordings – 1931*.

<sup>249</sup> См. примеч. Чартерса к *The Rural Blues* (RBF-202) – *A Study of the Vocal and Instrumental Resources*, p.7.

<sup>250</sup> Музыкантов, записанных на *Gold Star*, частично переиздали в 70-х на *Arhoolie*: LP *Texas Blues, Vol.1 and Vol.2* (R-2006, F-1017). (221)

<sup>251</sup> «Number Nine Blues» и «Pneumatic Blues» Блайнд Клайда Чёрча, записанные в сент. 1929 г. в Мемфисе, переизданы на *Roots*: LP *Memphis Blues* (RL-329). (221)

<sup>252</sup> Мы привели то, что переиздано на виниле в 70-х и 80-х, – а ведь с тех пор многое вышло и на CD: *Down In Black Bottom: Lowdown Barrelhouse Piano* (Yazoo 2043); *Piano Blues: The Essential* (Classic Blues CBL 2000004 2CD); *Piano Blues: Vol.1-6* (Document DOCD-5192, -5220, -5314, -5336, -5337, -5645); *Piano Discoveries: 1928-1943* (Document BDCD-6045); *Barrelhouse Piano Blues & Stompes: 1929-1933* (Document DOCD-5193); *Chicago Piano: 1929-1936* (Document DOCD-5191); *Deep South Blues Piano: 1935-1937* (Document DOCD-5233); *Heavy Timbre: Chicago Boogie Piano* (The Sirens SR-5002). (222)

<sup>253</sup> Wolfe, Charles and Kip Lornell. *The Life & Legend Of Leadbelly*. New York: Harper Collins, 1992, p.35. (222)

<sup>254</sup> Calt, p.161. Дословно: «*Two scratchy copies remain of this classic, which was probably the greatest double-sided blues 78 ever issued*». (223)

<sup>255</sup> Calt, pp.111-112.

---

<sup>256</sup> Оуэнса и Брайта записывал в сент. 1966 г. в Бентонии Дэвид Эванс. Каждый исполнил свою версию «Devil Got My Woman», и обе включены в сборник кантри-блюза *Goin' Up the Country: recorded in Louisiana & Mississippi by David Evans* (Rounder 2012), вышедший в 1975 г. (224)

<sup>257</sup> «The Evil Devil Blues» переиздан в 1987 г. в сборнике *Johnnie Temple, 1935-1939* (DLP 511). (224)

<sup>258</sup> «Evil Devil Woman Blues» записан «Канзас Джо» 16 авг. 1934 г. при возможном участии Чарли МакКоя на второй гитаре. Переиздана в 1982 г. на лонгплее *The Best Of Kansas Joe, Vol.1. 1929-1935* (BD-603). (225)

<sup>259</sup> См.: коммент. Колта к LP *Skip James. King Of The Delta Blues Singers. Early Blues Recordings – 1931*, а также: Wald, Elijah. *Escaping The Delta: Robert Johnson and the Invention Of the Blues*. New York: Harper Collins, 2004, p.171.

<sup>260</sup> Wald, p.144.

<sup>261</sup> Calt, p.197.

<sup>262</sup> Calt, p.198.

<sup>263</sup> Calt, p.99.

<sup>264</sup> См.: *Jazz Records 1897-1942. Vol.1. A-Kar*. Compiled by Brian Rust. 2<sup>nd</sup> Impression. London: Storyville Publications &Co., 1972, p.622. (227)

<sup>265</sup> *Blues & Gospel Records*, p.461. Эта запись Лонни не раз переиздавалась на виниле и CD, она также выложена на сайте *YouTube*. (227)

<sup>266</sup> Их записи для *Columbia*, включая «So Tired», переизданы в восьмидесятые на *Matchbox: LP Coley Jones & the Dallas String Band. 1927-29* (MSE 208). Комментарии Пола Оливера. (228)

<sup>267</sup> Harris, p. 525.

<sup>268</sup> *I'm So Glad*, Skip James. (229)

And I'm so glad, and I am glad, I am glad, I'm glad...

I don't know what to do, don't know what to do, I don't know what to do...

I'm tired of weepin', tired of moanin', tired of groanin' for you...

---

And I'm so glad, I am glad, I am glad, I'm glad...  
I'm tired of weepin', tired of moanin', tired of groanin' for you...  
And I'm so glad, and I am glad, I am glad, I'm glad... *etc.*

<sup>269</sup> См.: Писигин В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.1.* – Псков, 2003. Я нахожу эту наскоро сделанную книгу – первую из серии о Фолк-Возрождении – незрелой и потому не совсем удачной. Хорошо бы её дополнить, отредактировать, а кое-что и поправить, но до этого никак не доходят руки, и, боюсь, уже не дойдут. (230)

<sup>270</sup> Упомянутая версия «Special Rider Blues», записанная в дек. 1964 г., издана на *Biograph*, наряду с десятью парамаунтскими записями: LP *Skip James. King Of The Delta Blues Singers. Early Blues Recordings – 1931.* (230)

<sup>271</sup> Calt, p.161.

<sup>272</sup> «Throw Me Down» переиздана на LP *Skip James. King Of The Delta Blues Singers. Early blues recordings – 1931.* Она также включена в сборник *Piano Blues, Vol.1. The Twenties, 1923-1930* (1987, DLP 513).

<sup>273</sup> Tuuk, p.169; Calt, p.159.

<sup>274</sup> Dixon, Robert M.W. & John Godrich. *Recording the Blues.* London: Studio Vista, 1970, p.64; *Blues and Gospel Records*, p.644.

<sup>275</sup> Calt, p.162.

<sup>276</sup> Wardlow, «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*» in *Chasin' That Devil Music*, p.142.

<sup>277</sup> Calt, p.191.

<sup>278</sup> Calt, p.200.

<sup>279</sup> ***Jesus Is A Mighty Good Leader*** (Иисус – наш Пастырь Всемогущий!), Skip James.

Let Jesus lead you, let Jesus lead you,  
Let Jesus lead you all the way!  
All the way from up to heaven  
Let Jesus lead you all the way.

---

He's a mighty good leader, he's a mighty good leader,  
He's a mighty good leader all the way!  
All the way from up to heaven  
He's a mighty good leader all the way.

He led my mother, he led my mother,  
He led my mother all the way!  
All the way from up to heaven,  
He led my mother all the way...

<sup>280</sup> Calt, p.204.

<sup>281</sup> Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: the Holy Sites of Delta Blues*. Second Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, pp.178-179. (237)

<sup>282</sup> Calt, p.213.

<sup>283</sup> Calt, p.228.

<sup>284</sup> См.: Harris, p.308.

<sup>285</sup> Calt, p.236.

<sup>286</sup> Там же.

<sup>287</sup> ***Sick Bed Blues*** (*Блюз больничной койки*), Skip James. Приводим версию, записанную для *Melodeon* в дек. 1964 г. – LP *Skip James* (MLP 7321). (245)

Layin' sick, honey, on my bed...  
I'm layin' sick, honey, and on my bed...  
I used to have a few friends but they wish that I were dead.

Every dog, baby, got a day...  
Every dog, baby, got a day...  
Mmm, every dog, baby, got a day,  
But I said, "Please, don't you treat me this-a way".

And the doctor came, he was lookin' very sad...  
The doctor came, lookin' very sad...  
The doctor came, lookin' very sad,  
He diagnosed my case and said it was awful bad.

He walked away, mumblin' very low... (3)  
He said, "He may get better but he'll never get well no more".

---

I've got a long trip and I'm just too weak to ride.  
I've got a long trip and I'm just too weak to ride.  
I got a long trip and I'm just too weak to ride,  
Now it's a thousand people standin' at my bedside.

I said, "Lord, oh Lord, Lord, Lordy, Lord... (3)  
I been so badly misused and treated just like a dog..."  
Mmmmm...I don't cry no more... (3)  
Because there's a rule every trouble got to go...

I been on the ocean, I been across the sea...  
Been on the ocean, I been across the sea...  
Been on the ocean, I been across the sea,  
I ain't found nobody would feel my sympathy.

You take a stone, you can bruise my bone...  
You take stone and you can bruise my bone...  
You take a stone and you can bruise my bone,  
But you'll really miss me when I'm dead and gone...

<sup>288</sup> См. интервью с Болденом на сайте [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org).

<sup>289</sup> Guralnick, p.113.

<sup>290</sup> Waterman, p.24.

<sup>291</sup> Guralnick, pp.113-114.

<sup>292</sup> См. коммент. Чартерса к LP *The Blues At Newport. 1964. Part 2*.

<sup>293</sup> Guralnick, pp.113-114.

<sup>294</sup> Guralnick, pp.120-121.

<sup>295</sup> Частная *Adelphi Studios*, которой владел Розенталь, находилась в пригороде Вашингтона – Силвер Спрингс (Silver Springs, ML), рядом с Такома Парком (Takoma Park, ML), откуда родом Джон Фэhey. (253)

<sup>296</sup> В этот же альбом вошли некоторые треки, записанные Розенталем в вашингтонском кофехаусе *Ontario Place*. (253)

<sup>297</sup> Концерт в Кембридже издан в 1996 г. Одну вещь – «Special Rider Blues» – Слип спел под гитарный аккомпанемент, но кто именно аккомпанировал – пока неизвестно. (253)

<sup>298</sup> С 1971 г. Клецко переиздавал на *Herwin* ранний джаз, серию *sanctified*, старых сонгстеров и блюзовых музыкантов уже на полноценных LP; и каждый из этих альбомов представляет ценность. (253)

<sup>299</sup> В 1967 г. Клецко издал пластинку на *78rpm* с Сан Хаусом и Вилли Ли Брауном, записанными в Лейк Корморане в 1941 г. Аланом Ломаксом для Библиотеки Конгресса (Library of Congress). См. сайт [www.wirz.de](http://www.wirz.de) и страницу, посвященную лейблу *Herwin*. Отметим заодно, что записи в Лейк Корморане произведены не в конце августа, а 3 сентября. См.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т.1.*, С.212. (254)

<sup>300</sup> Чтобы не быть голословным, Колт приводит в своей книге факсимильную копию этого контракта. Calt, p.291. (254)

<sup>301</sup> Dean, Eddie. “Skip James' Hard Time Killing Floor Blues” // Washington City Paper, 25 November, 1994. Статья размещена на сайте [www.washingtoncitypaper.com/articles/9345/skip-james-hard-time-killing-floor-blues](http://www.washingtoncitypaper.com/articles/9345/skip-james-hard-time-killing-floor-blues). (255)

<sup>302</sup> Dean, «Skip James' Hard Time Killing Floor Blues».

<sup>303</sup> Calt, p.276.

<sup>304</sup> Guralnick, p.122.

<sup>305</sup> Guralnick, p.123.

<sup>306</sup> Calt, p.299.

<sup>307</sup> Calt, p.295.

<sup>308</sup> В Вашингтоне Слип и Мейбил проживали по адресу: *1609 19<sup>th</sup> Street, Northwest Washington*. В Филадельфии он жил сначала у Лоренцы по адресу: *5634 Pearl Street*, – а с апреля 1966 г. они переехали на первый этаж двухэтажного дома по адресу: *5274 Jefferson Street*, и это последний адрес Скипа Джеймса. (См.: Calt, pp.295-296.) (257)

<sup>309</sup> Calt, p.294.

---

<sup>310</sup> См. Dean, Eddie. *Skip James' Hard Time Killing Floor Blues*.

<sup>311</sup> Calt, p.336.

<sup>312</sup> См. интервью с Болденом на сайте [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org).

<sup>313</sup> *Lorenzo Blues*, Skip James. (259)

I wonder has anybody here  
Seen my lovin' Lorenzo today?  
I wonder has anybody here  
Seen my lovin' Lorenzo today?  
You know, we had a nice time Christmas,  
But she left me on New Year's Day.

Oh, you got to know her  
When you see her,  
'Cause she's so different  
From any other girl...  
Oh, you've got to know her  
When you see her  
From any other girl:  
Because she's made up  
Like a Coke-Cola bottle,  
An she got a likeness  
It's outta this world, alright!

You know, she's stutters in her speech,  
An she wiggle and she wobble  
When she walk...  
She's stuttered in her speech,  
An she wiggle an a-wobble  
When she walk.  
Yes, an she got three gold teeth,  
An she got deep dimples in her jaw, yeah!

I say, 'Hello, Lorenzo, Lorenzo,  
How in the world come you treat me this-a-way?'  
I say, 'Lorenzo, Lorenzo,  
How in the world come you treat me this-a-way?'  
Darling, you know that you was gonna leave me,  
But you didn't tell me you was goin' to stay.



---

Now, if I can make a half a million  
I declare, I'm 'on give it all to the hoodoo man...  
I declare, if I can make a half a million,  
I'm 'on give it all to the hoodoo man,  
Just after he promise me that he will  
Bring my lovin' Lorenzo back home to me again!  
An I want her back home, to me again...

<sup>314</sup> Студия *Vanguard Records* располагалась на Манхэттене, в доме номер 71 на *West 23<sup>rd</sup> Street*. (259)

<sup>315</sup> Calt, p.301.

<sup>316</sup> Calt, p.326.

<sup>317</sup> «I'm So Glad», вошедшая в дебютный альбом *Shades Of Deep Purple* (1968 г.), была версией группы *Cream*, а не Скипа Джеймса. Тем не менее будущие гиганты хард-рока указали авторство Скипа и выплатили ему причитающийся гонорар. (261)

<sup>318</sup> Calt, p.329.

<sup>319</sup> Calt, p.329. (*His most recent composition, was probably the poorest piece of doggerel James ever invented...*) (262)

<sup>320</sup> Calt, p.329.

<sup>321</sup> Речь об альбоме *Skip James: Live at "The 2<sup>nd</sup> Fret", Philadelphia, 1966*, изданном в 1988 г. на *Document* (DLP 523).

<sup>322</sup> Calt, p.345. (*All the old musicianers and music philosophers are going: their time has come... I have another two-three weeks.*) (263)

<sup>323</sup> Guralnick, p.122.

<sup>324</sup> Там же.

<sup>325</sup> Там же.

<sup>326</sup> Calt, p.365. (*Music is gonna be at a low ebb... The old original country blues are absolutely gonna stand forever.*) (267)

<sup>327</sup> *Cypress Grove*, Skip James. Под «кипарисовой рощью» подразумевается кладбище, т.к. там традиционно растут кипарисы. (267)

I would rather be buried in some cypress grove,  
I would rather be buried in some cypress grove  
To have some woman, Lord, that I can't control.

And I'm goin' away now, I'm goin' away to stay...  
And I'm goin' away now, I'm goin' away to stay,  
That'll be all right, pretty mama, you gonna need my help someday.

And the sun goin' down, and you know what your promise means...  
And the sun goin' down, you know what your promise means,  
And what's the matter, baby, I can't see.

I would rather be dead and six feet in my grave,  
I would rather be dead and six feet in my grave  
Than to be way up here, honey, treated this a-way.

And the old people told me, baby, but I never did know...  
The old people told me, baby woman, but I never did know:  
"The good book declare you got to reap just what you sow".

When your knee bone's achin' and your body cold...  
When your knee bone's achin' and your body cold –  
Means you just gettin' ready, honey, for the cypress grove...

---

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

- 1920 *United States Federal Census*, размещенная на сайте [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com).
- 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.
- Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Fourth Edition. Compiled by Robert M.W.Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Bolden, Fred. Interview by Angela Mack: *Interview with Skip James' Cousin* from [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org).
- Carroll County MS GenWeb Project* [www.theusgenweb.org/ms/carroll](http://www.theusgenweb.org/ms/carroll).
- Harris, Sheldon. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary of Blues Singers*. Fifth paperback printing. New York: Da Capo Press, 1989.
- Hurt, John. *Interview by Tom Hoskins and Nick Perls*, at the Ontario Place in Washington, DC, October 13, 1963, from [www.guitarvideos.com/interviews/hurt](http://www.guitarvideos.com/interviews/hurt).
- Jazz Records: 1897-1942. Volumes 1 and 2*. Compiled by Brian Rust. 2<sup>nd</sup> Impression. London: Storyville Publications and Co., 1972.
- Mississippi Musicians Hall of Fame: Legendary Musicians Whose Art Has Changed The World*. Ed. by James H.Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001.
- Ozaukee County, Wisconsin. A Photographic Journey into the Past*. The Ozaukee County Historical Society with Laurie Arendt. Cedarburg, WI, 2004.
- Paramount Walking Tour: Compliments of the Historic Preservation Commission*, Grafton, 2008.
- Pete Seeger's Rainbow Quest, № 36*, TV Programm, 1966.
- The Blues Line*. Edited by Eric Sackheim. New York: Thunder's Mouth Press, 1969.
- 
- Bastin, Bruce. Notes to Mississippi John Hurt: *Monday Morning Blues. 1963 Library Of Congress Recordings – Volume One*. Flyright, FLY 553, 12" LP, 1980.
- . Notes to Mississippi John Hurt: *Avalon Blues. 1963 Library Of Congress Recordings – Volume Two*. Heritage, HT 301, 12" LP, 1982.
- Batey, Rick. *The American Blues Guitar: an Illustrated History*. Milwaukee: Hal Leonard, 2003.
- Booth, Stanley. *The Funeral of Mississippi John Hurt*, in his book: *Rhythm Oil: A Journey through the Music of the American South*. Da Capo Press, 2000.
- Brown, Cecil. *Stagolee Shot Billy*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2004.

- Calt, Stephen. *I'd Rather Be the Devil: Skip James + the Blues*. Chicago: Review Press, 2008.
- . Notes to *Skip James: King Of The Delta Blues Singers: early blues recordings – 1931*. Biograph BLP-12029, 12" LP, 197?.
- Charters, Samuel B. *The Country Blues*. London: the Jazz Book Club, 1961.
- . *The Bluesmen: The Story and the Music of the Men Who Made the Blues*. New York: Oak Publications, 1967.
- . *A Study of the Vocal and Instrumental Resources*. Notes to *The Rural Blues*. RBF-202, 12" 2-LP box, 1960.
- . Notes to *The Blues At Newport. 1964. Part 2*. Vanguard VRS-9181, 12" LP, 1964.
- Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*. Second Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Cook, Bruce. *Listen To The Blues*. London: Robson Book, 1975.
- Davis, Francis. *The History Of the Blues: the Roots, the Music, the People*. Da Capo Press, 2003.
- Davis, Miles. *Autobiography*. With Quincy Troupe. New York: Simon & Schuster, 1990.  
Майлс Дэвис. *Автобиография*. Пер. с англ. Е.Калининой. – М., София, Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
- Dean, Eddie. "Skip James' Hard Time Killing Floor Blues" // Washington City Paper, 25 November, 1994.
- Dixon, Robert M.W. and John Godrich. *Recording the Blues*. London: Studio Vista, 1970.
- Evans, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. Da Capo Press, 1987.
- Gioia, Ted. *Delta Blues: the Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York: W.W.Norton & Company, 2008.
- Goldsmith, Peter D. *Making People's Music: Moe Asch and Folkways Records*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Grossman, Stefan. *Stefan Grossman's Early Masters Of American Blues Guitar. Mississippi John Hurt*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 2007.
- . Program 5: *The Crossnote Tuning and the playing of Skip James and Bukka White* from [www.guitarvideos.com/radio/fgw.htm](http://www.guitarvideos.com/radio/fgw.htm).
- Guralnick, Peter. *Feel Like Going Home. Portraits In Blues And Rock'n' Roll*. New York: Little, Brown and Company, 1999.
- Handy, W.C. *Father of the Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961.
- Heide, Karl Gert zur. *Deep South Piano: the Story of Little Brother Montgomery*. London: Studio Vista, 1970.
- Hentoff, Nat. Notes to *Mississippi John Hurt: Today!* Vanguard VSD-79220, 12" LP, 1966.
- Howse, Patrick and Jimmy Phillips. *Godfather of the Delta Blues: H.C.Speir, in G.D.Wardlow. Chasin' That Devil Music*. San Francisco: Backbeat Books, 1998.

- 
- Keepnews, Orrin. *Jelly Roll Morton*, in *The Jazz Makers*. Edited by Nat Shapiro and Nat Hentoff. New York-Toronto, Rinehart & Co., 1957.
- Lomax, Alan. *The Land Where the Blues Began*. New York: New Press, 2002.
- McEwen, Rory. Notes to *Rory and And Alex McEwen and Isla Cameron: Folksong Jubilee*. HMV, CLP 1220, 10" LP, 1958.
- O'Neal, Jim and Amy van Singel. *The Voice Of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine*. New York: Routledge, 2002.
- Obrecht, James in *Stefan Grossman's Early Masters Of American Blues Guitar. Mississippi John Hurt*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 2007.
- Oliver, Paul. *The Story Of The Blues*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Olsson, Bengt. *Memphis Blues and Jug Bands*. London: Studio Vista. 1970.
- Pearson, Barry Lee. *Virginia Piedmont Blues: the Lives and Art of Two Virginia Bluesmen*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Ramsey, Frederic. *Been Here And Gone*. Athens & London: The University of Georgia Press, 2000.
- Russell, Tony. *Country Music Originals: the Legends and the Lost*. New York: Oxford University Press, 2007.
- . *Country Music Records. A Discography, 1921-1942*. Oxford: University Press, 2008.
- . *The Blues – From Robert Johnson to Robert Gray*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Schmidt, Eric Von and Jim Rooney. *Fixin' to Die*, in *Write Me A Few Of Your Lines*. Edited by Steven C. Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.
- Shelton, Robert. Notes to *Bob Dylan*. Columbia CL 1779, 12" LP, 1962.
- Spottswood, Dick. Notes to Mississippi John Hurt: *Folk Songs and Blues*. Piedmont 13157, 12" LP, 1963.
- . Notes to *Mississippi John Hurt: Worried Blues*. Piedmont PLP 13161, 12" LP, 1964.
- . Notes to *Mississippi John Hurt. 1928. Stack O' Lee Blues: His First Recordings*. Biograph BLP-C4, 12" LP, 1972.
- Stanton, Scott. *The Tombstone Tourist: Musicians*. 2<sup>nd</sup> Edition. New York: Pocket Books, 2003.
- Sutton, Allan. *Recording The 'Twenties: The Evolution of the American Recording Industry, 1920-29*. Denver, CO: Mainspring Press, 2008.
- Suzi Parker and Jake Tapper. *McCain's Ancestors Owned Slaves*. 15 febr. 2000, from [www.salon.com](http://www.salon.com).
- Townley, Eric. *Tell Your Story: A Dictionary of Jazz and Blues Recordings 1917-1950*. Chigwell, Essex: Storyville Publications, 1976.
- Tuuk, Alex van der. *Paramount's Rise and Fall: A History of the Wisconsin Chair Company and its Recording Activities*. Denver: Mainspring Press, 2003.
- Van Ronk, Dave with Elijah Wald. *The Mayor Of MacDougal Street: a Memoir*. Da Capo Press, 2005.

- 
- Wald, Elijah. *Escaping The Delta: Robert Johnson And The Invention Of The Blues*. New York: Harper Collins, 2004.
- Wardlow, Gayle Dean. *Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*, in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited by G.D.Wardlow with introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998.
- . *Chasin' That Devil Music: Searching for the Blues*. 1998;
- . «*Legends of the Lost (The Story of Henry Speir)*», in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp.126-130.
- . «*Godfather of Delta Blues: H.C.Speir*», in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*, pp. 131-149.
- Waterman, Dick. *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive*. New York: Thunder's Mouth Press, 2003.
- . *John Hurt: Patriarch Hippie // Sing Out!*, vol.17, # 1, February-March 1967.
- Williams, Stacey. *Notes to Blues At Newport: Recorded Live at the Newport Folk Festival, 1963*. Vanguard VRS-9145, 12" LP, 1963.
- Wolfe, Charles. *A Lighter Shade of Blue: White Country Blues*, in *Write Me A Few Of Your Lines: a blues reader*. Edited by Steven C.Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.
- Wolfe, Charles and Kip Lornell. *The Life and Legend of Leadbelly*. New York: Harper Collins Publishers, 1992.
- Писигин В. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1*. —М.: Имперіум Пресс. 2009.
- . *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века, Т.1-5*. — М.2003- 2007.
- Шапиро, Нэт и Нэт Хентофф. *Послушай, что я тебе расскажу: джазмены об истории джаза*. Пер.с англ. Ю.Верменича. М: Синкопа. 2000. Shapiro, Nat and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' To Ya*. London: Peter Davies, 1957.

---

## Указатель имен

- Алтеймер, Джошуа (Joshua Altheimer) 220  
Андерсон, Варнадо (Varnado Anderson) 162  
Андерсон, Вилли (Willie Anderson) 162  
Андерсон, Джоузи Ли (Josie Lee Anderson) 241-243  
Андерсон, Ли (Lee Anderson) 51, 61, 99  
Андерсон, Мэри Элизабет (Mary Elizabeth Anderson) 242  
Армстронг, Луи (Louis Armstrong) 136, 261
- Барбекю Боб (Barbecue Bob-Robert Hicks) 71  
Баркер, Дэнни (Danny Barker) 164-166  
Баркс, Пайнтоп (Pinetop “Conish” Burks) 220  
Барт, Билл (Bill Barth) 129, 248, 249  
Батчер, Хенри (Henry Butcher) 247  
Башо, Робби (Robbie Basho) 275  
Бевингтон-Минтцлафф, Маргарет (Margaret Bevington-Mintzlaff) 191, 292  
Бейкер, Джинджер (Ginger Baker) 259  
Беннет, Джонсон (Johnson Bennet) 98  
Бичер-Стоу, Гарриет (Harriet Beecher Stowe) 9, 265  
Блайт, Джимми (Jimmy Blythe) 220  
Блэйк, Блайнд (Blind Blake-Arthur Phelps) 63, 71, 78, 169, 205, 292  
Блэк, Луи (Louis Black) 150  
Блэкуэлл, Скреппер (Francis “Scrapper” Blackwell) 221  
Блэнд, Джеймс (James A. Bland) 124  
Боггс, Док (Dock Boggs) 69  
Болден, Фред (Fred Bolden) 257, 286, 197, 301, 303  
Брайт, Корнилиус (Cornelius Bright) 126, 224, 298  
Брамфилд, Леон (Leon Brumfield) 162  
Браун, Биг Вилли (“Big” Willie Brown) 150  
Браун, Вилли Ли (Willie Lee Brown) 13, 14, 19, 146, 150, 151, 189, 199, 219, 239, 253, 292, 302  
Браун, Кит (Keith B. Brown) 134  
Браун, Ричард «Рэббит» (Richard “Rabbit” Brown) 104  
Браун, Сесил (Cecil Brown) 20, 23, 269  
Браун, Хенри (Henry Brown) 221  
Браун, Эрнест «Виски Ред» (Ernest “Whiskey Red” Brown) 151  
Браунинг, Арт (Art Browning) 17, 18, 89, 279  
Бруер, Джеймс (James H. Brewer) 23, 269

---

Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy) 56  
Брэйси, Виргиния (Virginia Bracey) 208, 210, 296  
Брэйси, Ишмон (Ishmon Bracey) 102, 128, 129, 132, 185, 192, 199, 211, 219, 221, 234, 247, 248, 291, 292  
Брэйси, Колдуэлл (Caldwell Bracey) 208-210, 296  
Брюс, Джек (Jack Bruce) 259  
Бут, Стэнли (Stanley Booth) 120, 121, 283  
Бэйли (A.M.Bailey) 53  
Бэйли, Бастер (Buster Bailey) 95  
Бэйли, Кид (Kid Barrow Bailey) 150  
Бэйси, Каунт (Count Basie) 124  
Бэнк, Натан (Nathan Bank) 150  
Бэнкс, «Сан» (“Son” Banks) 236  
Бэнкстон, Дик (Dick Bankston) 150, 151  
Бэстин, Брюс (Bruce Bastin) 23, 38, 63, 89, 270, 275, 279, 281, 286  
Бэти, Рик (Rick Batey) 88, 279  
Бэттс, Вилл (Will Batts) 55, 86

Валд, Илия (Elijah Wald) 224, 225, 269, 298  
Ван дер Туук, Алекс (Alex Van der Tuuk) 191, 192, 195, 199, 293, 299  
Ван Ронк, Дэйв (Dave Van Ronk) 20, 48, 49, 80, 87, 110, 117, 118, 269, 272, 277, 283  
Ванн, Аллен (Allen Vann) 220  
Вашингтон, Марко (Marco Washington) 227, 228  
Вашингтон, Судан (Sudan Washington) 162  
Вендерс, Вим (Ernst Wilhelm “Wim” Wenders) 134, 186, 190, 196  
Вест, Хеди (Hedy West) 29, 30  
Вестайн, Хенри (Henry Vestine) 129, 248, 249  
Вильямс, Биг Джо (“Big Joe” Lee Williams) 114, 170  
Вильямс, Джабо (Jabo Williams) 83, 220  
Вильямс, Джей Мэйо (Jay Mayo “Ink” Williams) 199  
Вильямс, Джо (Joe Williams) 94  
Вильямс, Клэрэнс (Clarence Williams) 94, 173, 174  
Вильямс, Лирой (Leroy Williams) 14  
Вильямс, Роберт Пит (Robert Pete Williams) 114  
Вильямс, Пайн Топ (Pine Top Williams) 221  
Вильямс, Элма (Alma Williams) 147  
Вильямс, ЭлСи (L.C.Williams) 220  
Вирз, Стефан (Stefan Wirz) 22, 232, 302  
Витстроу, Пити (Peetie “Pete” Wheatstraw) 219  
Вон, Куни (Cooney Vaughn) 162  
Вон, Хенри (Henry Vaughn) 69  
Вулвертон, Джим (Jim Wolverton) 272



---

Гар, Дэвид (David Gahr) 89, 264  
Гарнетт, Блайнд Лирой (Blind Leroy Garnett) 219  
Голдкитт, Джин (Jean Goldkette) 226  
Голдшмит, Питер (Peter D. Goldsmith) 103  
Гордон, Джимми (Jimmie Gordon) 219  
Грейнджер, Портер (Porter Grainger) 94  
Грин, Лиотус Ли (Leothus Lee Green) 219  
Гриффин, Рич (Rich Griffin) 138, 139, 141  
Гриффит, Ширли (Shirley Griffith) 38  
Гроссман, Стефан (Stefan Grossman) 20, 21, 23, 88, 89, 110, 207, 269, 275, 279, 282, 295  
Грэм, Дэйви (Davy Graham) 229  
Гуральник, Питер (Peter Guralnick) 130, 135, 173, 207, 250, 252, 255, 282, 285, 287, 290, 295, 301, 302, 304  
  
Даглас, Кей Си (K.C. Douglas) 248  
Дакетт, Люсьен «Слим» (Lucien D. Slim Duckett) 180, 185  
Дарби, Блайнд Тедди (Theodore “Blind Teddy” Darby) 221  
Джастис, Дик (Dick Justice) 69  
Джеймс, Мейбил (Mabel James) 236, 238, 239, 243, 249, 256, 257, 302  
Джеймс, Неемия «Скип» (Nehemiah “Skip” James) 7, 8, 10, 12, 13, 19, 62, 111, 112, 114, 118, **123-267**, 284-305  
Джеймс, Филлис (Phyllis James) 135, 137, 147, 241  
Джеймс, Эдвард (Edward James) 135, 233, 234, 243  
Джекобс, «Литтл» Уолтер (“Little” Walter Jacobs) 214  
Джексон, «Пег-Лег Сэм» (Arthur “Peg-Leg Sam” Jackson) 169  
Джексон, Джим (Jim Jackson) 104  
Джексон, Джон (John Jackson) 63  
Джексон, Уолтер (Walter Jackson) 42  
Дженш, Берт (Bert Jansch) 229  
Джефферсон, Блайнд Лемон (Blind Lemon Jefferson) 19, 71, 78, 104, 161, 165, 166, 169, 171, 174, 205, 211, 212, 214, 215, 289  
Джибсон, Лумис (Loomis Gibson) 162  
Джилмер, Вилл (Will Gilmer) 272  
Джioия, Тед (Ted Gioia) 23, 131, 269, 284  
Джонс, Даллас (Dallas Jones) 272  
Джонс, Джеб (“Poor” Jab Jones) 220  
Джонс, Кейси (John Luther “Casey” Jones) 8, 9, 11, 45, 46, 63  
Джонс, Коули (Coley Jones) 226-228, 298  
Джонс, Куртис (Curtis Jones) 219  
Джонс, Льюис Уэйд (Lewis Wade Jones) 14  
Джонсон, Луиз (Louise Johnson) 219  
Джонсон, Блайнд Вилли (Blind Willie Johnson) 104, 169

---

Джонсон, Джеймс «Стамп» (James “Stump” Johnson) 219  
Джонсон, Клэрэнс (Clarence Johnson) 166, 173  
Джонсон, Лидейлл (LeDell Johnson) 150, 166  
Джонсон, Лонни (Alonzo “Lonnie” Johnson) 90, 91, 93, 95, 96, 221, 226  
Джонсон, Мейджор (Mager Johnson) 166, 173  
Джонсон, Роберт (Robert Johnson) 166, 215, 224, 225, 239, 278, 298  
Джонсон, Томми (Tommy Johnson) 13, 19, 20, 38, 64, 126, 128, 143, 144, 150, 166, 173, 184, 189, 192, 199, 208, 211, 214, 219, 239, 248, 265, 289, 291, 292  
Джонсон, Эдит Норт (Edith North Johnson) 192  
Джордан, Люк (Luke Jordan) 63  
Дилан, Боб (Bob Dylan) 6, 113, 115, 213, 214, 252, 297  
Диксон, Рич (Rich Dickson) 139  
Дин, Эдди (Eddie Dean) 131, 281, 284, 302, 303  
Докери, Вилл (Will Dockery) 146, 150, 152  
Донован (Donovan Leitch) 89  
Дорси, Томас «Джорджия» (Thomas “Georgia Tom” Dorsey) 219  
Дэвенпорт, Чарльз «Кай Кай» (Charles Edward “Cow Cow” Davenport) 219  
Дэвис, Блайнд Вилли (Blind Willie Davis) 169  
Дэвис, Блайнд Джон (Blind John Davis) 219  
Дэвис, Майлс (Miles Davis) 145, 146, 287  
Дэвис, Реверенд Гэрри (Reverend Garry Davis) 63, 114, 132, 169, 213, 221  
Дэвис, Уолтер (Walter Davis) 219  
Дэвис, Френсис (Francis Davis) 131, 284  
Дэй, Тэксас Билл (Texas Bill Day) 220  
Дэйли, Даски (Dusky Dailey) 220  
Дэниэлс, Джулиас (Julius Daniels) 63, 104  
Дюерсон, Хэрве (Herve Duerson) 220  
Дюпри, «Чемпион» Джек (William “Champion Jack” Dupree) 219  
  
Йеджер, Джим (Jim Yeager) 150  
  
Карр, Лирой (Leroy Carr) 219  
Кармайкл, Хоги (Hoagy Carmichael) 226  
Карнил, Роберт (Robert Carneal) 281  
Карсон, Вильям Хенри (William Henry Carson) 30, 34-40, 67, 68, 70, 143, 144  
Карсон, Кэлвин (Calvin Carson) 36  
Карсон, Рона (Rena Carson) 39  
Карсон, Хеллин (Hellen Carson) 36  
Картер, Говард (Howard Carter) 106  
Кегхаус, Гордон (Gordon “Keghouse”) 96  
Келли, Джек (Jack Kelly) 86  
Кеннеди, Джон Фитцджеральд (John F. Kennedy) 247  
Кид, Дикси (Dixie Kid) 147, 222

---

Кинг, БиБи (Riley “BB” King) 237, 238  
Кинг, Блэк Айвори (Black Ivory King, он же Dave Alexander) 220  
Кипньюз, Оррин (Keepnews, Orrin) 294  
Киреевский, Петр Васильевич 11  
Кларк, Лонни (Lonnie Clark) 220  
Клецко, Бернард (Bernard Klatzko) 129, 253, 302  
Клопп, Уолтер (Walter Klopp) 195  
Клэптон, Эрик (Eric Clapton) 257, 259, 260  
Колт, Стивен (Stephen Calt) 62, 130-134, 136, 138-141, 149, 152, 160, 161, 167, 168, 171-174, 177, 179-181, 194, 196, 197, 203-208, 210, 212, 217, 222, 224-226, 228, 231-233, 236, 237, 246, 253, 255-257, 260-263, 266, 274, 282, 284-293, 295-298, 300, 302-304  
Колхон, «Сан Бэки» Леон (“Son Becky” Leon Calhoun) 220  
Коннелли, Вилл (Will Connelly) 73  
Корли, Дейви (Dewey Corley) 87  
Корнфилд, Бэрри (Barry Kornfield) 80  
Коттен, Элизабет «Либба» (Elizabeth “Libba” Cotten) 6, 34, 38, 64-67  
Коттке, Лео (Leo Kottke) 275  
Коул, Джесси Ли (Jesse Lee Cole) 73  
Коули, Олд Мен (Old Man Coley) 227  
Крамп, Папа (Papa Crump) 147, 222  
Криппен, Кэти (Katie Crippen) 124  
Крэбтри, Вилл (Will Crabtree) 157, 158, 160, 168, 173, 174, 176, 177, 202, 222  
Кук, Брюс (Bruce Cook) 131  
Купер, Роберт (Robert Cooper) 220  
Кэдуэлл, Пол (Paul Cadwell) 29, 270  
Кэннон, Гас (Gus Cannon) 221  
Кэрбин, Фред (Fred Carbin) 85  
  
Лав, Вилли (Willie Love) 219  
Лакетт, Хорс (Horse Luckett) 180, 182, 185, 186, 204  
Ларнер, Сэм (Sam Lerner) 216  
Ледбелли (Huddie Leadbetter, “Ledbelly”) 6, 7, 31, 37, 50, 218, 221  
Лейбли, Арт (Arthur “Art” Laibly) 190, 192, 194, 196-201, 203-206, 212, 232, 233  
Лестер, Ричард (Richard Lester) 283  
Лёфгрэн, Томми (Tommy Löfgren) 15  
Линдал, Эрик (Erik Lindahl) 15, 16  
Липском, Мэнс (Mance Lipscomb) 111  
Литтл, Джордж (George A. Little) 226  
Литтлтон, Элизабет (Elizabeth Littleton) 13  
Ломакс, Алан (Alan Lomax) 13-15, 81, 268, 302  
Лорка, Федерико Гарсиа (Federico Garsia Lorca) 10, 11  
Лоу, Иезекиль (Ezekiel Lowe) 220

---

Лоури, Питер (Peter B.Lowery) 63  
Лофтон, «Криплл» Клэрэнс (“Cripple” Clarence Lofton) 219  
Льюис, Фурри (Walter “Furry” Lewis) 64, 71, 104, 105, 120, 283  
Лэйси, Рубин (Rev. Reubin “Rubin” Lacy) 234, 287  
Лэмп, Бодуэлт (J.Bodewalt Lampe) 67  
Лэнг, Питер (Peter Lang) 275  
Лэнг, Эдди (Eddie Lang) 94

Майерс (W.E.Myers) 99  
МакГи, Брауни (Brownie McGhee) 63  
МакГи, Сэм (Sam McGee) 69  
МакИвен, Рори (Rory McEwen) 66, 274  
МакКейн, Билл (Bill McCain) 24  
МакКейн, Вильям Александр (William Alexander McCain) 24  
МакКейн, Джон (John Sidney McCain III) 24, 25  
МакКлауд, Грин (Green McCloud) 139  
МакКленнан, Томми (Tommy McClennan) 144  
МакКой, «Канзас Джо» (“Kansas Joe” McCoy) 208-210, 224  
МакКой, Чарли (Charlie McCoy) 181, 224, 292, 298  
МакТелл, Блайнд Вилли (Blind Willie McTell) 63, 169  
Мартин, Фиддлин Джо (Fiddlin’ Joe Martin) 14, 15  
Мерривезер, «Биг Мэйсио» (Major “Big Maceo” Merriweather) 219  
Микс, Лоренцо (Lorenzo L.Meeks) 126, 256-258, 261, 263, 286, 302  
Миллер, Букер (Booker Miller) 132  
Миллер, Эдди (Eddie Miller) 220  
Минг, Хойт (Hoyt Ming) 53  
Минни, Мемфис (Memphis Minnie-Lizzie Douglas) 208-210  
Митчелл, Дудл (Doodle Mitchell) 186  
Митчелл, Мэри (Mary Mitchell) 158, 177  
Монк, Телониус (Thelonious Monk) 117, 251  
Монтгомери, Гонзи (Gonzy Montgomery) 162  
Монтгомери, Дисси (Dicy Montgomery) 162  
Монтгомери, Харпер (Harper Montgomery) 162  
Монтгомери, Юрриал «Литтл Бразер» (Eurreal “Little Brother” Montgomery) 133, 162-168, 173, 180, 193, 202, 217, 218, 222, 230, 289  
Моррис, Эд (Ed Morris) 129, 130  
Мортон, Боб (Bob Morton) 162  
Мортон, Желли Ролл (Jelly Roll Morton) 162, 163, 294  
Мосли, АрОу (R.O.Mosley) 272  
Мосс, Бадди (Buddy Moss) 63  
Мур, Вилли (Willie Moore) 14  
Мур, Вильям (William Moore) 63, 128  
Мур, Вислин Алекс (Whistlin' Alex Moore) 219

---

Мэй, Элла (Ella Mae) 108  
Мэйкон, Анкл Дэйв (Uncle Dave Macon) 71  
Мэк, Анджела (Angela Mack) 286  
Мэри, Бен (Ben Maree) 150

Нармур, Вильям (William Thomas Narmour) 53-62, 70, 74, 75, 78, 96, 102  
Несбит, Блайнд «Гасси» (Blind “Gussie” Nesbit) 169  
Ноубл, Джордж (George Noble) 221  
Нокс, Биг Бой (Big Boy Knox) 220  
Норвуд, Сэм (Sam “One-Legged” Norwood) 169, 185

Обрехт, Джеймс (James “Jas” Obrecht) 21, 23, 269, 275  
Однорукий Чиф (“One-Armed” Chief) 168-174, 182, 184  
Оливер, Пол (Paul Oliver) 22, 131, 269, 298  
Олссон, Бенгт (Bengt Olsson) 279  
Остин, Джин (Gene Austin) 226  
Оуэнс, Джек (Jack Owens) 126, 133, 134, 224, 236, 239, 298

Палмер, Сильвестер (Sylvester Palmer) 220  
Папа Лорд Год (Papa Lord God) 162  
Паркер, Шорти Боб (Shorty Bob Parker) 221  
Перкинс (A.R.Perkins) 18, 100, 102, 108  
Перлс, Ник (J.Nicholas “Nick” Perls) 22, 39, 40, 49, 53, 133, 280, 283  
Перримэн, Руфус «Спеклед Ред» (“Speckled Red” - Rufus Perriman) 219  
Пирсон, Барри Ли (Barry Lee Pearson) 63, 71, 274, 276, 282  
Питвей, Роберт (Robert Petway) 144  
Питерсон, Оскар (Oscar Peterson) 117  
Полк, Бадди (Buddy Polk) 237  
Полк, Вилли Мэй (Willie Mae Polk) 233  
Пруст, Марсель (Marcel Proust) 179, 291  
Пэкстон, Том (Tom Paxton) 110  
Пэрриш, Тёрнер (Turner Parrish) 220  
Пэттон, Чарли (Charley Patton) 13, 19, 37, 52, 56, 64, 85, 104, 127, 128, 137, 143-145, 150-152, 165, 188-190, 199, 214, 215, 219, 239, 265, 292, 295

Расселл, Тони (Tony Russell) 54, 84, 85, 272, 276, 278  
Рейнолдс, Блайнд Вилли (Blind Willie “Joe” Reynolds) 169  
Рид, Лонг «Клив» (Long “Cleve” Reed) 278  
Риз (Reese) 162  
Рип Топ (Rip Top) 162  
Ричардсон, Джим (Jim “Mooch” Richardson) 96  
Робертсон, Джинни (Jeannie Robertson) 215  
Робинсон, Джеймс «Бэт» (James “Bat” Robinson) 220

---

Робинсон, Оскелла (Oscella Robinson) 177, 178, 201, 209, 223, 227  
Роджерс, Джимми (Jimmie Rodgers) 71, 199, 211, 251  
Розенталь, Джин (Gene Rosenthal) 252, 301  
Рокуэлл, Томми (Thomas “Tommy” Rockwell) 58-61, 74-79, 91, 96, 276  
Роланд, Уолтер (Walter Roland) 83, 220  
Рэмси, Фредерик (Frederic Ramsey) 42, 43, 103, 271

Сайзмор, Арт (Art Sizemore) 226  
Сайкс, Рузвельт (Roosevelt Sykes) 201, 202, 218  
Сандерс, Том (Tom Sanders) 150  
Сандерс, Уоллес (Wallace Saunders) 45  
Себастиан, Джон (John Sebastian) 110  
Сейн, Дэн (Dan Sane) 86  
Сигер, Пит (Pete Seeger) 6, 17, 22, 29, 30, 32, 39, 70, 268  
Сигер, Чарльз (Charles Seeger) 65  
Сил, Клэрэнс (Clarence Seale) 162  
Силбер, Марк (Marc Silber) 88, 279  
Симмонс, Белл (Bell Simmons) 30, 35-37, 39  
Симмонс, Бенни (Benny Simmons) 248, 249  
Симмонс, ДжейСи (J.C.Simmons) 35, 39  
Симмонс, Ева (Eva Simmons) 35, 39  
Симс, Джесси (Jesse Sims) 138, 141  
Симс, Хенри «Сан» (Henry “Son” Sims) 56, 273  
Симс, Чарли (Charlie Sims) 141  
Скай, Патрик (Patrick Sky) 110  
Скорсезе, Мартин (Martin Scorsese) 284  
Скраггс, Айрин (Irene Scruggs) 192  
Слан, Хенри (Henry Sloan) 143, 144  
Слейдер, Адам (Adam Slader) 236  
Слейдер, Бурд (Burd Slader) 236  
Слейдер, Хэтти (Hattie Slader) 139  
Слим, Санниленд (“Sunnyland Slim”-Albert Luandrew) 219  
Смит, Бесси (Bessie Smith) 93-95, 124, 204  
Смит, Вилсон (Wilson “Thunder” Smith) 220  
Смит, Гэрри Эверетт (Garry Everett Smith) 80, 103-105, 127, 277  
Смит, Джимми (Jimmy Smith) 124  
Смит, Клэрэнс «Пайнтоп» (Clarence “Pine Top” Smith) 219  
Смит, Шелли (Shellie Walton Smith) 53, 54, 56, 57, 60, 61, 70, 96, 272, 273  
Соломон, Мейнард (Maynard Solomon) 258, 259, 261  
Спайви, Виктория (Victoria Spivey) 95, 280  
Спаркс, Аарон «Пайнтоп» (Aaron “Pinetop” Sparks) 219  
Спир, Хенри (Henry C. Speir) 60, 132, 180, 184-190, 193, 196-199, 202, 205, 206, 208, 212, 223, 231, 233-235, 274, 292, 296

---

Споттсвуд, Ричард «Дик» (Richard “Dick” Spottswood) 22, 80, 83, 84, 105-107, 129, 131, 253, 254, 275, 278, 282

Споттсвуд, Луиза (Louisa Spottswood) 129, 131

Спэнд, Чарли (Charlie Spand) 219, 232

Стаки, Вилл (Will Stuckey) 139

Стаки, Хенри (Henry Stuckey) 132, 138-141, 148, 153, 160, 161, 171, 173, 223, 224, 235, 236

Стефани, Хенри (Henry Stephany) 233

Стоукс, Фрэнк (Frank Stokes) 56, 64, 85-87, 278

Стэкхаус, Хьюстон (Houston Stackhouse) 289

Стэнтон, Скотт (Scott Stanton) 124

Сэкхейм, Эрик (Eric Sackheim) 275

Тадж Махал (Taj Mahal) 110

Тайсон, Вилли (Willie Tyson) 220

Тампа Ред (Tampa Red) 221

Таунли, Эрик (Eric Townley) 209, 296

Таунсенд, Хенри (Henry Townsend) 221

Темпл, Джонни (Johnnie “Geechie” Temple) 132, 180-183, 185, 186, 188, 197, 204, 214, 224, 225, 237, 246

Терри, Сонни (Sonny Terry) 214

Тетер, Джек (Jack Teter) 192

Толстой, Лев Николаевич 7, 9, 12

Томас, Рэмблин (Ramblin’ Thomas) 104

Томас, Хенри (Henry Thomas) 104

Трэвис, Мерл (Merle Travis) 214

Тэггерт, Блайнд Джо (Blind Joe Taggart) 169

Тэйлор, Чарли (Charley Taylor) 185, 219, 291

Тэлбот, Ли (Lee Talbot) 254, 256

Уайт, Букка (Bukka White) 114, 132, 218, 253, 262

Уайт, Джош (Josh White) 63

Уилкинс, Роберт (Robert Timothy Wilkins) 64, 85, 87, 249

Уиллис, Мотт (Mott Willis) 150

Уолкер, «ТиБон» (Aaron “T-Bone” Walker) 114, 228

Уолкер, Вилли (Willie Walker) 63

Уоллер, Фэтс (Fats Waller) 176

Уоллес, Уэсли (Wesley Wallace) 219

Уолтон, «Мерси Ди» (“Mercy Dee” Walton) 219

Уордлоу, Гэйл Дин (Gayle Dean Wardlow) 131, 132, 181, 188, 190, 233, 246-248, 281, 284, 292, 299

Уорнер, Джо (Joe Warner) 43

Уорнер, Корнелиуса (Cornelius Warner) 43

---

Уорнер, Майли (Miley Warner) 43  
Уотерман, Дик (Dick Waterman) 111-113, 115, 118, 121, 130, 250, 255, 256, 258,  
263, 282, 283, 297, 301  
Уотерс, Мадди (Muddy Waters) 114, 214, 237  
Уэбб, Том (Tom Webb) 221

Фернелл, Даглас (Douglas Fernell) 220  
Филлипс, Джимми (Jimmy Phillips) 292  
Фримен, Дэвид (David Freeman) 54  
Фрэмион, Сан (Son Framion) 162  
Фуллер, Блайнд Бой (Blind Boy Fuller) 63, 71, 169  
Фэхей, Джон (John Fahey) 6, 69, 110, 129, 229, 248, 249, 252, 275, 301

Хайде, Карл Герт зюр (Karl Gert zur Heide) 167, 289, 290  
Халл, Харви (Harvey Hull) 278  
Хант, Билл (Bill Hunt) 69  
Хантер, Ли (Lee Hunter) 220  
Харви, Рой (Roy Harvey) 69  
Хардин, Лейн (Lane Hardin) 211  
Хардфейс (Hard Face) 237  
Хаулин Вулф ("Howlin' Wolf"-Chester Burnett) 111, 151  
Хаус, Эдди «Сан» (Eddie "Son" House) 13-15, 19, 20, 111, 114, 118, 128, 144-146,  
151, 191, 215, 219, 225, 239, 253, 255, 262, 265, 286, 292, 302  
Хеллер, Сиг (Sig Heller) 194  
Хендерсон, Флетчер (Fletcher Henderson) 124  
Хентофф, Нэт (Nat Hentoff) 23, 116, 280, 283, 294  
Хёрт, Айда Мэй (Ida Mae Hurt) 73  
Хёрт, Айзем (Isom Hurt), он же Пол Хёрт (Paul Hurt) 23-25, 37  
Хёрт, Вильям Джон (John William Hurt) 74  
Хёрт-Хоскинс, Гертруда (Gertrude Hurt-Hoskins) 73, 74, 100  
Хёрт, Миссисипи Джон (Mississippi John Hurt) 8, 10, 12, 13, **17-122**, 126, 129, 133,  
134, 141-144, 184, 213, 214, 220, 249-252, 254-256, 262, 265, 268-283, 286  
Хёрт, Мэри Джен (Mary Jan Hurt, она же Mae Jane Smith, она же Mary Jan McCain)  
23-25, 31, 34, 35, 37, 38, 47  
Хёрт, ТиСи (TC Hurt) 73  
Хёрт, Эдд (Edd Hurt) 133  
Хёрт-Райт, Мэри (Mary Frances Hurt Wright) 18, 24  
Хилл, Кинг Соломон (King Solomon Hill) 211  
Холком, Роско (Roscoe Holcomb) 69  
Холлоуэй, Джим (Jim Holloway) 150  
Холмс, Джимми (Jimmy Holmes) 236  
Холмс, Джоуди (Jody Holmes) 240-242  
Холмс, Кэп (Cap Holmes) 150



---

Хопкинс, Сэм Лайтнин (Sam “Lightning” Hopkins) 111, 221  
Хоскинс, Том (Tom Hoskins) 22, 39, 40, 46, 48-53, 56-58, 60, 61, 70, 71, 73, 90, 91, 93, 106, 117, 118, 133, 280, 283  
Хоувелл, Джон (John Howell) 281  
Хоувелл, «Пег-Лег» (“Peg Leg” Howell) 55, 169  
Хоуз, Патрик (Patrick Howse) 292  
Худ, Сэм (Clarence “Sam” Hood) 48  
Хукер, Джон Ли (John Lee Hooker) 114, 213  
Хэйвенс, Ричи (Richie Havens) 89  
Хэйвуд, Эрнест (Ernest Haywood) 162  
Хэммонд, Джон мл. (John Hammond Jr.) 213, 214  
Хэнди, Уильям (William Christopher Handy) 143, 286  
Хэнкс, Джордж (George Hanks) 51, 99  
Хэррис, Сэм (Sam Harris) 227  
Хэррис, Шелдон (Sheldon Harris) 23, 25, 62, 91, 131, 139, 142, 152, 237, 269, 274, 278, 279, 285, 286, 289, 298, 300  
Хэррис, Эрл (Earl Harris) 150  
Хэтчисон, Фрэнк (Frank Hutchison) 69-71  
  
Чартерс, Самюэль (Samuel Charters) 68, 105, 127, 128, 130, 217, 250, 281, 284, 297, 301  
Чартерс-Денберг, Энн (Ann Charters-Danberg) 130  
Чёрч, Блайнд Клайд (Blind Clyde Church) 220, 297  
Четмон, Лонни (Lonnie Chatmon) 55  
Четмон, Сэм (Sam Chatmon) 132  
Четмон, Хендерсон (Henderson Chatmon) 55  
Четмон, Хэрри (Harry Chatmon) 219  
Чехов, Антон Павлович 7  
Чи-Ди (Chee-Dee) 221  
  
Шапиро, Нэт (Nat Shapiro) 280  
Шейд, Уилл (Will Shade) 87  
Шелтон, Роберт (Robert Shelton) 213, 214  
Шоу, Роберт (Robert “Fud” Shaw) 219  
Шоу, Том (Tom Shaw) 132  
Шульц, Альфред (Alfred Schultz) 192, 193, 195, 199, 206, 231, 293  
  
Эванс, Дэвид (Evans, David) 150, 278, 287, 290, 298  
Эвери, Чарльз (Charles Avery) 219  
Эдамс, Джей Ти (J.T.Adams) 38  
Эдвардс, «Ханибой» Дэвид (David “Honeyboy” Edwards) 132  
Эдвардс, Арчи (Archie Edwards) 71, 109  
Эдвардс, Пиано Кид (Piano Kid Edwards) 219

---

Эзелл, Вилл (Will Ezell) 219  
Эллиот, Рэмблин Джек (Ramblin' Jack Elliott) 48  
Энди Бой (Andy Boy) 220  
Энтони, Эдди (Eddie Anthony) 55  
Эрвин, Лирой (Leroy Ervin) 220  
Эриксон, Дженет (Janet Erickson) 193, 293  
Эртель, Александр Иванович 7  
Эстес, «Слипи» Джона ("Sleepy" John Estes) 64, 104, 220  
Эш, Мозес (Moses "Мое" Asch) 103

Янг, Иззи (Israel Goodman "Izzy" Young) 113, 114, 282  
Beale Street Sheiks 86, 278  
Beatles 115, 116, 283  
Bill Carlsen Orchestra 192  
Cannon's Jug Stompers 104  
Carter Family 71  
Cincinnati Jug Band 104  
Copper Family 216  
Dallas Jubilee Quartet 234  
Dallas String Band 178, 226-228, 298  
Deep Purple 260, 304  
Dave Van Ronk's Jug Stompers 87  
Gonzy Montgomery and His Big Four Band 162  
Henderson's Novelty Orchestra 124  
Jean Goldkette & His Orchestra 226  
Jim Kweskin & the Jug Band 87  
Leake County Revelers 54, 272  
McPeake Family 216  
Memphis Jug Band 104  
Mississippi Sheiks 55, 232  
New Orleans Nehi Boys 291  
Shepherd Brothers 69  
Sunny Boy and His Pals 128  
Whistling Joe's Kazoo Band 178, 228

---

## Содержание

<b>Предисловие В.Я.Курбатова .....</b>	<b>5</b>
<b>Введение .....</b>	<b>13</b>
<b>Глава первая. Миссисипи Джон Хёрт.....</b>	<b>17</b>
<b>Глава вторая. Неемия «Скип» Джеймс.....</b>	<b>123</b>
<b>Примечания .....</b>	<b>268</b>
<b>Источники и литература .....</b>	<b>306</b>
<b>Указатель имен .....</b>	<b>310</b>

---

Благодарю всех, кто помогал мне в работе над этой книгой. В их числе: Валентина Федоровна Кашкова (Торжок), Леонид Михайлович Краснер (Ришон Ле-Цион, Израиль), Пит Сигер (Pete Seeger, Beacon, NY), Томми Лёфгрэн (Tommy Löfgren, Stockholm, Sweden), Ян Карлин (Jan Karlin, Stockholm, Sweden), Майк Энглунд (Micke Englund, Stockholm, Sweden), Ари Лайне (Ari Laine, Turku, Finland), О.Н.Афонин (Москва).

Спасибо Арту Браунингу (Art Browning, Avalon, MS) за памятную экскурсию по местам, связанным с Джоном Хёртом.

Спасибо Эрику Линдалу (Erik Lindahl, Göteborg, Sweden) за разрешение опубликовать фотографию *Clack Store* и Хэнку О'Нилу (Hank O'Neal, New York, NY) за разрешение опубликовать фотографию Миссисипи Джона Хёрта.

Благодарю Мэри Андерсон (Mary Anderson, Benton, MS) за разрешение опубликовать фотографию матери – Джоузи Ли Андерсон (Josie Lee Anderson) – и Джоуди Холмса (Jody Holmes, Benton, MS) за помощь в сборе материала о Скипе Джеймсе.

Благодарю Юрия Гришина (Москва) за размещение моих книг на его сайте [www.collectable-records.ru](http://www.collectable-records.ru).

Благодарю дорогого Валентина Яковлевича Курбатова за предисловие и за добрые слова в адрес моих книг.

Стивена Козна (Stephen F.Cohen, New York, NY) и Катрину ванден Хювел (Katrina vanden Heuvel, New York, NY) благодарю за помощь в организации поездки по США.

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 в Москве за предоставление долгосрочной визы в США.

*Валерий Писигин.*