

ВАЛЕРИЙ ПИСИГИН

**П**РИШЕСТВИЕ  
БЛЮЗА

Том 3

Москва  
2012

УДК 681.171  
ББК 65.422  
П 80

**В.Ф. Писигин**  
П80 **Пришествие блюза. Т.3. Country Blues. Книга третья:**  
По следам Чарли Пэттона. — М.: 2012.

ISBN 978-5-9902482-4-3

*Редактор С.А. Брезицкая*

ISBN 978-5-9902482-4-3

© В.Ф. Писигин, 2012 г.

# Country Blues

книга третья:

Delta Blues, vol.3:

По следам Чарли Пэттона

*Посвящается  
Валентину Яковлевичу Курбатову,  
литературному критику,  
писателю и мыслителю*

## ВВЕДЕНИЕ

В своё время Уильям Фолкнер, еще один миссисипец и современник наших героев, в прошлом новоорлеанский бутлегер, а в будущем — нобелевский лауреат по литературе, размышляя о Толстом и Достоевском, приводил в пример эффект, встречающийся в горах: когда отдаляешься от вершины, казавшейся недостижимой (он называл Толстого), то за нею открываются горы более высокие и ещё более недоступные (писатель имел в виду Достоевского)...

Тут дело не в том, что оба наших старика величины равновеликие и недостижимые (тот же Фолкнер из всех книг на первое место ставил *Войну и Мир*), а в аллегории, которая удачна и в нашем случае. Чем дальше во времени мы отходим от эпохи расцвета блюза — тем виднее нам становятся её вершины, еще вчера не видимые из-за других гор или даже небольших холмов и горок, приближенных к нам и заслоняющих от нас эвересты кантри-блюза...<sup>1</sup>

Когда заходит речь о наследниках Чарли Пэттона, развивавших вслед за ним Дельта-блюз, то после имен Сан Хауса и Вилли Брауна<sup>2</sup> обычно всплывают имена таких блюзовых музыкантов, как Букка Уайт, Биг Джо Вильямс, Томми МакКленнан, Фред МакДауэлл, Роберт Джонсон... Потом, как правило, вспоминают героев ритм-энд-блюза: Мадди Уотерса, Хаулин Вулфа, Элмора Джеймса, Джона Ли Хукера... Эта схема, сформированная в шестидесятые и укрепившаяся в последующие годы, любителям блюзов хорошо известна. Закрепившись в исследованиях и энциклопедиях, она стала тем, что называется «общим местом», хотя в ней, как и во всякой другой схеме, заложено нечто искусственное и надуманное.

Что мы имеем в виду?

Обратимся к примеру Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911-1938), причисленного к величайшим блюзовым музыкантам, которому посвящены многие работы и даже книги, чьё имя стало легендой и удачным брендом, принимаемым во внимание даже теми, кто этого блюзмена толком и не слышал.

Огромную роль в посмертной славе Роберта Джонсона сыграл Джон Хенри Хэммонд (Sir John Henry Hammond II, 1910-1987), выдающийся продюсер, почитатель джаза и блюза, в продолжение многих лет занимавшийся поиском и продвижением талантов — от Флетчера Хендерсона и Билли Холидей до молодых фолксингеров шестидесятых. Этому деятелю мы обязаны очень многим, так что в пору и о Хэммонде писать главу или даже книгу.<sup>3</sup> Так вот, в самом начале шестидесятых, когда у массовой белой аудитории представления о кантри-блюзе были весьма скудными и смутными, когда молодыми белыми музыкантами в Европе и отчасти в самой Америке за таковой принималось творчество Биг Билла Брунзи, Джоша Уайта или Брауни МакГи, когда широкому кругу любителей музыки еще ничего (или почти ничего) не было известно о Чарли Пэттоне, Томми Джонсоне, Лемоне Джефферсоне и о других великих блюзменах прошлого, когда Скип Джеймс, Сан Хаус и Джон Хёрт тихо-мирно жили в полной неизвестности, — сэр Джон Хэммонд, чующий, как никто, конъюнктуру рынка звукозаписи, решил переиздать на *Columbia Records* блюзы почти никому не известного гитариста и сингера Роберта Джонсона.

Тут, правда, дело не только в конъюнктуре. К блюзам Джонсона, записанным во второй половине тридцатых, Хэммонд был неравнодушен, а к самому музыканту, так рано ушедшему из жизни, испытывал чувство долга. Еще в далеком 1938 году Хэммонд организовывал памятный концерт в Карнеги-холле (Carnegie Hall) под названием «*Spirituals To Swings*», желая продемонстрировать белой Америке лучшие образцы музыкальной культуры черных, включая и сельские блюзы. Поскольку в то время Джон Хэммонд подпал под обаяние *вокалионовских* пластинок Роберта Джонсона, он не сомневался, что музыкальная общественность Нью-Йорка, а следом и всей Америки, разделит его восторги. Имя Джонсона уже было внесено в афиши предстоящего концерта, как вдруг выяснилось, что музыканта нет в живых — он погиб при загадочных об-

стоятельствах (Хэммонд считал, будто его убила ревнивая любовница), — поэтому вместо него был спешно приглашен Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893-1958), по мнению Джона Хэммонда еще один представитель настоящего сельского блюза.<sup>4</sup>

Видимо, в продолжение двух десятилетий мысль о трагически ушедшем молодом таланте из глубин Дельты не покидала Хэммонда, и во времена Фолк-Возрождения, когда многие молодые люди обратились к своим корням, да еще и сами взялись за гитары, опытный продюсер решил переиздать те самые блюзы, которыми некогда восхищался. Для начала он собрал подборку старых записей Джонсона, записал их на пленку и передал для экспертизы своему девятнадцатилетнему сыну Джону (John Hammond Jr.). Молодой человек с Гринвич Виллидж (Greenwich Village) был шокирован услышанным! **«Наконец-то у него появился свой музыкальный герой, и он понял, как хочет петь»**, — сделал вывод Хэммонд-старший и занялся изданием альбома Роберта Джонсона.<sup>5</sup>

Так в 1961 году на солидном лейбле *Columbia* был издан лонгплей **«King Of The Delta Blues Singers» (CL 1654)**.<sup>6</sup> Поскольку с продукцией самой знаменитой фирмы грамзаписи не могли соперничать полукустарные микролейблы, которыми тешились коллекционеры и узкий круг исследователей блюзов, этот альбом Роберта Джонсона стал первым масштабным изданием представителя кантри-блюза. Можно даже сказать, что он оказался единственным доступным широкому слуху по обе стороны Атлантики, так что пластинка **«King Of The Delta Blues Singers»**, обложку которой оформил Барт Голдблатт (Burt Goldblatt, 1924-2006), и впрямь утвердила Роберта Джонсона королем блюзов Дельты. Он стал откровением для целого поколения музыкантов и любителей блюзов, а драматичная судьба добавляла сингеру и его блюзам ауру таинственности. **«Когда его пластинки были переизданы, он повлиял на таких разных музыкантов, как Beatles, Боб Дилан и Rolling Stones»**, — с гордостью вспоминал сэр Джон Хэммонд.<sup>7</sup>

Не знаю насчет битлов и роллингов (последние записали версию одной из песен Джонсона), но для Боба Дилана (Bob Dylan) и Эрика Клэптона (Eric Clapton), также повлиявших на мировоззре-

ние своего поколения, альбом Роберта Джонсона был и остается самой первой и потому наиболее трепетной и незабываемой встречей с загадочным миром кантри-блюза. Надо обязательно познакомиться с теми страницами дилановских «Хроник», где Боб рассказывает об открытии для себя блюзов Джонсона, потому что в них аккумулируются все те бурные эмоции, которые вызвала пластинка «*King Of The Delta Blues Singers*». По выражению Дилана, она «*взрывом шарахнула по всем любителям блюзов*».<sup>8</sup> Ему, начинающему музыканту, еще только подготовленный к изданию альбом (*промо-копию*) лично вручил великодушный Джон Хэммонд, а уже дальше следовал набор эмоций:

«С первых же нот от вибраций динамика у меня волосы встали дыбом. Острые выпады гитары могли разбить стекла в окнах. А когда Джонсон запел, звучало так, будто этот парень выпрыгнул прямо из головы Зевса в полных боевых доспехах. Я немедленно провел границу между ним и всем остальным, что мне когда-либо доводилось слышать...

...Следующие недели я слушал её постоянно, переворачивая, песню за песней — сидел и пялился на проигрыватель. И всякий раз точно призрак возникал в комнате — жуткое привидение. Песни лежали слоями с поразительной экономией строк. Джонсон маскировал присутствие более двадцати человек. Я залипал на каждой песне, размышляя, как Джонсон её сделал...

...От слов Джонсона нервы мои дрожали, как струны пианино. По смыслу и чувству своему они были так элементарны, и в то же время давали такую богатую внутреннюю картину...

...Я списывал слова песен Джонсона на клочки бумаги, чтобы пристальнее изучить стихи их узоры, конструкцию его старомодных строк и свободные ассоциации, которыми он пользовался, искристые аллегории, претенциозные истины, обернутые в жесткую скорлупу бессмысленных абстракций; его темы пролетали по воздуху легче и изящнее некуда. У меня не было ни таких грез, ни таких мыслей, но я их приобрету. Я много думал о Джонсоне, задавался вопросом, какой могла быть его публика. Трудно себе представить, чтобы издольщики или батраки с плантаций в деревенских пивных ассоциировали себя с его песнями. Невольно думаешь, что Джонсон играл для той публи-



ки, которую лишь он один видел, той, что появится в далеком будущем. *“То, что у меня есть, расколет вам мозги” (The stuff I got’ll bust your brains out)*, — пел он. Джонсон серьезен, как опаленная земля. В нем и его стихах нет ничего клоунского. Мне тоже хотелось стать таким...

**...Он велик, как все великие, но идет на шаг дальше...»**

Перед нами — самая настоящая страсть, пережитое потрясение, талантливо воспроизведенные молодым и восприимчивым художником. Всё это ценно для нас, поскольку точно и красочно передает картину одной из первых встреч молодого поколения, в лице Дилана, с музыкальной культурой черного сельского Юга вообще и кантри-блюзом в частности, о котором они до тех пор не имели ни малейшего представления — иначе бы Дилану не пришлось в голову написать: «Трудно себе представить, чтобы издольщики или батраки с плантаций в деревенских пивных ассоциировали себя с его [Роберта Джонсона] песнями». (*It’s hard to imagine sharecroppers or plantation field hands at hop joints, relating to songs like these.*)<sup>9</sup>

Подобный восторг от открытия кантри-блюза — первородного, искреннего и неподдельного — охватил не одного Дилана. То же самое могли сказать и говорили его коллеги — молодые фолк- и рок-музыканты в Америке и Великобритании. И это потрясающее открытие неведомого и непознанного мира, эта первая и неожиданная любовь, конечно же, осталась с ними на всю жизнь, и, как это бывает, они оказывались слепыми и глухими ко всему, что могло хоть немного её умалить или преуменьшить... И вот, ошарашенный, Бобби спешит поделиться чудесным музыкальным открытием со своим другом, более старшим и искушенным в музыке Дэйвом Ван Ронком (Dave Van Ronk, 1936-2002),<sup>10</sup> и, вбжевав к нему домой, с порога ставит пластинку со столь восхитившими его блюзами Роберта Джонсона...

И что же?!

Тот «не проникся»...

Дилан пишет, что Ван Ронк «всё время отмечал: вот эта песня произошла от другой, а вот эта — точная копия третьей. Для него Джонсон был не слишком оригинальным. Я понимал, о чем он, но убежден был как раз в обратном. Я считал, что Джонсон донельзя оригинален, и не

стоит ни с чем сравнивать ни его самого, ни его песни. Дэйв чуть позже поставил мне стороны Лироя Карра, Скипа Джеймса и Хенри Томаса и спросил:

— Видишь, о чем я?

Я видел, о чем он, но и Вуди (Woody Guthrie, 1912-1967) много чего позаимствовал у старых песен *Carter Family*, только закрутил их по-своему, поэтому тем, что имел в виду Дэйв, я особо заморачиваться не стал. Он считал Джонсона нормальным исполнителем, парнем мощным, но вторичным. Не было смысла спорить с Дэйвом — во всяком случае, интеллектуально. Я смотрел на вещи примитивно...»<sup>11</sup>

На самом деле *не было смысла спорить* как раз с Диланом. Какой еще Лирой Карр (Leroy Carr, 1905-1935) или Хенри Томас (Henry Thomas, 1874-193?) со Скипом Джеймсом, если открытие им Роберта Джонсона было сродни юношеской страсти и влюбленности!

И вот что любопытно: в то время как Дилана больше всего поразили тексты песен Джонсона — «от слов Джонсона нервы мои дрожали, как струны пианино», — более опытный и просвещенный Джон Хэммонд вообще не придавал им никакого значения, принимая их за обычный блюзовый стандарт, и восхищался лишь звучанием (*саундом*), состоящим из вскриков, завываний и мастерской игры боттлнеком. В автобиографии Хэммонд рассказывает, как кинопродюсер Артур Пэнн (Arthur Hiller Penn, 1922-2010) спрашивал у него какую-нибудь аутентичную негритянскую музыку для своего фильма *Little Big Man*, чтобы там было некое *черное блюзовое звучание*, наподобие того, что играл и пел Ледбелли (Huddie Leadbetter/ Ledbelly, 188?-1949). «Нет-нет, — отвечал Хэммонд. — Я не думаю, что это то, что ты ищешь. Думаю, тебе нужно звучание Роберта Джонсона, в котором практически нет лирики (!!! — В.П.), но есть возгласы, завывания и игра боттлнеком на гитаре».<sup>12</sup>

Таким образом, восторг у начинающего фолксингера случился не столько из-за того, что слова песен Роберта Джонсона и его исполнительское мастерство были сверхординарными и непостижимыми, сколько потому, что, выросший на далеком севере, Боб Дилан ничего стоящего из кантри-блюза прежде не слышал.

И, повторим, он был не одинок. Пластинка «*King Of The Delta Blues Singer*» стала настольной для целого поколения молодых музы-

кантов: они выросли на ней и с нею, следовательно, и значение Роберта Джонсона для них огромное, во многом определяющее. Как и Дилан, многие молодые музыканты и любители блюзов не *заморачивались* на тех частностях, о которых пытался рассуждать Ван Ронк, и вскоре песни Джонсона нашли свое новое прочтение у героев рока вроде Клэптона, для которых Роберт Джонсон был и остается главной блюзовой фигурой.

Ничего страшного в этом нет, но в результате мы имеем довольно искаженное представление как о самом Роберте Джонсоне, так и о блюзовой сцене вообще. Кроме прочего, это выражается в парадоксальной ситуации: в родном городе Томми Джонсона (Tommy Johnson, 1896-1956) — Кристал Спрингсе (Crystal Springs, MS) — открыт музей Роберта Джонсона, в то время как могила самого Томми до сих пор не отмечена, из-за чего надгробный памятник великому музыканту уже несколько лет стоит в вестибюле местной библиотеки...

Но если в случае с Робертом Джонсоном сыграл свою роль так называемый *эффект наличия* (издание многотиражной долгоиграющей пластинки, открывшей целому поколению кантри-блюз), то в случае с другими музыкантами сыграл эту роль *эффект присутствия*: некоторые из блюзменов прошлого дожили до тех славных времен, когда к ним пробудился интерес у молодой публики из северных мегаполисов США и Европы.

В Европе этот интерес, правда, возник еще в пятидесятые, когда туда прибыл всё тот же Биг Билл Брунзи. Отложив электрическую гитару, он принялся исполнять кантри-блюз, и задумка сработала: на бесчисленных концертах в Англии и Франции его принимали за носителя культуры американского сельского Юга, а фирмы звукозаписи наиздавали множество пластинок Брунзи, сделав его чрезвычайно популярным.

То же касается и Брауни МакГи (Brownie McGhee, 1915-1996), туры которого по Англии и Шотландии в 1958-1960 годах, вместе с замечательным слепым харпером Сонни Терри (Sonny Terry, 1911-1986), наделали много шума и оказали огромное влияние на молодых музыкантов, особенно на гитаристов вроде шотландца Берта Дженша (Bert Jansch, 1943-2011). Шутка ли: в те годы были записаны и изданы около четырех десятков альбомов дуэта Sonny Terry & Brownie

McGhee! Так что тысячи молодых белых любителей блюза впервые познакомились с кантри-блюзом благодаря этим записям, а также пластинкам Биг Билла Брунзи...<sup>13</sup>

Однако подлинная встреча с кантри-блюзом произошла лишь тогда, когда объявились и предстали перед публикой Миссисипи Джон Хёрт (Mississippi John Hurt, 1892-1966), Эдди «Сан» Хаус (Eddie “Son” House, 1902-1988), Неемия «Скип» Джеймс (Nehemiah “Skip” James, 1902-1969), Фред МакДауэлл (Fred McDowell, 1904-1971), «Слипи» Джон Эстес (John Adam “Sleepy” Estes, 1899-1977), Мэнс Липском (Mance Lipscomb, 1895-1976), Букка Уайт (Bukka White, 1906-1977) и некоторые другие блюзовые музыканты прошлого. Они были найдены и буквально вытолкнуты на сцену Нью-портского и ему подобных фолк-фестивалей, а затем и в студии звукозаписи, после чего в течение нескольких лет для них устраивались туры по городам США и Европы, их приглашали на радио и телевидение, у них брали интервью, писали о них статьи и очерки... Кто-то, как Джон Хёрт или Скип Джеймс, успел записать немного — они умерли в 1966 и 1969 годах; другие прожили подольше и успели сделать больше... Так вот, интерес и внимание к этим блюзменам и высокая оценка их творчества сформированы не столько благодаря старым записям, сколько тем, что было ими спето и сыграно в шестидесятые, во время их возвращения на сцену, которое вошло в обиход под названием *rediscovery*.<sup>14</sup> Огромную или даже решающую роль здесь сыграло их непосредственное присутствие: к каждому из перечисленных музыкантов в свое время можно было подойти, поговорить, каждого можно было вдоволь послушать, а то и сыграть с ними или даже записаться, как это сделали некоторые наиболее смелые молодые музыканты... Для таких смельчаков старые блюзмены были не просто учителями, но и кем-то вроде живых реликвий, о которых они до сих пор вспоминают с восторгом и благоговением. Появились разного рода воспоминания, рассказы, легенды, не говоря уже о том, что всё, записанное в шестидесятые и семидесятые, какого бы оно ни было качества и формата, издается и переиздается на самых разных звуковых носителях, а кое-что сохранилось и на видеопленке...

Увы, бóльшая часть сельских сингеров, исполнявших и записавших блюзы в двадцатые и тридцатые, не дожили до шестидесятых,

и, следовательно, шанса быть услышанными через поколение у них не было. Какие-то имена всплывали, отдельные записи переиздавались, но всё это оставалось в узком кругу коллекционеров, исследователей и лишь иногда попадало в руки пытливых музыкантов вроде Дэйва Ван Ронка. Обратить же на себя внимание массового слушателя у большинства рано ушедших сельских музыкантов шансов не было. Кстати, интерес Джона Хэммонда ограничился лишь Робертом Джонсоном да ещё Сан Хаусом, которого он записал и издал в 1964 году... Доживи до Фолк-Возрождения такие блистательные блюзмены, как Томми МакКленнан (Tommy McClennan, 1908-1962) и его приятель Роберт Питвей (Robert Petway, 1908-?), и, я уверен, их бы тоже прославляли как великих и неповторимых. А каких бы эпитетов удостоились блюзмен из Джорджии Барбекю Боб (Barbecue Bob, 1902-1931) или тот же Лирой Карр, доживи они до Ньюпортских фолк-фестивалей!.. Увы, эти музыканты ушли из жизни очень рано, и потому о них известно очень немного. Просто чудо, что удалось воскресить память о Чарли Пэттоне, Вилли Ли Брауне, Томми Джонсоне, которые, казалось, навсегда канули в небытие... А сколько еще блюзовых сингеров остается непознанными или даже просто неуслышанными?

В этом томе мы попытаемся отойти от стереотипов и обратим внимание на тех музыкантов, имена которых не на слуху, а поскольку мы занимаемся исследованием, нам никак не обойтись без того, что Боб Дилан назвал *заморочками*. Предполагаю, что в этих самых «заморочках» и заключается суть всякого исследования.

\* \* \*

Во втором томе «Пришествие блюза», в главе о Скипе Джеймсе, мы часто ссылались на книгу Стивена Колта (Stephen Calt) *I'd Rather Be The Devil: Skip James + The Blues*, вышедшую в 1994 году. Будем ссылаться на работы этого исследователя и в этом томе. Но вот, печальное известие: 19 октября 2010 года, как раз в те дни, когда второй том с главой о Скипе Джеймсе подписывался в печать, Стивен Колт умер на 62-м году... Что теперь будет с архивом исследователя и с теми источниками, которые мы так надеялись

увидеть? Сможет ли другой исследователь разобраться с ними, чтобы затем опубликовать?

Между тем Гэйл Дин Уордлоу (Gayle Dean Wardlow) опубликовал свои важнейшие источники: интервью, которые он в разное время брал у старых блюзменов, их друзей и приятелей, издателей *race records* и прочих свидетелей важных событий прошлого. Конечно, неамериканцам трудно разобрать их голоса, с точностью определить названные имена, распознать события, но все-таки это сделать можно. Кроме того, важно просто услышать, какими были голоса у Ишмона Брэйси (Ishmon Bracey, 1901-1970), Блайнд Джо Рейнолдса (Blind Joe Reynolds, 1900-1968), Хенри Спира (Henry C. Speir, 1895-1972), Альфреда Шульца (Alfred Schultz, 1902-1983), Вилли и Элизабет Мур (Willie and Elizabeth Glynn-Moore), Букера Миллера (Booker Miller), Лидейлла Джонсона (LeDell Johnson, 1892-1972), Дика Бэнкстона (Dick Bankston, 1899-?), Хейса МакМуллена (Hayes McMullen)... Еще вчера услышать их представлялось невероятным — сейчас же достаточно иметь Интернет!..

Публикация этих источников является важнейшим событием для исследователей, и мы обращаем внимание на сайт, где они размещены: <http://popmusic.mtsu.edu/archives/inventory/wardlow.htm>.

Другой важнейший источник или, вернее, источники, это материалы, опубликованные в двенадцати номерах журнала *78 Quarterly*. Мы ссылались иногда на эти издания, но лишь косвенно, приводя выдержки из разных номеров *78 Quarterly*, опубликованные в других книгах и статьях. Теперь же, имея все выпуски, мы будем ссылаться непосредственно на эти редкостные издания.

Журнал *78 Quarterly* в свое время был замышлен Питом Вилэном (Pete Whelan), любителем кантри-блюза и раннего джаза, страстным коллекционером, а впоследствии создателем, совместно с Биллом Гивенсом (Bill Givens, ?-1999), важного лейбла *OJL (Origin Jazz Library)*. Первые два номера *78 Quarterly* были изданы в 1967 и 1968 годах и тотчас стали библиографической редкостью. Издание рассчитано на любителей кантри-блюза и раннего джаза, а также на коллекционеров старых и редких пластинок и давало трибуну таким исследователям и коллекционерам, как Бернард Клецко (Bernard Klatzko, 1926-1999), Дик Споттсвуд (Richard “Dick” Spottswood), Ник

Перлс (J.Nicholas “Nick” Perls, 1942-1987), Гэйл Уордлоу, Даг Серофф (Doug Seroff), Линн Эбботт (Lynn Abbott), Джекоб Шнейдер (Jacob S. Schneider, 1904-197?)<sup>15</sup> и другие. Оформителем журнала, дизайнером логотипа и автором обложек большинства номеров является известный художник-дизайнер Роберт Крам (Robert Crumb).

Редкие фотографии, репродукции рекламных постеров, конвертов и редчайших лейблов, копии различных документов, выписки из документов переписи и многое другое, но главное — интервью с великими музыкантами прошлого, квалифицированные статьи о них, об истории их записи и т.д. Конечно, создать такое издание было делом непростым, но еще труднее оказалось его поддерживать: ведь оно не приносило прибыли. Поэтому после выпуска двух номеров Вилэн свернул журнал и возобновил его лишь в 1988 году. После этого ему и его компаньонам удалось выпустить еще десять номеров... Каждый из номеров *78 Quarterly* представляет большую ценность, их копируют, переиздают частным образом, а с некоторых пор часть номеров даже выставлена в Интернете, чему можно только радоваться.

Что касается новой литературы, то совсем недавно вышли две биографические книги: Филипа Рэтклифа (Philip R.Ratcliffe) о Джоне Хёрте — *Mississippi John Hurt: His Life, His Times, His Blues* — и Даниэля Бомонта (Daniel Beaumont) о Сан Хаусе — *Preachin' The Blues: The Life & Times of Son House*. Обе книги продаются в интернет-магазине *Amazon* и будут полезны нашим читателям. Кроме прочего, они дадут возможность сопоставить их с главами о Джоне Хёрте и Сан Хаусе из наших томов.<sup>16</sup>





## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# Кид Бэйли

*У Бэйли сильный и богатый голос, и кажется, что он был тонким и умелым блюзменом.*

Самюэль Чартерс

**В** своей книге *Big Road Blues* Дэвид Эванс (David Evans) рассказывает о блюзовой традиции, сложившейся в некогда густонаселенном городе Дрю (*the Drew blues tradition*) и соседних с ним городах, входящих в Санфлауэр-каунти (Sunflower County, MS).

«Исследуемая нами местная блюзовая традиция, заимствовала своё звучное название у городка Дрю. Фактически эта традиция охватывала также другие близлежащие города, такие как Рулвилл (Ruleville, MS), расположенный в шести милях к югу, и Доддсвилл (Doddsville, MS), находящийся в шести милях южнее Рулвилла. Вполне естественно, что традиция Дрю процветала и в окрестных 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>17</sup>

Упомянутые Эвансом миссисипские города являлись очагами зарождения блюзов Дельты, а Дрю был крупнейшим из них. Это 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 (Will Dockery's farms), где как раз в то время жил Чарли Пэттон. В самом Дрю возникло одно из первых блюзовых сообществ, в которое, кроме Пэттона, 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, 188?-), коего не следует путать с более молодым Вилли Ли Брауном. 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, 1897-?).

Еще одна группа музыкантов сформировалась на соседней с Докери плантации Пирмана (Peerman’s plantation), находящейся под Кливлендом (Cleveland, MS) и отстоящей от Рулвилла в десяти милях. Группа эта была активной с начала века до середины десятых годов, а её лидером являлся никогда не записывавшийся гитарист Эрл Хэррис (Earl Harris). Кроме него в сообщество входили всё тот же Чарли Пэттон, совсем юный Вилли Ли Браун и почти никому не известный сегодня Луи Блэк (Louis Black). Хотя это сообщество к концу десятых прекратило свое существование, сами музыканты никуда не делись и примкнули к своим товарищам из Дрю.

О большинстве из перечисленных музыкантов ничего, кроме имен, не известно. Мы знаем лишь то, что именно они создали музыкальный стиль, названный блюзами Дельты, и догадываемся, что каждый из этих блюзменов чем-то отличался: все они сочиняли блюзы и по-своему совершенствовали гитарный стиль. Сначала были плантационные магазины и лавки, субботние и праздничные вечеринки прямо на плантации, в частных домах шеаркропперов, которые переоборудовались в так называемые фролики (*house frolics*); затем джук-джойнты и оживленные перекрестки в Дрю, Рулвилле и Кливленде; потом шло распространение блюзов Дельты по соседним каунти — в Кларксдейле (Clarksdale, MS), Индианоле (Indianola, MS), Гринвилле (Greenville, MS), Гринвуде (Greenwood, MS), в других городах и весях Дельты, а далее, вместе с путешествующими блюзменами, — по всему штату и за его пределы... В продолжение десятилетия блюзы Дельты волнами расходились из Дрю, от группировавшихся там старших музыкантов, а им навстречу, в Санфлауэр-каунти, прибывали всё новые и новые молодые таланты вроде Вилли Ли Брауна и Эдди «Сан» Хауса, чтобы, овладев таинством блюза и приумножив его собственным

колоритом, увезти его куда подальше... А за ними, в свою очередь, уже следовали новые поколения миссисипских (и не только) гитаристов и сингеров — Роберт Джонсон, Мадди Уотерс (Muddy Waters, 1915-1983), Хаулин Вулф (Howlin' Wolf, 1910-1976), Элмор Джеймс (Elmore James, 1918-1963), Джон Ли Хукер (John Lee Hooker, 1917-2001) и так далее, — и этих уже слышал, кажется, весь мир...

Увы, мы ничего или почти ничего не знаем о том, как и что играли музыканты из самых первых блюзовых сообществ, потому что блюзы Дельты не записывали на пластинки вплоть до конца двадцатых, когда в грэфтонской студии *Paramount* появились сначала Чарли Пэттон, а затем и его молодые друзья — Сан Хаус и Вилли Ли Браун. Но наше неведение не даёт нам основания (и права!) считать, будто всё то, что в начале прошлого века играли и пели в джуках и фроликах Санфлауэр-каунти, не является чем-то значительным или даже великим и уступает тому, что у нас на слуху.

Впрочем, кое-что оказалось записанным и даже переизданным и потому доступным. Благодаря этому из блюзовой истории не исчез такой талант, как Вилли Ли Браун, от которого до нас дошли всего три песни да еще гитарный аккомпанемент на нескольких треках. Доживи Вилли до шестидесятых, о нём бы знали все любители блюзов... Кстати, совсем недавно, 23 февраля 2011 года, у старой церкви (Good Shepherd Church) близ Причарда (Prichard) в Туника-каунти (Tunica County) Брауну открыли надмогильный памятник, на котором начертано, что под ним покоится «пионер и отец-основатель блюзов Дельты» (*a pioneer and founding father of the Delta blues*)!

О Киде Бэйли, записавшем в конце двадцатых всего два блюза, известно еще меньше, чем о Брауне. Мы не знаем ни даты его рождения, ни даты смерти и почти ничего о том, что было между ними. Скорее всего, Бэйли был родом из Доддсвилла и, возможно, как Вилли Ли Браун и Сан Хаус, принадлежал к более молодому, в сравнении с Пэттоном, поколению музыкантов, следовательно, родился на рубеже веков. Но быть может, Бэйли гораздо старше. Ведь блюзовая традиция Дрю зарождалась в течение второго десятилетия XX века. «Ропу Blues» и основной репертуар Чарли Пэттона складывался именно в эти годы, а Томми

Джонсон привез в Кристал Спрингс «Big Fat Mama Blues» и некоторые другие свои блюзы еще в 1914 или в 1915 годах.<sup>18</sup> Если Кид Бэйли и в самом деле входил в сообщество блюзменов Дрю, то это значит, что в середине второго десятилетия он мог быть уже зрелым. Словом, у нас нет никаких сведений о его возрасте, а гипотезы можно строить сколько угодно.

Точно известно, что во втором десятилетии XX века он входил в группу музыкантов из Дрю, а в самом конце третьего десятилетия, 25 сентября 1929 года, в Мемфисе (Memphis, TN), во временной студии, размещённой в отеле *Peabody*, записал для *Brunswick* «Mississippi Bottom Blues» и «Rowdy Blues».<sup>19</sup> Казалось, ничтожно мало, но обе эти вещи уже много лет дают исследователям пищу для размышлений и предположений, потому что в них пэттоновский стиль и ритм сочетаются с техникой и вокальным стилем Томми Джонсона. Каким-то образом Кид Бэйли талантливо соединил оба стиля. Но может, всё как раз наоборот и мы встречаемся здесь с прообразом будущих стилей, отцами которых принято считать Чарли Пэттона и Томми Джонсона? Кто точно определит?..

С первыми же аккордами «Mississippi Bottom Blues» угадывается медленно раскачивающийся ритм «Big Fat Mama Blues» Томми Джонсона, а в «Rowdy Blues» тотчас обнаруживается влияние Чарли Пэттона и такой его ударной вещи как «Moon Going Down». Вместе с тем, если прислушаться не только к гитарной технике, но и к голосу Бэйли, то в каждом из его блюзов есть и Пэттон и Томми Джонсон, и в этом очевидная самобытность самого Кида Бэйли. Хорошо бы узнать, когда именно были сочинены записанные им блюзы, но сегодня это едва ли возможно. Реверенд Ишмон Брэйси, друг Томми Джонсона, а в двадцатые и тридцатые известный джексоновский блюзмен, утверждал, что слышал от Томми, будто Бэйли заимствовал «Rowdy Blues» у него, только присочинил другие слова. (*He got that swing from Tommy but he put different words in there himself.*)<sup>20</sup> Но Брэйси в преклонных годах наговорил столько и такого, что многие из его утверждений надо делить на сто, к тому же, если уж говорить о сходстве Кида Бэйли с Томми Джонсоном, уместнее упоминать «Mississippi Bottom Blues»...

Автор самой первой книги о кантри-блюзе Самюэль Чартерс (Samuel Charters) одним из первых оценил талант и значение Кида

Бэйли, добавив к его имени многозначительную приставку *Mississippi*. В своей второй книге о кантри-блюзе — *The Bluesmen* — Чартерс так характеризует этого музыканта:

«Исполнение Бэйли значительно более расслабленное, чем у Пэт-тона, в ровном, слегка свингующем ритме (*swinging beat*), характерном для джексонского сингера Томми Джонсона. Вокальная линия, в целом в песне, задумана практически как дополнение к аккомпанементу. (*The vocal line was conceived in terms of the entire piece, almost as an adjunct to the accompaniment...*) Так, заметен существенный сдвиг акцентов в куплете. Это ощутимо в вокальной линии “Rowdy Blues”, также как и в “M&O Blues” (*Вилли Ли Брауна — В.П.*), начинающейся с субдоминантной гармонии. Аккомпанемент в открытой настройке *E-tuning*. Один из куплетов, использованных Бэйли, позже всплывает в записях Сана [*Хауса*] 1942 года для Библиотеки Конгресса, хотя Сан мог заимствовать его и у других сингеров Дельты. У Бэйли сильный и богатый голос, и кажется, что он был тонким и умелым блюзменом».<sup>21</sup>

Во всём можно согласиться с Чартерсом, кроме одного: *вокальная линия* Кида Бэйли в обоих его блюзах никак не является лишь *дополнением к аккомпанементу*. Всё как раз наоборот, как это было у всех значительных блюзовых сингеров. Тут сказалась характерная для многих авторов (особенно для тех, кто сам играл на каком-либо инструменте) недооценка человеческого голоса — главного, чем располагает сельский блюзовый музыкант. Гитара в его руках — только дополнение к голосу, через который он выражает и передает другим свои сокровенные чувства. Причем когда мы говорим о вокале, о голосе сингера, то вовсе не имеем в виду лирику: содержание песен, смысл и так далее. Здесь важно не о чем поют (все пели примерно об одном и том же), а *как* поют...

В блюзах Дельты гитарный аккомпанемент выдвинут на передний план — с его помощью музыкант создавал особенный *драйв*, тот самый раскачивающийся (*свингующий*) темп (*swinging beat*), который вводил в транс обитателей (а еще больше обитательниц!) дельтовских коммун во время танцев. Этот *свингующий темп* невозможно было запечатлеть на трехминутной записи из-за технических (временных) ограничений — можно было передать только на-

мёки, которые и встречаются у таких гигантов, как Чарли Пэттон, Томми Джонсон, Сан Хаус, Вилли Ли Браун... Вспомним пэттоновский «Pony Blues», когда, утомленный влажным миссисипским зноем, сингер медленно и нехотя растягивает окончания строк, отчего песня кажется унылой, а настроение блюзмена безнадежным: *Запрягу мою пони, оседлаю свою черную кобылку! / Поеду, поищу себе женщину, где-нибудь подальше отсюда...*

Или вспомним «Maggie Campbell Blues» Томми Джонсона: *Эй, кто это там идет по дороге, идет по дороге? / Ммммм... Кто же все-таки там идет по дороге? / Что ж, вроде бы это Мэгги, моя крошка, — но уж больно медленно плетется... И эта воображаемая крошка идет-плывет, раскачиваясь, ме-е-е-дленно, бесконечно долго, столько, сколько и должен длиться настоящий блюзовый транс...*

Но студийные «Pony Blues» и «Maggie Campbell Blues» длятся не дольше трех минут, после чего сворачиваются, так и не успев развиваться, в то время как на танцах в каком-нибудь джукке и Пэттон, и Томми Джонсон, и их коллеги могли развивать свои темы бесконечно долго, столько, сколько надо, чтобы завести публику и в конце концов довести её до иступления неудержимым и ускоряющимся ритмом... Еще раз отметим, что всего этого не могла вместить трехминутная шеллаковая пластинка — до нас дошли только намеки, только намерение, только предвкушение. Все остальное мы, призвав воображение, можем лишь домыслить...

Так вот, этот необыкновенный свингующий колорит есть и в обоих блюзах Кида Бэйли, а чтобы лучше понять, о чем мы ведём речь, сравните его «Mississippi Bottom Blues» с одноименным блюзом Томаса Дорси (Thomas Andrew “Tom” Dorsey, 1899-1993), записанным в феврале 1930 году для *Gennett*.<sup>22</sup> И всё же гитарный (и всякий иной!) аккомпанемент, каким бы изысканным и сверхординарным он ни был, всегда остается лишь *аккомпанементом*: прежде него следует человеческий голос, и я убежден, что и Чарли Пэттон, и Томми Джонсон, и Сан Хаус остались бы великими сингерами, даже если бы выступали *a capella*.<sup>23</sup> К таким же замечательным блюзовым вокалистам можно отнести и Кида Бэйли, действительно обладавшим *сильным и богатым голосом*.

Там, в Миссисипи, я родился и там же вырос, —  
Это навсегда мой отчий дом...

Моя бедная мать постарела, седина в её волосах...  
Моя бедная мать постарела, седина в волосах...  
Знаю, сердце её разорвется, узнай она,  
До чего в этой жизни докатился я...

Отправляюсь теперь туда, где вода имеет вкус вина...  
Поеду туда, где вода словно вино,  
Где я пьяным болтаться все время буду...

Только одно меня сейчас волнует...  
Одно лишь меня волнует:  
Кругом полно женщин, Господи, но нет среди них моей...

Моя крошка проходит мимо, не проронив ни слова...  
Милая моя стороной проходит, не сказав ни слова:  
Ничего не сделал я дурного,  
но кто-то оговорил меня...<sup>24</sup>

Среди исследователей существовал и всё еще существует спор о том, кто именно подыгрывал Киду Бэйли на второй гитаре во время его записи, поскольку Справочник *Blues and Gospel Records* лишь указывает на второго гитариста, но не называет имени.<sup>25</sup> Большинство сходится на том, что вторым гитаристом был Вилли Ли Браун. И дело не только в том, что «Rowdy Blues» мелодически похож на брауновские «Future Blues» и «M&O Blues», — просто во всех трех аккомпанементах явно слышна особенная техника Вилли, включающая мощный *пикинг* большим пальцем на средних и басовых струнах. В «Mississippi Bottom Blues» второй гитарист почти не слышен, он лишь слегка касается басовых струн, не особенно вмешиваясь в структуру песни, между тем как в «Rowdy Blues» вторая гитара едва ли не доминирует. К 1929 году Вилли Ли Браун был одним из наиболее известных и почитаемых блюзменов в Дельте, его постоянно приглашали выступать в самые популярные джуки, он

часто играл в дуэте с Пэттоном, и на их выступления съезжались не только черные, но и белые. На всех записях с участием Брауна его гитару слышно, что называется, «невооруженным» ухом. Не случайно, когда пластинку с блюзами Кида Бэйли поставили Сан Хаусу, он тотчас опознал в них гитару своего старого друга Вилли Брауна, между тем имя самого Бэйли, по признанию Хауса, ему известно не было, на что и указывает Самюэль Чартерс. (...*Son, after listening to the record, feels that it must be Willie on the guitar, even though he's never heard of Bailey.*)<sup>26</sup>

Можно предположить, что Сан Хаус, каким мы его знаем, мог намеренно «не припомнить» Кида Бэйли, по причинам, лишь одному ему известным. О многих ли миссисипских музыкантах он рассказал в шестидесятые? А то, что наговорил он о своём учителе — Чарли Пэттоне, — лучше бы и не вспоминал вовсе.<sup>27</sup> Но и в том, что Хаус не знал Кида Бэйли, нет ничего особенного, поскольку во время формирования блюзовой традиции Дрю он был относительно молод и, в отличие от Вилли Брауна, с одиннадцати лет трудившегося на соседней ферме Джима Йеджера, родился и вырос близ Кларксдейла, то есть в стороне. Не удивительно и то, что Сан Хаус сразу же узнал гитару Брауна, потому что так, как играл Вилли — этакий накатывающий волнами *downbeat*, — играл разве что сам Пэттон. Так что Киду Бэйли, скорее всего, и в самом деле подыгрывал Вилли Ли Браун, в чём не сомневался, например, автор книги *Deep Blues* Роберт Палмер (Robert Palmer, 1945-1997).<sup>28</sup> Но на этот счет существуют и иные точки зрения...

То обстоятельство, что о столь значительном сингере в продолжение долгого времени не удавалась найти никаких сведений, подвигло Дэвида Эванса на радикальные пересмотры всех ранее существовавших версий. Этот ученый вдруг вспомнил, что Сан Хаус при прослушивании блюзов Кида Бэйли (Эванс сам ставил ему пластинку) опознал вовсе не гитару, а *голос*(!) Брауна: «Имя ни о чем не говорило Сану, но он без колебаний настаивал, что это был голос его близкого друга и партнера — Вилли Брауна». (*The name didn't ring a bell with Son, but he insisted without wavering that it was the voice of his good friend and partner Willie Brown.*)<sup>29</sup> Но если так, рассуждал Эванс, и Сан Хаус сразу и безоговорочно узнал своего многолетнего партнера и



друга Вилли *по голосу*, то кто же тогда *Кид Бэйли*? Не псевдоним ли это самого Вилли Брауна?

Неожиданная гипотеза столь увлекла профессора музыки из Университета в Мемфисе, что он принялся страстно её доказывать, используя своё богатое воображение. Итогом стала объемная статья «...*Ramblin'*», опубликованная весной 1993 года в *Blues Revue Quarterly*. Эванс проделал большую исследовательскую работу, сопоставляя музыку и тексты, гитарную технику и голоса Вилли Брауна и Кида Бэйли, затем слепил из гипотезы теорему, которую сам же мастерски доказал, недвусмысленно подытожив: «Большое количество сходств и аналогий в музыке и лирике, которые я заметил, приводит меня к мысли, что Кид Бэйли и Вилли Браун — одно и то же лицо». (*The great number of similarities and musical and lyrical correspondences that I've noted here lead me to think that Kid Baily and Willie Brown are one and the same.*)<sup>30</sup>

Статья Эванса, вне зависимости от того, прав он или нет, сама по себе ценна, так как только в таких смелых суждениях может родиться нечто близкое к истине. Так, доказывая, что Браун и Бэйли одно и то же лицо, Эванс предполагает, что Вилли был связан контрактом с *Paramount* и поэтому при записи для *Brunswick* прибег к псевдониму. Такое бывало в истории звукозаписи... Но, во-первых, Вилли Браун появился в грэфтонской студии *Paramount* только в мае 1930 года, следовательно, в сентябре 1929 года он не был связан с *Paramount* никакими обязательствами; во-вторых, в Грэфтон (Grafton, WI) его, по просьбе Хенри Спира «*найти кого-нибудь*», привез Чарли Пэттон, при этом никакие долговременные контракты не заключались — выдавались наличные; в-третьих, хриплый голос Вилли, звучащий на записи его блюзов, совершенно иной, чем тот, что мы слышим в блюзах Кида Бэйли...

Ну и что? В противовес этому следуют утверждения, что *в жизни* голоса Вилли Ли Брауна и Чарли Пэттона были совершенно иными, чем на пластинках: они их подделывали, добавляя кондового хрипа, чтобы воздействовать на публику (в этом меня убеждал, в частности, Самюэль Чартерс), так что Сан Хаус вполне мог узнать «подлинный» голос Брауна — ведь и песню «*Make Me A Pallet On The Floor*», записанную в 1941 году Аланом Ломаксом (Alan Lomax,

1915-2002) в Лейк Корморане (Lake Cormorant, MS), Вилли пел совсем другим голосом, чем свои знаменитые «Future Blues» и «M&O Blues». Кстати, Эванс обнаружил, что третий и четвертый куплеты «Make Me A Pallet On The Floor» Брауна и второй и пятый куплеты «Rowdy Blues» Кида Бэйли очень схожи по форме и содержанию. Ну а известная хрипотца в голосе возникла у Брауна оттого, что в грэфтонской студии *Paramount* было изрядно ликера, и чем больше его блюзмен принимал на грудь, тем хрипатеe становился его голос, в обыденности совершенно иной...

Что ж, согласимся и с этим, — но кто же тогда столь мастерски играл на второй гитаре?

И на это у Эванса имеется ответ: какой-нибудь другой музыкант, находившийся в те дни в отеле *Peabody*.

А их там в те осенние дни (как раз за месяц до Черного понедельника — начала Великой Депрессии!) была тьма-тьмушая, поэтому Эванс тотчас обнаружил там и Чарли МакКоя (Charlie McCoy, 1909-1950), у которого, прежде чем появилась кличка *Papa*, вроде бы была кличка *Kid*, и будущего реверенда Роберта Уилкинса (Robert Wilkins, 1896-1987), копирайтом на одну из песен которого по чьей-то ошибке владел (несуществующий!) Бэйли, и даже великую Мемфис Минни (Lizzie “Minnie”/“Kid” Douglas, 1897-1973), которая тоже записывалась в те дни в той же студии, а кроме того, была одно время возлюбленной Вилли Брауна и в среде дельтовских блюзменов имела прозвище *Kid*... Тут, как говорится, каждое лыко в строку!..

Так что же?! Неужели Кида Бэйли не было вовсе и *его* «Mississippi Bottom Blues» и «Rowdy Blues» принадлежат всё тому же «Литтл» Вилли Ли Брауну, одному из величайших блюзменов Дельты? Ведь если так, то мы бы к трем его бессмертным песням добавили еще две! Но... У профессора Эванса появился серьезный оппонент в лице Гэйла Уордлоу, одного из самых проникательных исследователей кантри-блюза.

Уордлоу, автор комментариев к сборнику «The Mississippi Blues 1927-1940», написанных еще в 1963 году и включающих довольно туманную заметку о Киде Бэйли, с тех пор потратил немало энергии и времени, чтобы прояснить ситуацию с этим загадочным музыкантом. Он даже полагал, что Бэйли всё еще жив и его можно

разыскать, как некоторых других старых блюзменов. Уордлоу выяснил, что Бэйли играл несколько раз с Томми Джонсоном в Джексоне (Jackson, MS) и примыкающей к нему Рэнкин-каунти (Rankin County); его помнили Ишмон Брэйси и другой известный музыкант из Джексона — Уолтер Винксон (Walter Vincson “Vinson”, 1901-1975): первый видел его в одном из джуков в Татвайлере (Tutwiler, MS), а второй заметил Кида в Кентоне (Canton, MS), к северу от Джексона. Также Бэйли припоминали в Индианоле, Леланде (Leland, MS) и Мурхеде (Moorhead, MS), и ходил неподтвердившийся слух, будто его убили в Сент-Луисе (St. Louis, MO) во время выступления в одном из тамошних клубов... Гэйл Уордлоу узнал, что в конце двадцатых Кид Бэйли жил и играл под Леландом, где его видели в компании Чарли Пэттона, и также заметили их вдвоем в селении Скин (Skene, MS), находящемся в Боливар-каунти (Bolivar County)... Наконец, какой-то черный полицейский встретил Кида Бэйли вскоре после Второй мировой войны в Индианоле, а некий чернокожий директор похоронной конторы видел таинственного блюзмена в Мурхеде уже в начале пятидесятых, но не как своего клиента, а живого и здорового. Изыскания о Киде Бэйли были изложены Уордлоу в вышедшей в 1988 году книге *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. И хотя авторство на эту книгу с ним разделяет Стивен Колт, очевидно, что сведения о Бэйли собирал именно Уордлоу.

Нашлись и важные свидетели мемфисских записей Кида Бэйли. Вот что поведала о загадочном сингере пожилая Элизабет Глинн (Elizabeth Glynn-Moore), жена Вилли Мура, старого блюзмена и приятеля многих наших героев.

**«Я знаю... этот парень с Вилли Брауном играл там, в Лейк Корморане. Я сама его видела... Он приезжал туда с Вилли, и не знаю, где он там жил, но я просто знала, что они будут [играть] в джукке в субботу вечером...»<sup>31</sup>**

**«Он и Кид, скорее всего, ездили записываться... вот что Вилли Браун сказал... Вилли вернулся домой в субботу вечером... Мы спросили: “Где тебя носит, старый котяра?” ...Мы все так его называли — *Old Cat*... Он ответил: “*O! Мы с Кидом съездили кое-куда и записали несколько пластинок*” (*Oh, me and Kid been out makin’ some records*)».<sup>32</sup>**

Конечно, Элизабет Глинн-Мур подумала, что *старый котяра* в очередной раз хвастает, и не придала его словам никакого значения. Но мы-то знаем, что Вилли Браун не хвастал: в прошедшую среду, 25 сентября 1929 года, он и его приятель Кид Бэйли действительно были в мемфисской студии. И этому имеется еще одно доказательство. Оказалось, что еще один блюзовый сингер — Миссисипи Джо Кэлликот (Mississippi Joe Callicott, 1900-1969) в тот же самый день записывался в том же отеле *Peabody* для всё того же *Brunswick*.<sup>33</sup> Вот что пишет об этом Уордлоу:

«Кэлликот вспоминал, как украдкой заглянул в окно и заметил там записывавшихся *“двух низкорослых парней”* (*two little guys*). Прослушав пластинку Кида Бэйли на *Brunswick*, он высказал предположение: *“Так это тот самый парень, что был тогда там... Они были вдвоем. Он был низенький такой. Кто такой? Помню, видел этих парней прямо там”*. Кэлликот ничего не спрашивал у них, они не разговаривали. Он только слышал, как они записывались».<sup>34</sup>

«Двумя низкорослыми парнями», которых заметил в мемфисской студии Джо Кэлликот, и были Кид Бэйли и Вилли Ли Браун, которого также называли *Little Willie*, поскольку росточка он был еще меньшего, чем щуплый Чарли Пэттон. Не забудем, что в Дельте жил и другой Вилли Браун, крупный сложением, старший нашего лет на десять-пятнадцать и при этом никогда не записывавшийся.<sup>35</sup> Видимо, Кид Бэйли отличался таким же малым ростом, как и Вилли Ли Браун, и это, пожалуй, единственное, что нам известно о его внешности...

О Киде Бэйли и его близости к Чарли Пэттону рассказывал Гэйлу Уордлоу и некий Роберт Гилдарт (Robert Gildart), в свое время нанимавший Пэттона играть в своих джухах на плантации Вилла Томпсона (Will Thompson's plantation) около Лонгсвича (Longswitch, MS). В начале тридцатых, вспоминал Гилдарт, Бэйли «приезжал в Холли Ридж (Holly Ridge, MS) и жил там какое-то время... он и Пэттон обретались там вместе. Они играли в джук-хаусе, у дороги на Индианолу... Он подыгрывал иногда на второй гитаре, затем переключался на лидирующую, а Чарли Пэттон ему подыгрывал».<sup>36</sup> ...

Напомним, что в Холли Ридж прошли последние годы Пэттона и там же он похоронен...

Пытался Уордлоу разузнать и то, откуда родом Кид Бэйли. Так, Томас Ньютон (Thomas Newton), гитарист из городка Линн (Linn, MS), находящегося неподалеку от плантации Докери, в двадцатые подыгрывавший Пэттону, считал, что Кид родился на плантации Истланд (Eastland plantation), у Доддсвилла. Другой источник заверял исследователя, что Кид Бэйли родом с плантации МакКлайна (McCline's plantation). Разумеется, что все эти сведения не могут считаться вполне достоверными.

Стивен Колт сообщает в своей книге о Скипе Джеймсе, что в пятидесятые годы великий блюзмен из Бентонии (Benton, MS) встречал Кида Бэйли в Мурхеде, но более детально говорить о нём почему-то отказывался.<sup>37</sup>

Таким образом, за более чем сорок лет с момента выхода книги Чартерса выяснить что-либо достоверное о Киде Бэйли так и не удалось, и исследователи никак не могут объяснить ни себе, ни нам, как этот музыкант мог пропасть бесследно... Что-то с ним должно было приключиться такое, после чего о нём никто не хотел знать, включая и тех, кто, как Скип Джеймс, хоть что-то о нём мог сказать.

Дэвид Эванс в конце концов признал, что Кид Бэйли все-таки существовал. «Некоторые из моих информаторов знали имя Кида Бэйли, но не хотели говорить о нём», — пишет он и заключает, что, возможно, Бэйли был вовлечен в какую-то криминальную историю, после которой скрывался до самой смерти. Во всяком случае, старый блюзовый сингер Мотт Уиллис, в двадцатых проживавший в Дрю, называл его не иначе как *Killer Baily*, то есть *Убийца Бэйли*...<sup>38</sup>

Была надежда, что какие-то новые сведения о Киде Бэйли сообщит Тед Джоия (Ted Gioia), автор вышедшей в 2008 году объёмной книги *Delta Blues*. На нескольких страницах он добросовестно обобщает поиски следов Кида Бэйли, которые велись в продолжение десятилетий, но от себя ничего не добавляет.<sup>39</sup>

Вот и всё, что я смог отыскать о таинственном авторе «Mississippi Bottom Blues» и «Rowdy Blues», записанных в далеком 1929 году в Мемфисе.

**Я** не женюсь никогда, ни за что не угомонюсь...  
Буду здесь, пока этот баррелхаус не снесут.

Люблю тебя, моя подруга, — всему миру об этом скажу...  
Люблю тебя, милая моя, — пусть все узнают об этом...  
В целом огромном мире я лишь тебя одну люблю.

Не стоит причитать, не надо плакать...  
Рыдать не стоит, слезы проливать:  
Пока я жив, дом мой можешь считать своим...

Что ж, удача отвернулась и ты вновь одинок?  
Что ж, ужель, счастливчик, твоя кровать остыла?  
И ты уж не кто иной, как смешной рогоносец...

Да, я люблю тебя, крошка: ты красива и коричневокожа...  
Люблю тебя, крошка, красивую, коричневокожую...  
С тобою я ненасытен, неутомим...

Получила ли ты мое письмо?  
Получила ли письмо, что послал я на домашний адрес твой?  
Печально, да, но старым добрым друзьям  
настало время расстаться....<sup>40</sup>

## ГЛАВА ВТОРАЯ

# ГЭРФИЛД ЭЙКЕРС

*Его голос был выше тяжелых тонов  
Пэттона или Сан Хауса, но имел более  
богатое звучание, чем вокал Роберта  
Джонсона.*

Самюэль Чартерс

Не многое мы знаем о сельских блюзовых музыкантах прошлого и особенно мало о тех, кто записывался во время выездных сессий, организуемых фирмами грамзаписи. Заметим, что эти сессии нельзя называть *полевыми (field recordings)*, которые устраивали фольклористы, выезжая на сельский Юг (*в поля*) с мобильной аппаратурой. Все-таки выездные сессии крупных звукозаписывающих фирм проводились в больших городах, в комфортабельных условиях, с соблюдением всех правил звукозаписи. Музыканты же, которые, как правило, приезжали для записи на один-два дня, делали свое дело, получали небольшое вознаграждение, после чего возвращались в свои селения, и большинство из них своих пластинок никогда не видели...

Выездные сессии компании *Brunswick Record Corporation* для лейблов *Brunswick* и *Vocalion* проводились в Мемфисе в два этапа с разницей в полгода. Первый был организован осенью 1929 года, второй — в апреле 1930. И хотя из-за наступившей Депрессии рынок грамзаписи рухнул и почти все фирмы грамзаписи обанкротились, всё же удалось записать и издать на *race records* немало замечательных блюзовых музыкантов. Кроме уже известных и часто издаваемых, вроде Мемфис Минни, Канзас Джо МакКоя (Wilbur “Kansas Joe” McCoy, 1905-1950), Тампа Реда (Hudson Whittaker/Tampa Red, 1903-1981) или сонгстера из Хернандо (Hernando, MS) Джима Джексона

(Jim Jackson, 1884-1937), были привлечены и совсем неизвестные представители кантри-блюза, обитавшие неподалеку от Мемфиса: уже упомянутые Кид Бэйли, Чарли МакКой, Джо Кэлликот, Роберт Уилкинс, а также Уолтер Винксон (Винсон), Биг Джо Вильямс (Big Joe Lee Williams, 1903-1982), Дженни Поуп (Jenny Pope), Фурри Льюис (Furry Lewis, 1899-1981), Спеклед Ред (Rufus Perryman “Speckled Red”, 1892-1973), Мэтти Делани (Mattie Delaney), Томми Гриффин (Tommy Griffin, 1907-1978), харпер Джек Дэвенпорт (Jed Davenport), Джим Томпкинс (Jim Thompkins), Гэрфилд Эйкерс (Garfield Akers)... Все эти музыканты представляют интерес, но мы сейчас сосредоточены на блюзах Дельты и на его представителях.

На южной и северной окраинах Дельты были (и остаются) два крупных центра, два мегаполиса — Джексон и Мемфис. В том и в другом сложились свои правила и негласные законы, в каждом имелась своя индустрия развлечений с особым кварталом и главной улицей; но Мемфис для блюзовых музыкантов из миссисипских глубин всегда оставался более привлекательным. Во-первых, по отношению к Джексону он считался северным городом и ассоциировался со свободой — отсюда шла прямая железная дорога на Сент-Луис и далее в заветный Чикаго (Chicago, IL); во-вторых, Мемфис был центром притяжения сразу для трех штатов — Теннесси, Миссисипи и Арканзаса — и в нём всегда находилась какая-нибудь работа, не требующая проверки на благонадежность (например, наем в дорожно-строительные бригады), а коль скоро там можно было заработать деньги, то всегда находились желающие их потратить. Наконец, в случае чего, из Мемфиса всегда можно было ускользнуть в другой штат: достаточно проехать несколько миль к югу — и ты уже в миссисипских каунти; переехал по мосту через реку — и ты в Западном Мемфисе (West Memphis, AR), а это уже Арканзас, и полицейским из Теннесси до тебя дела нет...

Все эти очевидные преимущества притягивали в Мемфис многих чернокожих искателей лучшей жизни из миссисипских, луизианских, алабамских, арканзасских и прочих провинций, которые вместе с собой везли и свою культуру, в основном песенную. И конечно, в Мемфис прибывали блюзовые сингеры (и сингершсы) из Дельты, а уж музыканты из северомиссисипских каунти и вовсе чувствовали



себя здесь как дома, так что на Бил-стрит (Beale Street) и в многочисленных мемфисских джуках звучали всё те же блюзы Дельты, хотя специалисты и пишут о так называемом *мемфисском стиле*.

Судите сами. Старейший мемфисский блюзмен, сонгстер и лидер джаз-бэнда Гас Кэннон (Gus Cannon, 1885-1979) — родом из миссисипского Ред Бэнкса (Red Banks, MS); всю жизнь связанный с Мемфисом Фурри Льюис родился в Гринвуде; другой выдающийся ветеран блюзовой сцены Мемфиса — Фрэнк Стоукс (Frank Stokes, 1888-1955) хоть родом из приграничного с Миссисипи Уайтхевена (Whitehaven, TN), как музыкант формировался в Дельте; Роберт Уилкинс — из Хернандо... Одним из блюзовых центров севера Миссисипи была Десото-каунти (Desoto County), примыкающая к южным окраинам Мемфиса и включающая такие важные для нас селения, как Лейк Корморан, Уоллс (Walls, MS), Несбит (Nesbit, MS), Хорн Лейк (Horn Lake, MS) и Хернандо. Проживавшие в этих местах многочисленные музыканты формировались под воздействием блюзов Дельты, а в Мемфис наезжали на заработки, играли за гроши в бесчисленных джуках и беррелхаусах или просто на улицах, а некоторые там же и записывались в двадцатых и тридцатых годах и входили в блюзовую историю уже как сугубо мемфисские музыканты. Так отчаянная девушка с гитарой по имени Лиззи Дуглас, из упомянутого Уоллса, прославилась на весь Юг и стала великой Мемфис Минни... В свое время приезжали и играли в Мемфисе Чарли Пэттон, Скип Джеймс, Блайнд Лемон Джефферсон (Blind Lemon Jefferson, 1893-1929) и многие-многие другие. Благодаря их влиянию Мемфис стал одной из блюзовых столиц. Именно в этом городе, прежде, чем в Чикаго, возник ритм-энд-блюз; именно здесь зародились рок-н-ролл, соул, рокабилли (*rockabilly*) и многие прочие музыкальные жанры, на которых зиждется современная музыкальная культура Америки, и не только Америки... Так что своей музыкальной славой Мемфис не уступит ни одному из городов Америки или даже мира, в том числе и Новому Орлеану, и славу эту Мемфису во многом обеспечили сельские музыканты из Дельты...

Цитируемый нами в предыдущей главе миссисипский блюзмен Джо Кэликот в истории блюза часто упоминается вместе с

Гэрфилдом Эйкерсом, с которым они в 1929 и 1930 годах записывались для *Vocalion* и *Brunswick* во всё том же Мемфисе. Материала, правда, у того и у другого немного, но он составляет золотой фонд кантри-блюза. В отличие от Эйкерса, Джо Кэлликот дожил до конца шестидесятых, был востребован новым поколением ценителей блюза, выступал на фестивалях, его записывали и издавали, а кроме того, Джо оставил ценные воспоминания о годах своей молодости, о своем партнере и друге Гэрфилде Эйкерсе, так что эти воспоминания — главный источник о судьбе этого сингера.<sup>41</sup>

23 сентября 1929 года в роскошном мемфисском отеле *Peabody* для *Vocalion* были записаны две части «Cottonfield Blues» Эйкерса, а спустя пять месяцев, в феврале 1930 года, запечатлены еще «Dough Roller Blues» и «Jumpin' And Shoutin' Blues». Таким образом, у Гэрфилда вышли всего две пластинки. Джо Кэлликот, в качестве второго гитариста, участвовал лишь при записи «Cottonfield Blues»...

...Это уже третья наша книга о кантри-блюзе, и в каждой из них так или иначе фигурирует самый знаменитый отель Мемфиса — *Peabody*. Дорогой, роскошный, огромный, находящийся в самом центре Мемфиса на Юнион авеню (Union avenue), он в свое время был идеальным местом для обустройства в нем временных студий ведущими фирмами грамзаписи, менеджеры и звукоинженеры которых могли не только привлекать к записи музыкантов со всего Юга, но и неплохо проводить время. Мы все время обходили стороной это историческое место, где побывало несчетное количество великих музыкантов и были записаны потрясающие образцы музыкальной культуры американского Юга, но вот решили наконец сюда зайти, посмотреть, поспрашивать...<sup>42</sup>

Большое роскошное лобби с фонтаном в центре, вышколенный, с иголки одетый, обходительный персонал, многочисленная публика, сидящая за столиками и попивающая белое вино или кофе, приятные запахи легких духов, столь желанная в Мемфисе прохлада, живая ненавязчивая фортепианная музыка (*easy listening*) от темнокожего немолодого тапера... Надо же, в свое время каким-то чудиком было сказано, что миссисипская Дельта начинается с лобби отеля Пибоди...<sup>43</sup> Но куда идти? У кого спрашивать?.. На вопросы о вели-

ком прошлом гостиницы нас тотчас отправили в музей отеля, расположенный на втором этаже в одной из роскошных комнат: «Вся наша история — там!» — сказали нам... В этом небольшом, но изысканном и со вкусом оборудованном музее собраны все те бесценные предметы-экспонаты, которые сопровождали жизнь отеля со дня основания: вазочки, графины, подносы, тарелочки, фужеры, перчатки официанта, миксеры, кофейники, салфеточки, полотенца, табакерки, гардеробные вешалки и номерки и прочая подобная хрень, а к ней — фотографии когдатошних владельцев отеля, снимки заезжих и местных знаменитостей, гостивших в Пибоди, дипломы, автографы и визитки великих постояльцев, важные статьи из старых газет и журналов, календарики, открытки, гостиничные чеки и так далее, — и вся эта историческая чепуха, которой вдоволь на всяком «античном» рынке (*antique mall*), аккуратно расставлена на застекленных полках и мастерски подсвечена... О том, что в этом самом отеле некогда размещались студии *OKeh*, *Victor*, *Brunswick-Vocalion* и была записана величайшая музыка, прославившая Америку, — ни слова!..

Я высказал претензии первому гостиничному клерку, который, выслушав меня, покачал головой (мол, ай-яй-яй, нехорошо-то как!) и отправил нас в сувенирную лавку, где имеются в продаже книги по истории отеля Пибоди: «В них всё написано, в том числе и о музыкантах», — сказал обходительный клерк... И точно, в роскошной, как всё в этом отеле, сувенирной лавке, кроме всякой ослепительно красивой чепухи, была в продаже пестрая книжица с замечательными картинками, подробно освещающая историю гостиницы со дня её открытия еще в позапрошлом веке. Пролистав книжку и не обнаружив в ней ни малейшего намека на пребывание в отеле моих героев — великих блюзовых музыкантов прошлого, я пожаловался на это подошедшей темнокожей немолодой продавщице сувениров. В ответ она сказала, что в продаже имеется еще более толстая и подробная книга об отеле Пибоди, и подала её мне. И эту более толстую и роскошную книгу, с еще более красивыми фотографиями и рисунками, я внимательно пролистал и тоже не нашел в ней ни слова о своих героях... Оказалось, что эта продавщица — близкая родственница известного местного музыканта. Она хорошо знала Фурри Льюиса и даже бывала у него дома! Но она впервые услышала, что в отель, где

она работает многие годы, когда-то приезжали музыканты со всех концов Юга попытать счастья и записаться для ведущих фирм грамзаписи, и не пресловутый *easy listening* звучал в стенах этого блистательного и дорогого отеля, а шедевры вроде «Cotton Field Blues» Гэрфилда Эйкерса. Здесь бесчисленное количество раз играл Лонни Джонсон (Alonzo “Lonnie” Johnson, 1889-1970), здесь пела великая Мемфис Минни и впервые записывался Миссисипи Джон Хёрт, здесь такое было... Да что там!.. Моя собеседница была смущена, а мы со Светланой Брезицкой пошли прочь, протискиваясь сквозь не в меру шумную толпу зевак разного пола и возраста, которые со всего света прибыли в этот отель, собрались к пяти часам пополудни в лобби и с нетерпением ждали, пока купающиеся в фонтане утки, в сопровождении специального служащего в ливрее, проследуют по специальной красной дорожке в роскошный лифт, чтобы укатить на нём к себе домой. А завтра, ровно в 11 часов утра, эти утки вместе со своим хозяином вновь проковыляют от лифта к фонтану, и вновь к этому часу в лобби отеля Пибоди соберется толпа зевак со всего света. Эта традиция существует здесь примерно с того времени, когда *OKeh*, *Victor* и *Brunswick-Vocalon* развернули свои временные студии... Что ж, домашние утки — это вам не герои сельского блюза... Все же нам удалось узнать, что временные студии, в которых записывали музыкантов, были размещены в подвальных помещениях отеля, а также на его последних, самых высоких, этажах. В подвале сейчас располагаются офисы, а последние этажи находятся в частном владении. Ни туда, ни туда нас не пустили. Да и бог с ними...

...Вернемся теперь к Эйкерсу и к «Cottonfield Blues».

Ровно за три года до него в чикагской студии *Paramount* блюз с аналогичным названием записал Чарли «Дэд» Нельсон (Charlie “Dad” Nelson), сегодня почти неизвестный гитарист и сингер. Низкий, грубый и какой-то обреченно сумрачный голос, выдающий уже немолодого исполнителя, дополняется двенадцатиструнной гитарой и бесхитростным казу, которым Нельсон хоть как-то скрашивает каждую из восьми записанных песен. Темп его блюзов (их всего семь), включая «Cotton Field Blues», довольно медленный и, в срав-

нении с блюзами Дельты, какой-то уж совершенно бесстрастный, так что под него в миссисипских джуках вряд ли бы танцевали... Откуда родом Чарли Нельсон и где он выучился блюзам — неизвестно, имеются лишь предположения, будто он из Техаса. В любом случае, «Дэд» стал одним из первых представителей кантри-блюза, которого пригласили в студию звукозаписи, причем делали это трижды — в сентябре и ноябре 1926 года, а также в апреле 1927-го.<sup>44</sup>

В июне 1927 года свой «Cottonfield Blues» записал для *Vocalion* известный восточнотехасский сонгстер и блюзмен Хенри Томас (Henry Thomas, 1874-195?).<sup>45</sup> В его исполнении слышны все те интонации, которые присущи сингерам доблюзовой поры, к тому же «Cottonfield Blues» Томаса вышел на одной пластинке с традиционной балладой «John Henry», в которой техасец, кроме гитары, подыгрывал себе еще и на тростниковой флейте, и потому две вещи невольно пересекаются. Здесь перед нами наглядный пример того, как сонгстерам, взявшимся в начале XX века еще и за исполнение модных блюзов, было непросто перестроиться на совершенно иной лад и стиль. Тем более нелегко было Хенри Томасу, которому во время записи было уже под шестьдесят. Его гитарные аккорды излишне звенят, он «разукрашивает» вокал, стараясь усложнить простое, и всё у него клонится к тому, чтобы превратить тривиальный блюз в некую песню, что в конце концов и происходит, и к финалу мы уже слышим не блюз, а нечто вроде «Rock Island Line», так что на память невольно приходит Ледбелли. В сравнении с кондовыми блюзами Дельты, «Cottonfield Blues» Хенри Томаса кажется далёким и к блюзу искусственно притянутым.

Гэрфилд Эйкерс не причисляется к блюзменам Дельты по той причине, что он вырос в Хернандо, находящемся в нескольких милях в стороне, в области, называемой Лёссовыми Холмами (Loess Hills), длинной полосой тянущейся с севера на юго-запад штата, словно защищая Дельту с востока. Но музыканты из Хернандо всегда были тесно связаны с блюзменами Дельты, представляя с ними единый пласт неповторимого миссисипского звучания. Оттого и масштабный «Cottonfield Blues» Гэрфилда Эйкерса, состоящий из двух частей, заставляет вспомнить Дельту. Мощный, безукоризненно четкий ритм двух гитар, лишенный каких-либо изысков, напоминает пыхтящий паровоз, который набрал скорость и уже не хочет

останавливаться. Можно предположить, что в каком-нибудь ночном джукке под этот блюз происходило опьяняющее и завораживающее действие, которое длилось часами, доводя танцующих до полного изнеможения — и в этом-то и состоял главный смысл и предназначение «Блюза хлопкового поля»!.. Но опять-таки: как его записать на трехминутный диск и не потерять суть? Ведь за эти мгновения ничего особенного публике не передашь, никого не раскошегаришь, не возбудишь да и сам не раскачаешься...

Здесь мы вновь встречаемся с тем, что даже самые передовые технические возможности звукозаписывающего оборудования двадцатых были неспособны передать истинный колорит кантри-блюза: только намеки на него, бледную тень того, что происходило в действительности... Джо Кэлликот вспоминал, что во время записи возникли какие-то технические трудности: **«Мы начали с одной вещи, но сбились. Тогда принялись за другую... Ну а потом у нас уже всё получилось»**.<sup>46</sup>

Судя по всему, трудности возникли именно из-за того, что заводной, безудержный, разящий и развивающийся в процессе исполнения «Cottonfield Blues» должен был длиться бесконечно, а студийная матрица ограничивала блюзменов тремя минутами. Вот тогда и было решено издать эту вещь с продолжением — отсюда две части «Cottonfield Blues» на обеих сторонах пластинки *Vo 1442*...

**П**огляди-ка на себя, детка: что ж ты делаешь?!

Полюбуйся на себя, крошка: что ты еще задумала?

Ты принудишь полюбить себя, расколешь мое сердце пополам!

Если меня ты не хочешь, то зачем же лжешь?

Если тебе я не нужен, что ж ты ложишься со мной?

Знай: день, когда ты меня оставишь, красавица,  
станет для тебя последним!

Лучше пусть ты умрешь и упокоишься в могиле...

Лучше пусть ты умрешь и сойдешь в могилу,

Чем видеть, как ты собираешь вещички...

Это случилось ранним утром, перед рассветом...  
Рано утром, незадолго до рассвета:  
Рослая негритянка явилась и увезла меня вдаль...

Боже! Моя детка меня оставила: чемодан — за порог...  
Подружка ненаглядная меня выгнала: вон за дверь!  
Пришлось мне, бедолаге, о Боже, по дорогам скитаться...

Напасти, детка, всюду, где б ты ни оказалась...  
Беды приносишь, милая, куда ни явишься.  
Трудно, крошка моя...<sup>47</sup>

Но ритм, о котором мы столько говорим, — еще далеко не всё в этом необычном блюзе. Вокал Гэрфилда не менее важен! Скороговоркой, с сильным вибрато, слегка хрипловатым голосом ведёт он строку, но гласные и окончания тянет, насколько возможно, после чего резко обрывает фразу фальцетным вскриком... Джо Кэлликот называл этот приём словом *hum* (что в нашем случае означает *гудеть*, *мямить*, *напевать с прикрытым ртом*) и считал, что Гэрфилд заимствовал его у некоего Эда Ньюсома (Ed Newsome) за два или три года до записи «Cottonfield Blues» (*Garfield got that hum from Ed Newsome around here two or three years before he recorded.*)<sup>48</sup>

Также Кэлликот вспоминал, что и сам этот блюз Гэрфилд играл примерно три года, прежде чем записал. Он был коронным номером Эйкерса, и сингер всё время его совершенствовал. По словам Кэлликота, Джей Мэйо Вильямс (Jay Mayo “Ink” Williams, 1894-1980), впервые услышав Эйкерса, был буквально сражен его пением, особенно высокими подвываниями и ритмом, которым Эйкерс и Кэлликот поддерживали вокал.

...В то время Вильямс был, наверное, единственным чернокожим *искателем талантов* (*talent scout*) для *race records*. Будучи хорошо образованным — закончил университет Брауна (Brown University) в Провиденсе (Providence, RI) — и первоклассным спортсменом (играл в американский футбол), Мэйо всерьез занимался продвижением черной музыки, выискивая музыкантов для *Paramount*, и именно его

главная заслуга в том, что в студии оказались Ма Рэйни (Gertrude “Ma” Rainey, 1886-1939), «Папа» Чарли Джексон (“Papa” Charlie Jackson, 1885-1938), а затем и Блайнд Лемон Джефферсон. Покинув в 1928 году *Paramount*, Вильямс ушел к конкурентам в *Okeh*, а к осени 1929 года уже работал на *Brunswick* и *Vocalion*, организуя выездные сессии в Мемфисе, где у него были хорошие связи с местными черными музыкантами. Конечно же, знал он и известного блюзмена и сонгстера из Хернандо Джима Джексона, автора знаменитого «Kansas City Blues», записанного для *Vocalion* еще в октябре 1927 года. Именно Джим Джексон, по просьбе Мэйю Вильямса, и привлек в отель *Peabody* своих молодых земляков — Гэрфилда Эйкерса и Джо Кэлликота, и те буквально ошеломили своим ритмом много чего повидавшего антрепренера...

Кэлликот считал Эйкерса изобретателем особенного ритма: он называл его «*stompin’ bass*». <sup>49</sup> Вместе с тем Реверенд Роберт Уилкинс сообщил Стивену Колту, что некие братья Бёрд (Byrd) играли такой же ритм в 1915-1920 годах в районе Хернандо. <sup>50</sup> Кто и откуда были эти братья, что именно играли и пели — осталось неизвестным, но, по-видимому, они были *черными*: иначе бы Уилкинс обязательно упомянул, что они *белые*. Гэйл Уордлоу сравнивает ритм «Cottonfield Blues» Эйкерса с «Get Away Blues» Роберта Уилкинса и с «Look Who’s Coming Down The Road» Канзас Джо МакКоя. <sup>51</sup> Мы тоже можем сравнить эти блюзы и при определенном воображении заметить сходство, обязательно отметив, что у потрясающей по гармонии вещи Уилкинса совершенно иная структура ритма, а у Джо МакКоя ритм вообще не самое главное и яркое. <sup>52</sup> Также Уордлоу отмечает, что вокальный стиль Эйкерса сбивал с толку коллекционеров и исследователей, поскольку подобный подход был характерен для тесских сингеров.

В своей книге *Deep Blues*, в главе *Kings Of Rhythm (Короли ритма)*, Роберт Палмер называет ритм Эйкерса-Кэлликота в «Cottonfield Blues» провозвестником гитарного буги-вуги (*boogie-woogie*), который в будущем разовьёт Джон Ли Хукер. <sup>53</sup> Другой автор, Пол Оливер (Paul Oliver), в своей новой книге *Barrelhouse Blues*, отдавая должное четкому, словно движение поезда, ритму «Cottonfield Blues» (Оливер называет его *trainrhythm guitar accompaniment*), обра-



щает больше внимания на вокал Гэрфилда Эйкерса, усматривая в нём связь с полевыми холлерами. (*It had the vocal qualities of a holler, sung in couplets.*)<sup>54</sup>

Строго определенных сведений о датах рождения и смерти Гэрфилда Эйкерса у нас нет. Большинство сходится на том, что он родился в 1902 году, а умер в 1962, но на всякий случай добавляют к этим числам приставку *circa* (около).<sup>55</sup> По воспоминаниям Кэлликота, Эйкерс уже играл на гитаре, когда переехал в Хернандо. Но когда именно он переехал туда и откуда — не известно.

Вроде бы они с Кэлликотом познакомились в начале двадцатых, то есть были уже зрелыми. А что касается места рождения Гэрфилда, то в связи с этим упоминаются два места — Брайтс (Brights) и Бейтсвилл (Batesville). Но что за Брайтс? Такого даже на самых подробных миссисипских картах вы не обнаружите. Имеется лишь короткая проселочная *Brights Road*, ведущая с востока к центру Хернандо. Может, когда-то здесь и был тот самый Брайтс?.. А вот Бейтсвилл — город известный. Он расположен у хайвея 55 в Панола-каунти (Panola County), на восточной границе Дельты, рядом с рекой Таллахатчи (Tallahatchie River). Река, а также находящееся неподалеку озеро Сардис (Sardis Lake) обусловили развитие в этих местах земледелия и животноводства, так что плантации и фермы вокруг Бейтсвилла всегда процветали и пейзаж с хлопковыми полями сопровождал его жителей во все времена.

Также развитию города способствовала железная дорога — *Illinois Central*, — связывающая Теннесси и Миссисипи и ведущая далее, в Луизиану и Новый Орлеан. А что более развивает чувство ритма, чем проходящие мимо железнодорожные составы? Воспроизвел на гитаре пыхтящий паровоз, тянущий за собой полсотни груженых хлопком или лесом вагонов, добавил к нему стук колес о стыки — вот тебе и готовый *драйв* для «Cottonfield Blues» и всего прочего, присочиняй к нему лишь новые слова да выкрикивай их что есть мочи, словно паровозные гудки... Кстати, от Бейтсвилла и до Кларксдейла, одной из блюзовых столиц, рукой подать. Так что молодому человеку с душой и талантом, родившемуся в этом городе, окруженном хлопковыми полями, просто на роду было написано стать музыкантом, сочинившим «Cottonfield Blues»...

Но Эйкерс оказался не в Кларксдейле, а на севере штата, в Хернандо, и Самюэль Чартерс утверждает в своей книге *Sweet As The Showers Of Rain* (это вторая часть его книги *The Bluesmen*), что в шестидесятые еще жили люди, помнившие Фрэнка Стоукса и Гэрфилда Эйкерса как участников медицинских шоу доктора Уоттса (*People still remember him [Stokes] working for the Doctor Watts Medicine Show with Akers*).<sup>56</sup> Это очень важное свидетельство, так как указывает на музыканта, оказавшего, быть может, решающее влияние на Эйкерса и на его друга Джо Кэлликота, также в годы молодости выступавшего в медицинских шоу вместе со Стоуксом...

Мы много говорим о «Cottonfield Blues», но ведь Гэрфилд Эйкерс записал еще «Dough Roller Blues» и «Jumpin' And Shoutin' Blues». Что можно сказать о них?

Мы уже отметили, ссылаясь на Джо Кэлликота, что Эйкерс сочинил «Cottonfield Blues» примерно за три года до записи и постоянно совершенствовал его. Вторая (и последняя) сессия звукозаписи Эйкерса происходила в феврале 1930 года, значит, у него было время практиковаться в развитии своего коронного номера, и мне представляется, что «Dough Roller Blues» не что иное, как результат этого развития. На этот раз Гэрфилд записывался без Кэлликота, но получилось не хуже. В отличие от мощного, пульсирующего и безостановочного двухгитарного ритма «Cottonfield Blues», в «Dough Roller Blues» Гэрфилд Эйкерс аккомпанирует себе жестким *staccato* — отрывистыми, короткими, отдельными звуками, с использованием слайда, так что сразу же чувствуется влияние блюзов Дельты: угадывается сходство и с аккомпанементом Сан Хауса в «My Black Mama», и с «Preaching Blues» Роберта Джонсона, который тот запишет в 1937 году. Самюэль Чартерс совершенно прав, обращая внимание на сходство аккомпанементов, но при этом он сравнивает и вокал Эйкерса с блюзменами Дельты:

«Его голос был выше тяжелых тонов Пэттона или Сан Хауса, но имел более богатое звучание, чем вокал Роберта Джонсона. Он ничуть не бледнел на фоне стремительного аккомпанемента, и, несмотря на использование стандартной лирики, вещи, исполняемые им, были очень эффектными...»<sup>57</sup>

Да, вертелся и ворочался я, и проплакал  
всю ночь до утра...  
Всё вертелся и крутился и всю ночь прорыдал...  
Да... Когда поднялся утром, то белое от черного  
не мог отличить...

С тобой случалось проснуться и увидеть,  
что любимая ушла?  
Такое бывало ли, что проснулся утром, а подружки —  
след простыл?!  
И ты заламываешь руки и кричишь “О-ооо!” весь день...

Да... Говорил я ей, собираясь в дорогу...  
Да... Говорил же я ей незадолго до отъезда:  
“Не смей позволять другим к себе прикасаться!”

Что ж... Я успокоюсь да уеду прочь...  
Да... Боль отступит, и отправлюсь я в путь.  
Ничего, дорогуша, когда-нибудь ты  
будешь сильно об этом сожалеть...<sup>58</sup>

Поскольку в «Dough Roller Blues» и «Jumpin' And Shoutin' Blues» Эйкерс развивает всё тот же «*stompin' bass*» и «*trainrhythm guitar accompaniment*», можно предположить, что его «Cottonfield Blues» — это не просто еще один блюз. Это был некий стиль, и впрямь что-то вроде прообраза гитарного буги-вуги. Увы, стать модным за пределами миссисипских черных каунти он в то время не мог: кто, кроме тамошних обитателей, мог в двадцатые годы всю ночь напролет танцевать под подобный ритм? Америка, а за нею и остальной мир придут к этому позже, гораздо позже...

«К сожалению, — сетовал Чартерс, — очень мало кто из блюзменов был способен расслышать используемые им [Гэрфилдом Эйкерсом] контрастные ритмические рисунки, ведь эта идея могла бы помочь сингерам более позднего периода избегать ритмической монотонности, ограничившей развитие современного блюза».<sup>59</sup>

Наверное, поэтому вещи вроде «Cottonfield Blues» или «My Black Mama» Сан Хауса не совсем годились для коммерческой записи: из-

за временных ограничений звуковые носители не были способны передать главное назначение этого стиля. Оттого и Мэйо Вильямс не предложил записать Гэрфилду Эйкерсу что-нибудь еще, хотя Джо Кэлликот утверждал, что его друг, хоть и не отличался большим разнообразием, всё же имел еще несколько блюзов, подобных «Блюзу хлопкового поля»...

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

# Джо Кэлликот

*Он умер — и вместе с ним затихло последнее эхо самой ранней фазы миссисипского кантри-блюза.*

Пол Оливер

По признанию Кэлликота, он владел всеми техническими приёмами, которыми обладал и его друг Гэрфилд Эйкерс.

**«Я отлично подыгрывал ему, следуя за ним... Слышите басы? — обращался Джо Кэлликот к Гэйлу Уордлоу, поставившему ему пластинку с «Cottonfield Blues». — Что ж, вот это я... А слышите верхние струны? Да, это он самый... Когда этот парень играл что-нибудь — правду скажу вам, — садились мы лицом к лицу... И если бы мы махнулись с ним партиями... вы бы этого не заметили».**<sup>60</sup>

Тем не менее Миссисипи Джо Кэлликот имел свой собственный музыкальный почерк, стиль и, самое главное, свои песни и блюзы, которые ему посчастливилось пронести через всю жизнь и даже записать на пластинки в конце шестидесятых.

В справочниках и статьях фигурируют различные даты его рождения. На надгробном камне высечена дата 1899, а в некоторых изданиях пишут, что родился сингер в 1902 году. По-видимому, из-за того что разыскавший Кэлликота в 1967 году фольклорист-энтузиаст Джордж Митчелл (George Mitchell) написал в комментариях к одному из изданий, что сингеру в то время было 67 лет.<sup>61</sup> Вот и считали — каждый по-своему. Гэйл Уордлоу, который, как мы помним, тоже встречался с Кэлликотом и брал у него интервью, уточняет, что сингер родился в 1901 году. А вот место его рождения никем не оспаривается: на ферме под Несбитом, к северу от Хернандо. Петь и играть

на гитаре Джо начал в пятнадцать лет, глядя на то, как это делают старшие музыканты на сельских танцах.

**«Я просто ходил и смотрел, как они играют, потом приходил домой и учился уже на своей гитаре»**, — вспоминал сингер.

Примерно в восемнадцать лет он познакомился с Гэрфилдом Эйкерсом, переехавшим в Десото-каунти из Дельты, и уже вместе они играли на местных вечеринках, в джук-джойнтах и на пикниках. Тогда же, в начале двадцатых, Джо и Гэрфилд участвовали в локальных турах вместе с Фрэнком Стоуксом, более старшим и опытным музыкантом, оказавшим на них большое влияние. Какое-то время Кэлликот играл со Стоуксом в барах и джуках Мемфиса, но затем вернулся в Несбит и занялся фермерством, подрабатывая игрой по субботам на местных танцах. Такая жизнь продолжалась до пятидесятых, когда Кэлликот оставил гитару...

Как и Гэрфилда Эйкерса, его привез в мемфисскую студию Джим Джексон, рекомендовавший приятелей Джей Мэйо Вильямсу к записи на пластинку. 23 сентября 1929 года Кэлликот подыгрывал Эйкерсу в «Cottonfield Blues», а спустя два дня он был в студии уже один, но его «Mississippi Boll Weevil Blues» так и не издали.<sup>62</sup>

Что это была за вещь и имела ли она какое-то отношение к знаменитому блюзу Чарли Пэттона?

Неизвестно. Впервые Пэттон оказался в студии 14 июня 1929 года в Ричмонде (Richmond, IN), а самой первой из записанных им песен была именно «Mississippi Bo Weevil Blues».<sup>63</sup> Парамаунтская пластинка с этой балладой вышла в сентябре, примерно тогда же, когда конкуренты из *Brunswick/Vocalion* записывали Джо Кэлликота и его «Mississippi Boll Weevil Blues».<sup>64</sup> Поскольку баллада таинственного музыканта под именем *The Masked Marvel* (псевдоним Пэттона на этой пластинке) тотчас стала популярной, Мэйо Вильямс, хорошо знавший законы рынка и работавший ранее для *Paramount*, решил не рисковать, и пластинка с блюзом Кэлликота так и не появилась. Отметим, что это всего лишь наша версия.

Но почему в сентябре 1929 года у Джо Кэлликота была записана только одна вещь? Ведь, приглашая музыкантов, менеджеры ставят им условие, чтобы те подготовили как минимум четыре — хотя бы для двух пластинок. Иначе зачем возиться?!

Видимо, с Кэлликотом и Эйкерсом, равно как и с другими сельскими музыкантами, приглашенными на запись в Мемфис, никаких предварительных договоренностей не было. Что и сколько могли — то и играли. Для того и организовывались выездные сессии. Но если Эйкерс восхитил Мэйо Вильямса своим «Cottonfield Blues», то Джо Кэлликот ничем опытного антрепренера не покори́л. Вильямс был бизнесменом, а не музыковедом и считал того музыканта лучшим, у кого раскупается больше пластинок. По всей видимости, «Mississippi Boll Weevil Blues» Джо Кэлликота был бесперспективен...

Ничего страшного. Зато Кэлликот побывал в Мемфисе, в неплохой компании: вместе с Эйкерсом и Джимом Джексоном они две ночи жили в каком-то отеле на Бил-стрит. Кроме того, у него была возможность наблюдать за происходящим в студии, и он оставил ценные воспоминания о «двух низкорослых парнях», которыми, похоже, были Кид Бэйли и Вилли Ли Браун.<sup>65</sup> Также Кэлликот видел в студии уже ставших знаменитыми Тампа Реда и Мемфис Минни: **«Закончив репетицию, она [Минни] с большим удовольствием выпивала. Была уже готова. У них с Тампа Редом были первые стальные гитары, которые тогда мы впервые увидели».** (*When she got up [from practicing] she was more than feelin' good [drinking]. She was ready. She and Tampa Red had the first steel boxes we ever saw.*)<sup>66</sup>

Это воспоминание Кэлликота важно тем, что, кроме прочего, указывает на время появления в Мемфисе знаменитых гитар *National*, а также на того, кто ими владел. Такая гитара — а речь идет о *Style 4 Tricone* — стоила в 1928 году 195 долларов и была доступна лишь очень немногим музыкантам.<sup>67</sup> Но такие звезды, как Тампа Ред и Мемфис Минни, могли себе позволить их приобрести... Кстати, сам Кэлликот и его друг Гэрфилд Эйкерс играли на дешевых гитарах *Stella*, купленных на той же Бил-стрит по одиннадцать долларов за каждую, так что необыкновенным звучанием «Cottonfield Blues» мы обязаны этим простеньким инструментам.<sup>68</sup> Можно только догадываться, какое впечатление произвели на сельских блюзменов сверкающие серебром гитары *National*, с поразительной по красоте гравировкой и издающие необычайно громкий, выразительный звук, если Джо Кэлликот помнил их спустя сорок лет! Так что время, про-

веденное в Мемфисе, он потратил не зря. Кроме того, его пригласили на следующую сессию и попросили как следует подготовиться.

Новая (и последняя в Мемфисе) выездная сессия звукозаписи *Brunswick/Vocalion* состоялась в феврале 1930 года. Кроме прочего, на этот раз были записаны и два блюза Джо Кэлликота — «Fare Thee Well Blues» и «Traveling Mama Blues», которые вскоре вышли на пластинке.

Обе кэлликотовские вещи далеки и от «Cottonfield Blues» Эйкерса, и от того, что играл Фрэнк Стоукс, и вообще от традиции Дельта-блюза. Зато в них слышатся отголоски доблюзовой поры. Так, в отношении «Fare Thee Well Blues» нельзя сказать, что это вполне блюз, но и не признать в ней блюз — тоже неверно. Видимо, мы встречаемся здесь с какой-то ранней формой трансформации традиционной песни в блюз. Не случайно Дэвид Эванс отмечает связь «Fare Thee Well Blues» с песней «I'll See You In The Spring, When The Birds Begin To Sing», записанной в октябре 1927 года музыкантами из *Memphis Jug Band*, а также обращает внимание на то, что Ледбелли, владевший огромным репертуаром традиционных мелодий, баллад и песен, использовал в своей песне «Titanic» похожий рефрен: *Cryin', Fare thee, Titanic, fare thee well...*<sup>69</sup>

То же касается и гитарного аккомпанемента, которому музыкант не придает особого значения. Игра Кэлликота незамысловата, даже скучна, негромка, в его аккордах нет изыска, он не применяет пикинг, в ней нет никаких внешних эффектов. Если в блюзах Эйкерса гитара и вокал равноправны (гитарой он создавал ритм), то аккомпанемент Кэлликота — всего лишь умеренное сопровождение голоса. Между тем концовка «Fare Thee Well Blues» показывает, что как гитарист Джо был способен на многое. В «Traveling Mama Blues» его гитара также звучит скромно, зато во всей красе предстает голос — высокий, громкий, резкий, временами пронзительный... Не случайно музыкант еще недавно участвовал в медицинских шоу, а там только незаурядным голосом да яркими внешними эффектами можно было привлечь внимание уличной толпы.

Хотя запись на пластинку для Кэлликота была событием неординарным и запоминающимся, это никак не нарушило образ жизни, какой он вел в Несбите. Когда в мебельный магазин в Хернандо завезли только что вышедшую пластинку с двумя его блюзами, сингер



лишь удовлетворил любопытство: «Я пошел, послушал её. А после того как послушал — вышел. У меня ни одной не было [пластинки]. Я ведь знал, что это я пою, но мне это было не нужно».<sup>70</sup> Все эти пластинки, считал он, делаются для кого-то другого, а он может обойтись и без них — чего зря деньги тратить?..

И то правда!..

В продолжение десятилетий Джо Кэлликот жил, трудился, играл вместе с Эйкерсом по выходным, а когда в конце пятидесятых его друг умер, он оставил гитару. Во времена Фолк-Возрождения его никто особенно не искал, потому что были живы блюзмены позначительнее... И только во второй половине шестидесятых, когда пик интереса к корням блюза уже прошел, о Кэлликоте вспомнили.

В августе 1967 года его разыскал в Несбите уже упомянутый Джордж Митчелл. Сингер проживал в ветхой миссисипской лачуге вместе с женой и сестрой. Он с удивлением и иронией воспринял внимание к своей скромной персоне и не отказался от того, чтобы потряхнуть стариной. Так появились очень тёплые, душевные и потому легкие для восприятия записи старых песен и блюзов Кэлликота, зафиксированные Митчеллом на портативный магнитофон. Остались от этого времени и не менее выразительные фотографии сингера, сделанные прямо на пороге его дома...

...В неизменной светлой шляпе *Stetson*, в клетчатой рубашке и широких светлых брюках на подтяжках — Джо стоит у традиционного миссисипского крыльца в классической позе шоумена из старого медицинского шоу. Его глаза светятся, лицо озаряет неподдельный смех (не улыбка!), рот открыт, и обнажились его белые-пребелые зубы... Он будто выкрикивает узнаваемое приветствие окружившей его шумной толпе на рыночной площади в каком-нибудь Несбите или Хернандо... И публика отвечает ему смехом, восторженными взглядами местных красавиц, одобрительными возгласами и рукоплесканиями... Правая рука старого сингера опущена вниз, но кисть напряжена, и длинные пальцы, всю жизнь сжимающие гитарный гриф и лопату, растопырены и готовы тотчас взяться за дело... А левой рукой Джо держится за тонкую жердь, подпирающую крышу над крыльцом, и кажется, одно неосторожное движение — и ветхий дом рухнет... Но нет! Джо Кэлликот еще крепок, еще силен в пальцах, силен

духом и голосом... И когда, после записи, белый молодой человек (Митчелл) прокрутил назад пленку и дал прослушать сингеру то, что получилось, и, как встарь, зазвучали «Lonesome Katy Blues», «Come Home To Me Baby», «Fare You Well Baby Blues»... старый Джо с улыбкой произнес: «**Черт! Звучит довольно хорошо, не правда ли?**» (*Damn, that sound pretty good, don't it?*)<sup>71</sup>

Ты говорила мне, ранней осенью, что я первый у тебя.

Прощай, милая, прощай...

Говорила, прошлой осенью, что прежде

не было мужчины у тебя.

Что ж, было их больше, чем грузовик-двухтонник бы потянул.

Говорила, глаза в глаза, что имеется один тут

парнишка хороший...

Прощай, любимая, прощай...

Говорила, глядя в глаза, что есть кому меня заменить...

Прощай, любимая, прощай...

Ранней весной, когда птицы заливались, сказала ты...

Прощай, любимая, прощай...

Той весной, когда птицы так дивно пели, сказала:

“В последний раз, малыш, мы видимся”.

В начале июня, когда все расцветало буйно...

Прощай, любимая, прощай...

Я так отвечал, в начале июня, когда цветы повсюду:

“Не так ты и хороша, другая скоро займет твое место”.

Пойди же, подними окошко да занавески приспусти...

Прощай, любимая, прощай...

Ступай, подними окошко да занавески опусти...

Кто знает: может, шутник какой найдется в округе?

Накинь ночнушку, милая, ложись в постель...

Прощай, любимая, прощай...

Пойди, любимая, да в ночнушке ложись в постель...

Будем друг друга в последний раз любить...<sup>72</sup>

Впервые митчелловские записи Кэлликота были изданы в 1969 году на лейбле *Arhoolie* — альбом «Mississippi Delta Blues, vol.2». На одной из сторон этого лонгплея впервые издан более молодой блюзовый сингер — Роберт Ли Бёрнсайд (Robert Lee Burnside, 1926-2005), также записанный Митчеллом в августе 1967 года.

В июле 1968 года Кэлликот был участником фестиваля кантри-блюза в Мемфисе. Материалы этого фестиваля, включающие две песни Кэлликота, изданы в том же году на пластинке «The 1968 Memphis Country Blues Festival» (Sire SES 97003). Тогда же, в июле 1968 года, и тоже в Мемфисе Джо Кэлликота записал известный рок-продюсер Майк Вернон (Mike Vernon, 1944) для своего лейбла *Blue Horizon*. В этой сессии принимали участие молодой белый музыкант Билл Барт (Bill Barth, 1942-2000), игравший на второй гитаре, и Букка Уайт — он играл на свистке (*whistling*). Результатом эксперимента стала пластинка «Presenting The Country Blues: Mississippi Joe Callicott» (7-63227), вышедшая в Англии в 1968 году и переизданная в США в 1972 году в серии «Blues Masters, vol.6» (Blue Horizon, BM 4606). С тех пор все записи Миссисипи Джо Кэлликота неоднократно переиздавались как на виниле, так и на CD.

К сожалению, Митчелл, Уордлоу, Вернон и другие исследователи и продюсеры, встречавшиеся с Кэлликотом и даже с ним игравшие, почти никаких сведений не собрали о самом сингере — о его семье, о быте, о его прошлом, о происхождении исполняемых им песен и блюзов. Может, это кем-то и замышлялось, но в начале 1969 года Джо Кэлликот умер в своем доме в Несбите... В нескольких милях восточнее, у церкви *Mount Olive C.M.E. Church*, он и похоронен.

«Он умер — и вместе с ним затихло последнее эхо самой ранней фазы миссисипского кантри-блюза», — написал о его смерти Пол Оливер.

\* \* \*

Будучи в Несбите, в сентябре 2011 года, мы со Светланой Брезицкой надеялись застать хоть какие-то отголоски этого эха: на местной почте, автозаправке, в придорожном кафе или просто у одиноких

прохожих мы расспрашивали о Джо Кэлликоте, блюзовом сингере, всё ещё обитавшем в этих краях чуть больше сорока лет назад и неподалеку отсюда похороненном. Увы, — ни черные, ни белые, ни молодые, ни старики ничего не смогли нам ответить, — они напрягли память, советовались друг с другом, куда-то звонили, затем недоуменно улыбались и разводили руками: имя великого сингера, приведшего нас в их заштатный Несбит, они слышали впервые...

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

# ФРЭНК СТОУКС

*Я шла как-то по улице, с подругой...  
И мы проходили мимо сидевшего на крыльце старика. Моя подруга сказала, что это Фрэнк Стоукс.*

Лаура Дюкс, *South Memphis Jug Band*

*У него был славный ритм, понимаете?..*

Линкольн Джексон,  
старый мемфисский музыкант

Мемфисского сонгстера, блюзового сингера и гитариста Фрэнка Стоукса мы упоминали в связи с Гэрфилдом Эйкерсом и Джо Кэлликотом, которые признавали в нём своего наставника и учителя. Расскажем теперь о нём самом.

Скудность и разобшённость информации о Фрэнке Стоуксе объяснить сложно, ведь на протяжении трех десятилетий этот музыкант являлся ключевой фигурой в мемфисском блюзе. О нём, конечно, имеются сведения в энциклопедиях, имя его упоминается в серьезных исследованиях, почти все песни и блюзы переизданы, но до сих пор о Стоуксе нет ни книги, ни даже объёмной статьи. Кажется, что вся информация о нём ограничивается краткой биографией в Словаре Шелдона Хэрриса<sup>73</sup> да еще несколькими страницами из небольшой книги Бенгта Олссона (Bengt Olsson) *Memphis Blues And Jug Bands*, которая вышла еще в 1970 году: глава *Frank Stokes And Jim Jackson* занимает в этой книге меньше двух страниц, а глава *The Beale*

*Street Sheik* — целых три!<sup>74</sup> Конечно же, на этих немногих страницах не дается анализ творчества музыканта. В какой-то степени этим занимаются Стивен Колт, Пол Оливер и Дон Кент (Don Kent) в примечаниях и комментариях к переизданиям песен и блюзов Стоукса в семидесятые годы.<sup>75</sup> О Фрэнке Стоуксе имеется глава и в изданной в 1977 году книге Самюэля Чартерса *Sweet As The Showers Of Rain*, но едва ли её можно отнести в актив этого уважаемого автора: используя источники Олссона, Чартерс в основном лишь повторяет то, что уже известно из книги *Memphis Blues And Jug Bands*.

Из всей долгой, многосложной и важной музыкальной жизни Фрэнка Стоукса, достойной не только отдельной главы, но и целой книги, нас более всего интересует ответ на вопрос: как случилось, что в 1927 году этот уже немолодой музыкант, в то время, наверное, самый известный и влиятельный мемфисский сонгстер, записал для *Paramount* несколько блюзов, которые можно причислить к лучшим образцам блюзов Дельты?

В Словаре Шелдона Хэрриса указано, что Фрэнк Стоукс родился в южном предместье Мемфиса — Уайтхевене — 1 июня 1888 года, однако часть авторов считает, что Стоукс родился годом раньше. В любом случае он один из самых возрастных черных музыкантов, запечатлённых на звуковом носителе в двадцатых. Много больше расхождений относительно места рождения Стоукса. Олссон пишет, что сонгстер родился в тридцати милях южнее Мемфиса, в Сенатобии (Senatobia, MS), небольшом городе, стоящем на 51 хайвэй.<sup>76</sup> О том, что Стоукс родился не в Теннесси, а в Миссисипи и только потом, вместе с семьёй, переехал в Мемфис, рассказывала Мэри Бэттс (Mary Batts), жена блюзового фидлера Вилла Бэттса (Will Batts, 1904-1956), в своё время игравшего со Стоуксом в одном из стринг-бэндов.<sup>77</sup> Непонятно только, о какой семье речь, поскольку в Словаре Хэрриса сообщается, что родители Фрэнка умерли, когда он был еще ребенком, и его воспитывал на ферме близ Татвайлера некто Фред Кэрбин (Fred Carbin).<sup>78</sup> Если всё было так, как указано в Словаре Хэрриса, то Фрэнк Стоукс не только родился в Миссисипи, но и детство провел в сердцеvine Дельты... Кстати, в конце жизни он несколько лет прожил в Кларксдейле, поэтому напрасно составители книги *Mississippi Musicians Hall of Fame (Зал Славы миссисипских музыкантов)*, в кото-

рую помещены краткие очерки о наиболее выдающихся (на их взгляд!) музыкантах штата, словом не обмолвились о Стоуксе, всецело «отдав» этого сингера соседнему Теннесси.<sup>79</sup>

В Словаре Хэрриса сообщается, что в 1895 году Стоукс (очевидно, вместе с усыновившим его Фредом Кэрбином) переместился к Мемфису, в предместьях которого играл на пикниках и вечеринках (*worked outside music with occasional entertaining at local parties/suppers in area and Memphis, TN, from c1895*)...<sup>80</sup> Где именно, как и на чем играл восьмилетний ребенок — не сообщается... Есть сведения, что в Мемфисе Фрэнк продолжил обучение в школе, доведя свое образование до восьмилетнего.<sup>81</sup> К началу нового века Стоукс оказался в Хернандо, зарабатывал песнями уже там, часто навещаясь в Мемфис, где играл на улицах и в прочих людных местах, а также в салунах. В 1918 году Фрэнк женился на Мэгги Бэннистер (Maggie Bannister, ?-1952), с которой прожил до середины сороковых и которая родила ему четверых детей. Стоукса помнят как высокого и сильного мужчину, с могучими руками, что неслучайно, так как он, не расставаясь с гитарой, долгие годы работал кузнецом... Один из старейших мемфисских блюзменов — Дейви Корли (Dewey Corley, 1898-1974), в свое время поигравший в различных джаг-бэндах на диковинном инструменте *wash-tub bass*, вспоминал о Стоуксе:

**«Он был из-под Хернандо. Лысый, ростом в шесть футов, темнокожий, весил порядка двухсот сорока фунтов...»<sup>82</sup>**

Это значит, что Фрэнк Стоукс был ростом больше ста восьмидесяти сантиметров и весил около ста десяти килограммов. Гигант, в сравнении со щуплым Чарли Пэттоном и еще меньшим Вилли Ли Брауном! Сохранились и несколько качественных фотографий Стоукса, так что мы имеем более-менее четкое представление о его внешности.

В двадцатых годах Фрэнк Стоукс был участником медицинских шоу Дока Уоттса (*Dock Watts Medicine Show*) и вместе с другими музыкантами, в частности с Гэрфилдом Эйкерсом, ездил по южным штатам. В самом Мемфисе он стал одним из наиболее известных уличных музыкантов, выступая в *Church's Park (menepь WC Handy Park)*, в клубах для черных, на танцах и частных вечеринках. В то время Стоукс часто играл вместе с гитаристом Дэном Сейном (Dan

Sane, 189?-195?), гитаристом и сингером Джеком Келли (Jack Kelly) и фиддлером Виллом Бэттсом, образуя стринг-бэнды. Развлекали они как черных, так и белых, разъезжая по окрестностям Мемфиса и северным каунти соседнего Миссисипи.<sup>83</sup>

Таковы краткие и довольно туманные сведения о жизни Фрэнка Стоукса до того момента, когда в августе и сентябре 1927 года он оказался в чикагской студии *Paramount*.

Каким же был основной репертуар этого сингера в то время?

Если Фрэнк действительно жил и воспитывался в окрестностях Татвайлера, в то время крупного и оживленного центра Таллахатчи-каунти (Tallahatchie County), то, кроме церковного песнопения *sanctified* и разнообразных песен, исполнявшихся странствующими сонгстерами, он наверняка слышал и ранние формы блюзов. Так что детство, проведенное в Дельте, сыграло в судьбе Стоукса исключительно важную роль: ни в Сенатобии, ни в Хернандо, ни тем более в южных окрестностях Мемфиса (в Уайтхевене) в конце XIX века еще не играли ту музыку, которую мог слышать юный Фрэнк в Татвайлере. Вспомним, что именно в этом городе в 1903 году Вильям Хэнди (William Christopher Handy, 1873-1958) впервые услышал сельский блюз.<sup>84</sup> Хэнди к этому времени уже был бэнд-лидером, поездил по Югу, многое повидал, а вот исконный блюз услышал только в Дельте, на вокзале в Татвайлере, от какого-то безвестного бродяги, который, вместо слайда, водил по струнам ножом... В том, что в руках Фрэнка оказалась именно гитара, тоже не было ничего удивительного, так как на рубеже веков она становилась самым популярным инструментом в южных штатах.

«Молодого Стоукса, вероятнее всего, привлекал новый инструмент, а не выходящий из моды банджо. Однако он был дитя эры рэгтайма, и именно эта музыкальная форма определила его подход к музыке. В его нарочито синкопированной игре, записанной для *Paramount* и *Victor* около тридцати лет спустя, будет ощущаться сильный аромат рэгтайма», — пишет Пол Оливер, как и мы, задававшийся вопросом о репертуаре Стоукса.<sup>85</sup>

Когда Фрэнк оказался в Мемфисе, население которого в то время составляло 65 тысяч жителей и росло как на дрожжах, его музыкальный кругозор значительно расширился. Мемфис, как мы уже отме-



чали, был центром, куда стремились черные со всех южных штатов, следовательно, в этом городе было и средоточие музыкальной культуры, которую несли с собой странствующие певцы и музыканты из Теннесси, Алабамы, Джорджии, Луизианы, Техаса, Арканзаса и, конечно, из Миссисипи, рассчитывая заработать. Но не только чёрные задавали тон. В шоу менестрелей, в медицинских шоу, в передвижных цирковых представлениях и в прочих подобных «культурно-массовых мероприятиях» изначально участвовали белые фолк-музыканты. Чёрных артистов подключали, когда надо было привлечь чёрное население. Для него-то в основном и исполнялись блюзы. Переезжающая из города в город форма развлечения способствовала взаимообогащению белых и черных артистов, взаимопроникновению культур и, как результат, породила нечто новое...

Когда-то, в старой Европе, бродячих торговцев целебными средствами называли шарлатанами (*франц. charlatan*). При таком шарлатане обычно находился артист (*шут, паяц, клоун*), тоже бродячий, потешавший прохожих и привлекавший их к приобретению лекарств. Так они и передвигались в одной кибитке от города к городу... Но если репутация шарлатана со временем стала таковой, что самим словом этим стали называть всякого плута и мошенника, выдающего себя за знатока и специалиста, то роль бродячего артиста, наоборот, выдвинулась, обросла легендами и породила немало чудных сказок и добрых традиций, которые перебрались через океан, обосновались в Новом свете и там нашли своё продолжение. Вот что пишет о медицинских шоу историк блюза из Филадельфии (Philadelphia, PA) Френсис Дэвис (Francis Davis):

«Вышедшее из Англии, медицинское шоу развивалось на рубеже веков и стало явлением небольшого американского города. Такие шоу предназначались и для чёрной и для белой аудитории, и временами в них выступали артисты обеих рас. Были и белые сонгстеры, хотя мы их, может, к таковым не причисляем. Наиболее наглядный пример — Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers, 1897-1933), которого часто называют отцом *хиллбилли* или музыки *country-and-western*. Роджерс начинал свою карьеру с медицинских шоу. Порой он выступал с вычерненным лицом и часто в паре с Фрэнком Стоуксом, чёрным мемфисским сонгстером (и профессиональным кузнецом),

у которого, как предполагается, он выучился значительной части своего репертуара».<sup>86</sup>

Вот так — «выучился значительной части своего репертуара» — не больше не меньше! Между тем в изданной в 2007 году объёмной биографической книге Нолана Портерфилда (Nolan Porterfield) *Jimmie Rodgers: The Life and Times Of America's Blue Yodeler* — Фрэнк Стоукс даже не упоминается, а об участии Роджерса в медицинских шоу сказано мимоходом...<sup>87</sup> Странно, ведь это важнейшая веха в жизни самого знаменитого из всех белых блюзовых сингеров. Кстати, нам известно, что йодли самого Джимми Роджерса нравились некоторым черным музыкантам, например Томми Джонсону или Мэй Главер (Mae Glover), которые «вкрапляли» их в свои блюзы...

В разное время в медицинских шоу выступали такие знатные белые фолк-музыканты, как Фиддлин Джон Карсон (Fiddlin' John Carson, 1874-1949), Анкл Дэйв Мэйкон (Uncle Dave Macon, 1870-1952), Рой Экафф (Roy Acuff), Док Боггс (Dock Boggs, 1898-1971), Фрэнк Хатчисон (Frank Hutchison, 1897-1945). Наряду с ними выступали и черные сонгстеры, и знаменитые исполнительницы *водевильного* блюза, так что репертуар всех этих музыкантов невольно становился и репертуаром молодежи, посещавшей эти шоу, а затем и участвовавшей в них. Подчеркнем и то, что медицинские шоу были мероприятиями сугубо городскими: у горожан водились деньги! В бедную и жестко сегрегированную сельскую среду, особенно в Дельту, они не попадали, хотя в конце двадцатых — начале тридцатых отдельные музыканты из Дельты участвовали в медицинских шоу... Так какие же песни были в репертуаре мемфисского сонгстера Фрэнка Стоукса начиная с десятых годов?

Те самые, которые он записывал в 1927-1929 годах, — антиклерикальные, юмористические, танцевальные по форме, популярные и всем известные традиционные песни, такие как «You Shall», «Chicken You Can Roost Behind The Moon», «It Won't Be Long Now», «I Got Mine», «'Tain't Nobody's Business If I Do», «Take Me Back», «How Long», «It's A Good Thing»... Некоторые из песен Стоукса — «Stomp That Thing», «Mr.Crump Don't Like It», «Nehi Mamma Blues», «Mistreatin' Blues» — представляют собой ранние формы блюзов и переделаны из более старых песен, подобно тому как

«Memphis Rounders Blues» трансформирован из «Stack O’Lee Blues», которую сохранил для нас в первозданной форме Джон Хёрт.

Но какие песни Фрэнк Стоукс сочинил, а какие заимствовал?

Вряд ли мы в этом разберемся. Много популярных мелодий было распространено по Югу, и пели их задолго до появления Стоукса. Иногда он присочинял к ним слова, иногда к словам подбирал мелодию, но и в том, и в другом случае в его исполнении песня звучала уже по-новому. Его ученик и последователь Джо Кэлликот вспоминал: **«Фрэнк мог запросто сочинить песню ни о чем: хоть о том, во что вы обуты»**. (*Frank could make up a song about anything: I don’t care if it was about your foot.*)<sup>88</sup>

Стивен Колт отмечает, что Стоукс исполнял также и религиозные песни, например «Rock Of Ages» или «When The Saints Go Marching In», но они никогда не записывались.<sup>89</sup>

Старые традиционные песни, исполняемые Стоуксом под бесхитростный аккомпанемент, пели в то время как черные, так и белые сингеры. Фрэнк, быть может, отличается лишь могучим голосом, хотя крепкие голоса были у многих — без этого в песенном жанре, да еще в большом городе, делать нечего. Как и у прочих сонгстеров, гитара у Стоукса «отодвинута» — ни в одной из перечисленных песен аккомпанемент не становится вровень с вокалом, даже в тех, где Фрэнку подыгрывает на второй гитаре Дэн Сейн. А вот о голосе Стоукса надо писать отдельно. Очевидно, что его обладатель не кондовый деревенский сингер, а артист-профессионал, вместе с новой песней исполняющий еще и очередную роль. Тона, полутона, варьирование громкостью и тембрами, использование того, что называется «вживанием в образ», — всё это выдает в Стоуксе опытного городского сингера, за плечами которого долгая публичная карьера, гигантский песенный репертуар и широкий жанровый диапазон, в котором блюзы лишь составная часть, причем самая новая, недавно освоенная: наверное, в то время когда Фрэнк стал выступать в составе стринг-бэндов с Дэном Сейном, Джеком Келли, фиддлером Виллом Бэттсом и другими мемфисскими музыкантами — примерно с середины двадцатых годов...

Но, вместе с разнообразными песнями менестрелей и сонгстеров, наряду с ранними блюзами, в которых присутствует сильное

влияние рэгтайма, Стоукс исполнял и такие блюзы, как «Sweet Mama», «Half Cup Blues» и «Beale Town Bound», в которых имеется явное влияние Дельты: он записал их вместе с Дэном Сейном в августе 1927 года для *Paramount* под студийным брендом *Beale Street Sheiks*...

Но как Фрэнк Стоукс оказался в студии *Paramount*, почему отправился на свою первую сессию звукозаписи вместе с Дэном Сейном и откуда взялось название *Beale Street Sheiks*?

Самюэль Чартерс также задавался этими вопросами и, как мог, на них отвечал: «Трудно сказать, как они (*Стоукс и Сейн — В.П.*) добились на запись в Чикаго. Ведь *Paramount* не особенно контактировал с Мемфисом. Это был самый крупный блюзовый лейбл в то время, и зачастую сингеры сами приезжали на прослушивание. Так, возможно, складывались и их отношения с компанией. Вероятно, к представленному ими материалу в *Paramount* возник некоторый интерес, и уже в следующем месяце они снова прибыли в Чикаго, чтобы записываться».<sup>90</sup>

Во-первых, трудно представить, что бы Стоукс и Сейн сами, набум, отправились в далекий Чикаго попытать счастья в студии *Paramount*; во-вторых, вряд ли Стоукс и Сейн приезжали в Чикаго дважды (в августе и сентябре) — скорее всего, они записывались в конце одного месяца и начале следующего;<sup>91</sup> наконец, едва ли *Paramount*, в лице своего директора по звукозаписи Мэйо Вильямса, мало контактировал с Мемфисом.

В то время этот чернокожий «открыватель талантов», благодаря которому в студии оказались многие блюзовые артисты, искал кого-то похожего на Блайнд Блэйка (Blind Blake, 189?-1933) и особенно на Лемона Джефферсона, чьи пластинки неизменно расходились многотысячными тиражами и установили у потребителей *race records* некие стандарты кантри-блюза. ...Летом 1927 года о каких-то там блюзах Дельты никто ничего не знал и миссисипский регион с таким названием вообще не фигурировал в звукозаписывающей среде. Хенри Спир тогда еще не был знаменит, он еще не «поставлял» таланты для *Paramount*, только-только налаживал деловые контакты с ведущими фирмами грамзаписи и внимательно присматривался (прислушивался) к черным клиентам своего мебельного магазина на Норт Фэриш-

стрит (North Farish Street) в Джексоне. Возможно, к 1927 году издатели *race records*, включая Мэйо Вильямса, что-то слышали о Чарли Пэттоне и об особенном стиле, который становился модным в Дельте и под который (черные и белые!) танцевали в местных джуках, но, по всей видимости, считали этот стиль слишком грубым, неотесанным, вульгарным, никому, кроме самих обитателей Дельты, не нужным и потому коммерчески бесперспективным. Вспомним, что и влиятельные чёрные конгрегации относились к сельским блюзам крайне критически, называя эту музыку не иначе как дьявольской, и Мэйо Вильямс и его коллеги не могли этого не учитывать... Полагаю, именно в этом и объяснение и ответ на вопрос: почему до середины 1929 года Чарли Пэттон, признанный задолго до того королем миссисипского блюза, ни разу не был в студии грамзаписи?

Итак, Мэйо Вильямс искал кого-то, кто исполняет блюзы в стиле Лемона Джефферсона, а в его студии, вдруг, оказались мемфисские музыканты, играющие нечто совершенно иное, до тех пор не слышанное. Кто же ему рекомендовал Стоукса и Сейна?

Этого мы не можем даже предполагать. В отличие от других фирм грамзаписи, *New York Recording Laboratories* выездных сессий не устраивала, предпочитая приглашать музыкантов в свои студии, располагавшиеся поочередно в Нью-Йорке, в Чикаго, а затем в Грэфтоне.<sup>92</sup> Но очевидно, что Мэйо Вильямс не сидел на месте, а колесил в поисках талантов, на которые у него было чутье. Кроме того, он как никто знал, где искать: именно поэтому его, темнокожего футболиста, привлекли к работе для *Paramount*. И Мемфис был одним из тех мест, за которыми Мэйо следил особенно внимательно, и, значит, он не мог обойти местные стринг- и джаг-бэнды, становившиеся всё более и более популярными как у чёрных, так и у белых: ведь все они — потенциальные покупатели пластинок! Не исключено, что ответственный за звукозапись *Paramount* побывал в Мемфисе и там услышал дуэт Стоукс-Сейн, после чего договорился с ними. Он же, по всей вероятности, придумал и название — *Beale Street Sheiks*, поскольку оно фигурирует только в парамаунтских записях Стоукса и Сейна. То есть мы имеем дело не с устоявшимся стринг-бэндом, вроде *Memphis Jug Band*, а лишь с торговой маркой (*брендом*), под именем которой записывался для *Paramount* дуэт Стоукс-Сейн.

Теперь несколько слов о традиции стринг-бэндов, ставшей столь популярной в Мемфисе. Вот что об этом пишет профессор музыки в местном университете, не раз цитируемый нами Дэвид Эванс:

«Как и в других больших городах, блюзовые соло-артисты Мемфиса часто ощущали свою неспособность конкурировать с многочисленными ансамблями. В Мемфисе многие были при деньгах и поддерживали артистов, но представлениям зажиточных белых и чёрных буржуа о “блюзе” больше соответствовал Вильям Хэнди, с трампетом и бэндом из вымуштрованных музыкантов, чем одиночка, бречащий на гитаре или колотящий по клавишам пианино. В шуме салунов, на частных вечеринках или на Бил-стрит соло-исполнителя вряд ли бы расслышали. Некоторые соло-гитаристы просто объединялись друг с другом. Достигнутое таким образом звучание гитарного дуэта стало важной частью блюзовой сцены Мемфиса и составило ядро многих более многочисленных ансамблей... Как и дуэты других южных городов, таких как Джексон и Атланта, в игре мемфисских музыкантов слышатся две отдельные музыкальные линии, переплетающиеся друг с другом мелодически, гармонически и ритмически. Обычно один гитарист играл тему на высоких струнах, в то время как другой — на басовых».<sup>93</sup>

Добавим, что участие в группе или даже в дуэте позволяло музыкантам чувствовать себя более уверенно на беспокойных городских улицах или в джук-джойнтах, в которых всегда кипели нешуточные страсти. Анализируя конкретно игру дуэта Стоукс-Сейн, коллекционер и исследователь блюза Дон Кент пишет: «Тяжелый ритм, извлекаемый двумя гитаристами, это характерная черта, всплывающая в похожих дуэтах музыкантов из Мемфиса и Хернандо...» (*The heavy rhythm generated by the two guitars bear a trademark that turns up in similar duets by Memphis and Hernando musicians...*)<sup>94</sup>

Можно было бы согласиться с основателем лейбла *Mamlish Records*, если бы вслед за его утверждением последовали примеры, а их-то Дон Кент и не приводит. Может, имеется в виду дуэт Эйкерс-Кэлликот и их «Cottonfield Blues»? Но ведь они более молодые музыканты, к тому же сами ученики Стоукса...

Стринг- и джаг-бэнды, а также гитарные дуэты были распространены по всему Югу, их активно записывали в двадцатые и тридцатые, затем переиздавали в шестидесятые-семидесятые и продолжают переиздавать в наши дни, так что мы можем их слушать, анализировать, сравнивать...

В том-то и дело, что материал, записанный для *Paramount* дуэтом Стоукс-Сейн, отличен от всех прочих мемфисских дуэтов и стринг-бэндов, включая *Memphis Jug Band*, *Gus Cannon Jug Stompers* и *Jack Kelly & His South Memphis Jug Band*, в составе которого играл Дэн Сейн. То, что Фрэнк Стоукс записал вместе с Сейном, радикально отличается даже от того, что Стоукс записывал в одиночку для *Victor*. В то же время, дуэт Стоукс-Сейн похож на то, как играли Чарли Пэттон и Вилли Браун. Уместно напомнить, что блюзовая традиция, зародившаяся в Дрю еще в десятых годах, также включала двухгитарный аккомпанемент — когда один из музыкантов пел и играл тему на высоких струнах, а другой поддерживал ритм на средних и басовых струнах...

Но были ли какие-то контакты Фрэнка Стоукса, Дэна Сейна и их мемфисских коллег с блюзменами Дельты?

Конечно, были, и неоднократно, и этому есть неопровержимые доказательства. Обратимся вновь к книге Олссона. Его источники — старые музыканты или просто приятели Стоукса — делятся важнейшей информацией о сингере, и надо отдать должное автору, потому что он подает их без комментария. Да и какие комментарии нужны в дополнение к тому, что говорит, например, Дейви Корли?

**«Впервые я увидел Стоукса в хонкитонке в Пентоне (Penton, MS), Миссисипи. Танцевали там все, это точно, и было очень весело. В ту ночь Стоукс играл с Сан Хаусом, Вилли Брауном и Чарли Пэттоном. У них был бэнд. Один играл на гармонике, а остальные на гитарах. Пели все. Играли всю ночь... Потом, несколько дней спустя, я видел, как они выступали в районе Робинсонвилла...»<sup>95</sup>**

О каком времени говорит Корли?

Это могло произойти и в середине, и в конце двадцатых, и даже в самом начале тридцатых. Вилли Ли Браун был учеником Пэттона с юношества и играл с ним, еще когда Пэттон жил в Докери, а с

1916 года Вилли проживал в Робинсонвилле, и основной средой его обитания был север Дельты. Сан Хаус в начале 1928 года оказался в Парчман Фарм (*Parchman Farm*), откуда его досрочно освободили ровно через два года, и также осел на севере Дельты. И хотя он рассказывал, что за гитару взялся лишь в двадцатипятилетнем возрасте, есть серьезные основания полагать, что это произошло гораздо раньше.<sup>96</sup> Вне всякого сомнения, в двадцатых годах в Туникакаунти часто навещался Чарли Пэттон, и, по некоторым сведениям, летом 1930 года он и его жена Берта Ли Пэйт (*Bertha Lee Pate*, 1902-1975) жили в Робинсонвилле. Так что вечеринки, о которых рассказывает Дейви Корли, происходили, и это было делом привычным и ожидаемым.

Кстати, сам Корли тоже оказался там неслучайно. Он — музыкант и присутствовал в джухах Пентона и Робинсонвилла, ныне практически не существующих, именно в этом качестве. Значит, кроме него и Стоукса, там бывали и другие музыканты из Мемфиса и его предместий, так что можно говорить об их постоянных контактах с блюзменами Дельты. Последние тоже посещали Мемфис. Тот же Пэттон одно время давал там уроки игры на гитаре белым детям, чьи родители, наверное, и были теми самыми состоятельными дельцами, устраивавшими в Мемфисе вечеринки с участием известных черных музыкантов. Но если Чарли приезжал поучить детей, то неужели он, самый знаменитый сингер Дельты, которого буквально растаскивали белые любители блюзов в его родном штате, не играл для таких же белых в Теннесси? Не случайно «Слипи» Джон Эстес впервые услышал Чарли Пэттона именно на Бил-стрит: это случилось в 1930 году. А еще Эстес видел Пэттона в Оклэнде (*Oakland, TN*), небольшом городке к востоку от Мемфиса.<sup>97</sup> Есть сведения и о частом пребывании в Мемфисе Вилли Ли Брауна. Известный мемфисский блюзовый сингер, харпер и гитарист Вилли Борум (*William "Willie" Borum*, 1911-1993) вспоминал:

**«Брат Вилли Брауна проживал здесь, в Мемфисе, прямо у *Union Station*. Я знал его хорошо. Вилли частенько приезжал сюда из Миссисипи. Я хорошо знал его. И играл с ним».**<sup>98</sup> Также мы точно знаем, что Вилли Браун приезжал в Мемфис для участия в сессиях звукозаписи вместе с Кидом Бэйли.



А ведь, кроме непосредственного влияния Пэттона и Вилли Брауна, на музыкантов оказывали влияние и их пластинки, которые к тридцатым годам становились популярными среди чёрного населения, а в такой город, как Мемфис, *race records* поставлялись в особенно больших количествах. Не забудем и того, что многие знаменитые мемфисские блюзмены, включая и Фрэнка Стоукса, были родом или долгое время проживали в Хернандо, Несбите, Сенатобии и в других городах и сёлах северомиссисипских каунти, и потому вернее говорить не о том, что они *периодически контактировали* с блюзменами Дельты, а о том, что они *составляли с ними единое целое...* Вот откуда в блюзах сорокалетнего сонгстера Фрэнка Стоукса и его напарника Дэна Сейна столь явный колорит блюзов Дельты!

Кстати, что известно о гитаристе Дэне Сейне? (Иногда пишут Sain, Saine или Sains.)

До обидного мало, несопоставимо с его потрясающе новаторской игрой на гитаре, которая, к счастью, запечатлена на пластинках. В нескольких коротких биографических заметках называются разные даты его рождения, и даже на памятном маркере, установленном на его родине в Хернандо, указано, что Сейн родился то ли в 1892-м, то ли в 1896 году. Мэри Бэттс вспоминает, что он, наряду с Фрэнком Стоуксом и Джеком Келли, входил в самый первый бэнд её мужа фидлера Вилла Бэттса:

**«Они вечно приходили к нам домой и репетировали. Так что я знала их хорошо. Дэн Сейн жил в северном Мемфисе. Он был из Хернандо. Умер вскоре после войны. Во время Депрессии Дэн играл с Виллом и Милтоном Роби (Milton Roby) на улицах южного Мемфиса, за чаевые. Тогда было очень трудно».**<sup>99</sup>

Как и для Стоукса, сессия для *Paramount* в августе-сентябре 1927 года была для Сейна дебютной. Затем, в августе 1928 года, Сейна и Стоукса записывали для *Victor*. В третий раз Сейн был в студии в марте 1929 года, когда под брендом *Beale Street Sheiks* он и Стоукс работали для *Paramount*. Через несколько лет, в августе 1933 года, Дэна Сейна (под именем *Dan Sing*) записывали в Нью-Йорке (для *Vocalion*, *ARC* и *Banner*) вместе с Джеком Келли, Виллом Бэттсом и Доктором Хиггсом (Doctor D.M. Higgs), — вместе они составили *Jack Kelly & His South Memphis Jug Band*.<sup>100</sup> Часть материала переиздана в

1987 году на *BST Records* — альбом «The Sounds Of Memphis: 1933-1939» (BD-2006), а шесть треков для *ARC* так и не появились.

В тридцатые и сороковые Дэн Сейн, как и Стоукс, помимо основной работы, продолжал играть за скромные чаевые на улицах Мемфиса или на вечеринках. Затем он, по одним сведениям, переехал в соседний Арканзас, в небольшой город Осеола (Osceola, AR), находящийся на восточном берегу Миссисипи, по другим — уехал вдоль великой реки еще дальше на север, в город Карутерсвилл (Caruthersville, MO), штат Миссури. Когда Дэн Сейн умер — точно не известно: в разных изданиях приводятся разные даты. Одна из дочерей Стоукса, миссис Хелин Кент (Helen Kent), утверждала, что «*мистер Дэн умер после смерти моего отца*», — это означает, что Сейн умер после 1955 года.<sup>101</sup> Вот, пожалуй, всё, что известно о Дэне Сейне. А его звездный час — это, конечно, совместная работа с Фрэнком Стоуксом в студиях *Paramount* и *Victor* в 1927-1929 годах...

О да, на все воля Отца нашего Небесного!  
Священник задолжал мне десять долларов,  
а вернул лишь семь...  
Да будет Царствие Твое! Да будет Воля Твоя!

Если б эти семь обратно я не взял, Господи,  
то не получил бы ничего!  
Пришлось выбивать из него должок —  
собственные деньги!

Что ж, считается, что батюшка не украдет...  
Поймал я такого, часов в одиннадцать, на арбузном поле!  
Сидит себе да нарезает, а потом виноград срывает...  
Они все время только едят да зубы заговаривают!

Как только проголодались — бегут к...  
Оставь мой виноград! Не смей воровать мои арбузы!

Что ж, видите, там, за бревном, поп притаился:  
Палец — на спусковом крючке, а глазом  
на кабана косится!

Кабанчик кричит “Ммм”...  
Как только пуля просвистела,  
Он — прыг-скок! — словно в тиски, поросенка зажал!

Получил он и свиные отбивные...  
И всякие там филейные части... И ребрышки!  
И это теперь, когда Милостивый Боже  
подарил мне свободу...

Приехав впервые в Мемфис, Теннесси,  
Я самым ярким поклонником священников был...  
Прогуливался как-то перед домом  
Да позвал причера к себе в гости.  
Сполоснул он руки, причесался неспешно,  
И следующее, что задумал он, — прошмыгнуть  
в кровать мою!  
Как схватил я его — Боже мой! — да как вышвырнул!  
Больше ко мне причер ни ногой!

Не люблю я их.  
Они норовят обворовать:  
Украсть дочурку иль увести женушку вашу!  
Покушать вашей курятинки, залезть в кошелек...  
Как пить дать обворуют вас! Прихватят ваши гроши...  
Хей-хей! Бедолаге по утру одни косточки  
обгрызать придется...  
Если и те останутся!  
Теперь, когда Милостивый Боже  
подарил мне свободу...<sup>102</sup>

Перенесемся теперь в чикагскую студию, где *Beale Street Sheiks*, состоящий из Фрэнка Стоукса и Дэна Сейна, впервые записывались на *race records*.

Мы уже говорили о широком песенном репертуаре Стоукса и, ссылаясь на Стивена Колта, отметили, что сонгстер, кроме прочего, исполнял и религиозные песни. Но вот песня «You Shall», напротив, антиклерикальная. Вокал доминирует, потому что главное в этой песне — донести довольно злую иронию. Аккомпанемент «задвинут»

на второй план. Очевидно, что «You Shall» более подходит для соло-исполнителя, и Стоукс её пел много лет, прежде чем записал, оттого вторая гитара Сейна кажется вообще лишней. То же самое можно сказать и о записанной следом «It's A Good Thing», в которой вокал Стоукса звучит речитативом, а перед припевом выступают короткие брейки Сейна. Хотя критики (в частности Колт) находят в обеих песнях некую уникальную структуру, эти вещи представляют скорее академический интерес. Главное начинается с третьего и четвертого треков, записанных в Чикаго в конце августа 1927 года, а именно с песен «Sweet Mama» и «Half Cup Of Tea».

Голос Стоукса и здесь впереди, но обе гитары также полноправные участники действия, которое не знаю, как точно назвать: перед нами сельский блюз, препарированный опытными городскими музыкантами для всё той же городской среды. Фактически это не что иное, как *ритм-энд-блюз*, рождение которого связывают с появлением электрогитар и относят к сороковым, к Чикаго и Максвелл-стрит (Maxwell Street), к Мадди Уотерсу, Хаулин Вулфу, Элмору Джеймсу, Луи Джордану (Louis Jordan, 1908-1975) и так далее...

А как еще назвать то, что сыграли Стоукс и Сейн в августе 1927 года?! К какому жанру отнести их «Sweet Mama», «Half Cup Of Tea» или «Beale Town Bound», в которой с самого вступления гитарный аккомпанемент отпущен на свободу? А если мы, включив воображение, добавим к этому искрометному дуэту еще и ударника? Попробуем также представить, как эти вещи звучали бы не в студии, а в каком-нибудь джукке, где не было временных ограничений, без конца мигающей лампочки и грозно машущего рукой звукооператора и где можно было, заряжаясь от разгоряченных земляков обоего пола, развернуться на все сто!..

Мы упомянули *ритм-энд-блюз*, но тогда что такое *рок-н-ролл*, если не то, что делали Фрэнк Стоукс и Дэйн Сейн, понятия не имевшие об этой странной дефиниции из отдаленного будущего?

В этой связи парамаунтская пластинка с «Sweet Mama» и «Half Cup Of Tea» (*Pm 12531*), вышедшая осенью 1927 года, может претендовать на право называться первой рок-н-рольной пластинкой в истории... Но какова вторая? Ею могла стать *race record* с потрясающей «Beale Town Bound», но эту вещь издали вместе с комической

«Chicken You Can Roost Behind The Moon», так что, скорее всего, таковой может считаться пластинка с «Last Go Round» и «Jazzin' The Blues» (*Pm 12591*). Примечательно в этих двух вещах, кроме того что в обеих доминирует инструментал, то, что основа их не блюзовая, а рэгтаймовая. Но и в этом случае — мы слышим всё тот же *ритм-энд-блюз*, всё тот же безудержный *рок-н-ролл* двадцатых.

Вот выдержка из рекламного проспекта *Paramount*, относящаяся к 1928 году:

**«Тут мы все бессильны: то, как *Beale Street Sheiks* исполняют свои самые большие хиты на *Paramount Records*, принуждает вас охотиться за каждым из них. Вас ожидают и некоторые новые их записи, обещающие дать вам больше, чем вы за них заплатите».**<sup>103</sup>

Что же можно к этому добавить? Только то, что реклама восьмидесятилетней давности всё еще актуальна и мы «*тут действительно бессильны*»...

В записях дуэта Стоукс-Сейн, зафиксированных как *Beale Street Sheiks*, мы слышим зарождение мемфисского городского блюза, который со временем будет доминировать в музыкальной культуре чёрной Америки и даст такие всходы, что завоюет весь мир. Истоки же этой традиции, как мы видим, находятся в Дельте, с которой мемфисские музыканты, и в частности Фрэнк Стоукс, были кровно, духовно и географически связаны.

В феврале 1928 года Стоукса записывал в Мемфисе для лейбла *Victor* знаменитый Ральф Пир (Ralph S. Peer, 1892-1960). Напомним, этот продюсер, звукоинженер, предприниматель и *искатель талантов* в свое время работал для *Columbia* в Канзас-Сити (Kansas City, MO), затем для *Okeh* в Нью-Йорке и в 1920 году был продюсером Мэми Смит (Mamie Smith, 1883-1946) во время исторической записи «Crazy Blues», открывшей эру *race records*, и, кстати, сам этот термин будто бы тоже придумал Пир. В первой половине двадцатых Ральф записывал джаз, блюз и госпел в Новом Орлеане, записывал белых фолк-музыкантов, в частности Фиддлин Джона Карсона, а в августе 1927 года в Бристоле (Bristol, TN) он записал для *Victor* семейство Картеров (Carter Family) и отвергнутого Хенри Спиром белого блюзового сингера из Меридиана (Meridian, MS) Джимми Роджерса.<sup>104</sup> Эти записи вошли в историю как *Bristol Barn Sessions* и

положили начало музыке кантри. А в январе-феврале 1928 года, во время выездной сессии *Victor*, Ральф Пир записывал в Мемфисе черных музыкантов, в том числе Джима Джексона, Лонни МакИнторша (Lonnie McIntorsh), Роузи Мэй Мур (Rosie Mae Moore), Томми Джонсона, Ишмона Брэйси, Чарли МакКоя, а также стринг-бэнд *Cannon's Jug Stompers*.

1 февраля Ральф Пир записал четыре блюза в исполнении Фрэнка Стоукса и второго гитариста, имя которого не упоминается ни на изданных, ни на переизданных пластинках, ни в Справочнике *Blues & Gospel Records*. Указывается лишь, что таковой принимал участие в сессии — *unknown. gtr*. Но стоит только услышать «Right Now Blues», «Downtown Blues», «Bedtime Blues» и «What's The Matter Blues», как мы тотчас узнаем в безымянном гитаристе Дэна Сейна.<sup>105</sup> Парамаунтский бренд — *Beale Street Sheiks* — был уже «занят», так что на этот раз Стоукс проходил под собственным именем, а имя Сейна решили вообще скрыть. Однако получившийся материал выдает его с головой, так как басовую партию этого гитариста, еще более изящную и виртуозную, чем в предыдущей сессии, невозможно спутать ни с чем. Это всё тот же *ритм-энд-блюз* или, если угодно, всё тот же *рок-н-ролл двадцатых*, спокойно обходившийся без электричества, без ритм-секции и без самой этой чудной дефиниции...

Следующая сессия Стоукса, вновь в Мемфисе и вновь для *Victor*, состоялась в августе 1928 года. В шести из девяти песен Фрэнк аккомпанировал себе сам, в трех, включая состоящую из двух частей «'Tain't Nobody's Business If I Do», ему подыгрывал на второй гитаре Дэн Сейн, имя которого уже не скрывалось. Материал этой сессии впечатляет не очень, так как состоит в основном из старого сонгстерского репертуара.

Вместе с Дэном Сейном и вновь под брендом *Beale Street Sheiks* Фрэнк Стоукс записывался для *Paramount* в марте 1929 года. Мэйю Вильямс уже покинул *New York Recording Laboratories*, и на его месте работал Арт Лейбли (Arthur "Art" Laibley, 1894-1971), с именем которого связаны самые значительные *race records* блюзов Дельты. На этот раз были записаны «Ain't Goin' To Do Like I Used To Do», «Hunting Blues», «Rockin' On The Hill Blues», «Fillin' In Blues» — Parts I and II, «Wasn't That Doggin' Me» и «Jumpin' On The Hill». Все

эти вещи — шедевры кантри-блюза, но даже на их фоне выделяется двухчастный «Fillin' In Blues», в очередной раз убеждающий, что в сороковых и пятидесятых лишь более-менее успешно (и очень претенциозно!) развивали то, что благополучно существовало еще в конце двадцатых. «Fillin' In Blues» Стоукса и Сейна не укладывается в рамки даже самых высоких стандартов, — у этой развивающейся и убыстряющейся ритм-энд-блюзовой темы не может быть конца, и потому музыкантам предоставили возможность записать две части, чтобы заполнить ими обе стороны пластинки, но и этого явно не хватает. Представляете, как бы звучал «Fillin' In Blues», если бы технические возможности позволили в 1928 году записывать треки по десять-пятнадцать-двадцать минут! И еще больше дух захватывает от мысли о том, как всё это звучало в жизни, на субботнем пикнике или в каком-нибудь джукке на границе Теннесси и Миссисипи...

Вспоминает Линкольн Джексон (Lincoln Jackson), музыкант, часто подыгрывавший Фрэнку Стоуксу, когда тот посещал его городок Кордова (Cordova, TN), неподалеку от Мемфиса:

**«В те дни у нас случались так называемые лунные пикники (moonlight picnics), понимаете ли... Длились они по три дня кряду! На природе, в лесу, знаете ли: в тенёчке, да никому в голову не взбредет беспокоить вас там... Люди прибывали в бричках или верхом на лошади, со всей округи. По ночам мы зажигали масляные факелы, для безопасности... Барбекю из свинины, козлятины и курятины, море виски moonshine! Играли на деньги... Боже, ну и времечко это было! Как раз по таким случаям Фрэнк и играл для нас. Порой выступали *drum-and-fife* бэнды, играли все эти марши и все такое... Но от струнной музыки народ поголовно буквально с ума сходил! Фрэнк, это точно, умел завернуть для них *чарльстон* или какой-нибудь *Shim Sham Shimmy!* У него был славный ритм, понимаете?..»<sup>106</sup>**

Понимать-то понимаем, да только услышать (и увидеть) то, как играл Фрэнк Стоукс и его приятели-музыканты на лунных пикниках под Мемфисом, нам уже не суждено. Весь расчет только на воображение, а оно у всех разное...

В мартовской сессии и особенно в «Fillin' In Blues» присутствует то, чему до сих пор Стоукс и Сейн, кажется, не придавали особого

значения, — то самое завораживающее *раскачивание* (*swing*), присущее великим блюзменам Дельты. Это самое *раскачивание* Стоукс развивает уже в другое время (в сентябре 1929 года) для другого лейбла (*Victor*) и с другим партнером — фиддлером Виллом Бэттсом, с которым он играл еще с середины двадцатых.

Бэттс — не просто толковый аккомпаниатор при мощном блюзовом сингере. Он бэнд-лидер, его фиддл не привык довольствоваться вторыми ролями. И мы слышим, как Бэттс, сопровождая вокал Стоукса, всё время вырывается вперед, подхватывает тему, развивает её, солирует, а когда вокал смолкает, то уже Стоукс-гитарист подыгрывает фиддлу Бэттса... Скорее всего, мы больше ни у кого не услышим, чтобы в блюзовом дуэте — почитай в стринг-бэнде, поскольку соединены вокал-гитара-фиддл — последний бы играл такую значительную роль, да и подобных дуэтов в кантри-блюзе немного. На память приходят все тот же Пэттон и его напарник по второй сессии Хенри «Сан» Симс (Henry “Son” Sims, 1890-1958), фиддл которого — сугубо вспомогательный элемент рядом с мощным голосом и неистовой гитарой Чарли...

Любопытно, как звучали «South Memphis Blues», «Bunker Hill Blues», «Right Now Blues», «Shiney Town Blues», «I’m Going Away Blues», «Old Sometime Blues» и другие блюзы, когда к Стоуксу и Бэттсу присоединялись Дэн Сейн или Джек Келли? Ведь они часто играли вместе, составляя бэнды в самых различных сочетаниях, и уверен, что, соединись эти незаурядные музыканты в студии, они выдали бы нам нечто совершенно невероятное. Увы, этого не случилось. Зато мы можем слышать, какое влияние способна оказать скрипка, заменив собою жесткую басовую партию. Громогласный, буквально рубящий вокал Фрэнка Стоукса умягчается, и мы слышим лиричного, чувственного, временами даже сентиментального Фрэнка, особенно в «Right Now Blues», на мой взгляд самой замечательной вещи дуэта Стоукс-Бэттс... Любопытно, что скрипка никак не выдает цвета кожи музыканта: даже при том, что звучит сугубо черная музыка! Инструмент Вилла Бэттса звучит так же, как он звучит у белых фиддлеров, в то время как, например, фортепиано тотчас бы поведало нам, кто на нём играет — черный или белый...

Что известно о Вилле Бэттсе?



О нём мы знаем в основном от его сестры Мэгги Таггл (Maggie Tuggle) и жены Мэри Бэттс. Вилл родился 24 января 1904 года на ферме к западу от небольшого миссисипского городка Мичиган Сити (Michigan City, MS), в Бентон-каунти (Benton County), на самой границе с Теннесси. Родители Вилла были шеаркропперами. Отец и старший брат играли на скрипках, и сестра вспоминает, что их у отца было аж шесть! Вилл научился играть на скрипке в восемь лет. Он также выучился игре на мандолине и гитаре. В 1914 году семья переехала в Москву (Moscow, TN), штат Теннесси, и там Вилл сформировался как музыкант. Примерно в 1919 году пятнадцатилетний Бэттс переехал в Мемфис и через два года женился. Он играл на улицах с различными музыкантами, а с 1925 года выступал в одном бэнде с Фрэнком Стоуксом, Джеком Келли и Дэном Сейном. Их часто нанимал для игры на белых вечеринках тот самый мистер Крамп (Edward Hull “Boss” Crump, 1874-1954), которому посвящена широко известная в Мемфисе песня «Mr. Crump Don’t Like It» и которому установлен памятник в Парке Овертон (Overton Park), как одному из самых значительных мемфисских политиков. В составе *South Memphis Jug Band* Вилл Бэттс записывался в августе 1933 года и, возможно, в июле 1939 года.

**«Я любила слушать, как он играет “The Old Rugged Cross”, — вспоминала Мэри Бэттс. — Он умел играть и классическую музыку. Вилл умел играть всё. Иногда дети дразнили его во время репетиций, а он всё говорил, что им бы следовало заняться музыкой. Ведь если бы они в этом преуспели, то могли бы заработать большие деньги. Но только один из наших детей занялся музыкой — Вилли Бэттс-младший: когда он сидел в тюрьме в Нэшвилле, то научился играть на гитаре».**<sup>107</sup>

В последний раз Вилла Бэттса записывали в 1954 году, предположительно в Кливленде (Cleveland), штат Огайо (Ohio, OH), в составе *South Memphis Jug Band*, и две вещи этой сессии — «Move To Kansas City» и инструментальная «Lady Be Good» — изданы в 1976 году.<sup>108</sup> Сохранились и несколько замечательных фотографий Вилла Бэттса в составе стринг-бэндов и относящиеся к разным годам. Он всегда улыбающийся, всегда в центре кадра, в центре событий... Знаменитый мемфисский блюзовый фиддлер умер в 1956 году.

Вернемся теперь в август 1929 года, ко времени сессии для *Victor* с участием Стоукса и Вилла Бэттса. В последний день этой сессии Фрэнк записал в одиночку «Frank Stokes' Dream» и «Memphis Rounder Blues». И хотя он прожил еще более четверти века, это были последние дошедшие до нас блюзы Стоукса.

В тяжкие для Америки тридцатые Фрэнк жил в Мемфисе вместе с женой, работал в кузнице и по возможности пел. Мэри Бэттс вспоминает, что сингер жил в южном Мемфисе и с ним проживал его отец (по-видимому Фред Кэрбин):

**«Фрэнк умер естественной смертью сразу после войны. Помню, Вилл [Вилл Бэттс] мне об этом сообщил. Он побывал в доме Фрэнка, дочь которого и сказала Виллу, что Фрэнк умер».**<sup>109</sup>

Другая свидетельница, участница *South Memphis Jug Band* в тридцатых-пятидесятых годах, Лаура Дюкс (Laura Dukes, 1907–1992) сообщила автору книги «Memphis Blues», что видела Стоукса в сороковых:

**«Я шла как-то по улице, с подругой... И мы проходили мимо сидевшего на крыльце старика. Моя подруга сказала, что это Фрэнк Стоукс. Он был очень знаменит в Мемфисе, но я его видела впервые... Думаю, умер он в конце сороковых».**<sup>110</sup>

Стоукс, и вправду, исчез из Мемфиса в конце сороковых, из-за чего многие посчитали, будто он умер. Между тем он покинул Мемфис, потому что расстался с женой, с которой прожил многие годы. Разрыв с Мэгги Бэннистер немолодой Стоукс перенёс очень болезненно. Он уехал в Миссисипи, в Кларксдейл, о чем тоже есть достоверные сведения от Виолы Миллер (Viola Miller).

**«Впервые Фрэнка Стоукса я повстречала в 1949 году. Что касается года, то тут я уверена. Мы вместе собирали хлопок под Кларксдейлом. Тогда он часто пел в самом Кларксдейле и его округе. У него был мощный голос и мощный ритм. Это был крупный высокий человек. Помню, он рассказывал мне, что жена его живет в Мемфисе и они расстались. Мой друг, Дэн, немного пел с Фрэнком. Они работали вместе. Фрэнк Стоукс умер десять лет назад. Это произошло там, в Кларксдейле, в *Snow Cafe*, дом 360 по Иссаквена (360 Issaquena Ave.). Он как-то поел**

там, со своими друзьями, и так случилось, что в мясо попал ДДТ. Умерли еще несколько человек... Он был тогда уже старым».<sup>111</sup>

Да, Фрэнку Стоуксу в 1949 году было уже за шестьдесят, а выглядел он, по-видимому, еще старше. Но он не умер, хотя здоровье его было подорвано. Какое-то время Фрэнк проживал в Кларксдейле и вроде бы играл в его окрестностях с Буккой Уайтом,<sup>112</sup> но после смерти Мэгги, в 1952 году, вернулся в Мемфис, где прожил еще несколько лет, мучаясь от уремии (*uremia*). От неё он и умер 12 сентября 1955 года в Госпитале Джона Гэстона (John Gaston Hospital).<sup>113</sup> Похоронили Фрэнка Стоукса на старом кладбище Голливуд (*Hollywood Cemetery*) во всё том же Мемфисе...

Мы остановились на Стоуксе, потому что ему принадлежит исключительно важная роль в проникновении блюзов Дельты в городскую среду. В середине двадцатых, будучи уже немолодым и влиятельным сонгстером, Фрэнк смог присоединить к своему богатому и разнообразному репертуару становившиеся популярными сельские блюзы, добавив к ним свой неповторимый колорит. Распространившись по штату Миссисипи, в основном по направлению к северо-западным каунти, у блюзов Дельты не было другого движения на Север, кроме как через Мемфис. Триумфальный Путь блюза в Сент-Луис и далее на чикагскую Максвелл-стрит неизбежно пролегал через мемфисскую Бил-стрит, и Фрэнк Стоукс был одной из ключевых фигур этого потрясающего продвижения. «Creator Of Memphis Blues» — так назван альбом с его песнями и блюзами, переизданными на *Yazoo Records*. Всё верно! Фрэнк Стоукс действительно был создателем, творцом и автором мемфисского блюза. И поскольку в музыкальном отношении Мемфис является одним из величайших городов Америки и мира, с которым может соперничать разве что Новый Орлеан, нетрудно представить, какую роль сыграл этот необыкновенный и, увы, недостаточно оцененный музыкант. Рождение ритм-энд-блюза, рок-н-ролла, рокабилли, музыки соул, легендарные студии *Sun Records* и *Stax* и прочая, прочая, прочая, с чем связан Мемфис, — всё это так или иначе связано и с Фрэнком Стоуксом. Вот почему, оказавшись в этом славном городе, первым делом, минув все музыкально-туристические достопримечательности, вклю-

чающие декоративную Бил-стрит и кичливый Грэйсленд, надо спешить на старое кладбище Голливуд: где-то там, в старой части, посреди оставленных и уже подзабытых могил, покоится прах Фрэнка Стоукса, великого блюзмена и сонгстера.<sup>114</sup>

Эх, интересно мне, в чем же дело: по ночам не спится мне...  
Эх, да в чем же дело? Отчего глаз в ночи не сомкнуть?  
Да... Женщина, которую люблю, совсем лишила  
меня аппетита...

И бросила меня... Да, оставила эту самую песню петь...  
Ушла от меня, заставила вот эту песню петь...  
Лишь в поезде, что уносит вдаль, ты почувствуешь тоску  
по другу...

Подамся в город, проболтаюсь там до осени...  
Отправлюсь-ка в город да поживу там до осени.  
Если нет рядом желанной моей, то и все прочие женщины  
не нужны...

Ты все говоришь мне о Фэнни... И о Сэлли тоже...  
Рассказываешь о Фэнни да о Сэлли...  
Женщина, по которой с ума схожу, знает,  
как держать меня на крючке...

Почему же, детка моя, не был я добр к тебе?  
В чем же дело, моя родная, что так я обижал тебя?  
Ты задала мне печальный урок, его запомню  
навсегда...<sup>115</sup>

## ГЛАВА ПЯТАЯ

# РОБЕРТ УИЛКИНС

*Блюз — это некая глубокая печаль  
по себе самому...*

Реверенд Роберт Уилкинс

**И**мя его не кануло в лету во многом еще и потому, что Реверенд Роберт Уилкинс прожил долгую и относительно счастливую жизнь. Став музыкантом еще в отрочестве, он довольно рано сумел утвердиться в качестве самобытного, ни на кого не похожего блюзового сингера и гитариста; совершенствовался во многоликом Мемфисе; был запечатлён на пластинках и стал популярным как среди черных, так и среди белых; уже будучи зрелым, оставил блюзы и перешел в лоно церкви, став священником, а в начале шестидесятых, во время Фолк-Возрождения, вновь оказался востребованным как легендарный музыкант прошлого, выступал на различных фолк-фестивалях, вновь был записан на пластинки, уже как госпел-сингер, доказав еще раз, что является великим посланцем уходящей культуры сельского черного Юга. Добавило известности Роберту Уилкинсу и то, что одну из его песен записали the Rolling Stones, после чего она стала хитом.<sup>116</sup> «Каждая из вещей Уилкинса — это оригинальное творение, со своей собственной структурой, мелодией, гитарной партией, лирикой», — писал о Роберте Уилкинсе Дэвид Эванс.<sup>117</sup>

И действительно, блюзы Уилкинса обладают какой-то таинственной притягательностью. Его голос, обескураживающе доверительный и обаятельный, сравнимый в этом разве что с голосом Джона Хёрта, а также простая, лишённая внешних эффектов игра на гитаре — действуют завораживающе, невольно уносят в далекое и невоз-

вратное прошлое. Закройте глаза, включите воображение и послушайте его «Rolling Stone» или «Get Away Blues»: они расскажут о прошлом американского Юга больше учебника по истории...

Роберт Тимоти Уилкинс родился 16 января 1896 года в уже знакомом нам Хернандо. Его отец Джордж Уилкинс (George Wilkins) был черным, а мать Джулия Старкс (Julia Starks) — индианкой из племени Чероки (Cherokee Indian). Когда Роберту было всего два года, отец, занимавшийся бутлегерством, бежал из Миссисипи, чтобы спастись от правосудия, и, по-видимому, навсегда, потому что Джулия вскоре вышла замуж за некоего Тима Оливера (Timothy Oliver), местного музыканта.<sup>118</sup> Так вместо отца-бутлегера у ребенка появился отчим-гитарист, который и приобщил его к музыке. К Оливеру часто приходили друзья-музыканты, так что Бобби рос, как принято говорить, в творческой атмосфере. Правда, блюзов он тогда еще не слышал. В то время он слышал только то, что сам Уилкинс позже называл «rag pieces» (*рэгтаймовые мелодии*), такие как «Spoonful» или «Make Me A Pallet On The Floor». По его словам, эти вещи появились в районе Хернандо примерно в 1904 году, когда Роберт услышал их в исполнении мигрантов из Дельты в увеселительном заведении (*house frolic*) своей старшей сестры.<sup>119</sup> Зато рэгтаймы хороши для начинающего гитариста тем, что при их разучивании развивается техника игры и усваивается ритм. К пятнадцати Роберт уже настолько хорошо освоил гитару, что мог зарабатывать, играя на танцах и вечеринках вокруг Хернандо, при этом он часто работал вместе с более старшими земляками — Гас Кэнноном и Джимом Джексонном, у которых было чему научиться.<sup>120</sup>

В 1915 году Джулия рассталась с гитаристом Тимом и вместе с девятнадцатилетним сыном переехала в Мемфис, при этом Роберт вернул себе фамилию отца, вновь став Уилкинсом. С этого времени его жизнь неразрывно связана с Мемфисом.

...Поскольку полноценной биографии Роберта Уилкинса пока нет, мы ссылаемся в основном на статью о нём в биографическом Словаре Шелдона Хэрриса и на примечания Дика Споттсвуда к записанному и изданному в 1964 году альбому «Reverend Robert Wilkins: Memphis Gospel Singers». Споттсвуд был ключевой фигурой в возвращении Уилкинса на «большую сцену» в шестидесятые, многократно с ним встречался, организовывал его выступления и записи, поэтому

его сведениям можно доверять, точнее, можно доверять точности их пересказа со слов единственного источника — самого Реверенда Роберта Уилкинса, а уж в том, что Преподобный говорил одну только правду, сомневаться не приходится...

Очевидно, что в Мемфис Роберт прибыл уже сформировавшимся и классным блюзовым сингером, потому что смог конкурировать с местными музыкантами. Споттсвуд, со слов Уилкинса, пишет, что тот играл в этот период вместе с Фурри Льюисом, Фрэнком Стоуксом, Гас Кэнноном, Джимом Джексонем, Мемфис Минни, но нам особенно важно, что в этом же ряду упоминаются Чарли Пэттон и Сан Хаус.<sup>121</sup> Если всё было именно так, то Роберт Уилкинс выучился блюзам еще до 1915 года, всё еще проживая в Хернандо и активно участвуя в различных музыкальных мероприятиях по всей Десотокаунти и за её пределами. Едва ли его в этот период могли обучить блюзам земляки-сонгстеры Гас Кэннон и Джим Джексон, а встречи с Пэттоном и Хаусом могли состояться не ранее начала или даже середины двадцатых. Скорее всего, Роберт Уилкинс впервые услышал блюзы от всё тех же мигрантов из Дельты или во время очередной танцевальной вечеринки в каком-нибудь джукке в северо-западной части Миссисипи, где он, несомненно, бывал. Но может, у молодого Уилкинса был еще один учитель?

...В 1964 году, в разгар Фолк-Возрождения, Реверенда Роберта Уилкинса, в числе других легендарных музыкантов прошлого, пригласили на Ньюпортский фолк-фестиваль. Кроме того что он пел перед многотысячной аудиторией, он еще о многом вспоминал и отвечал на вопросы в частных разговорах. Во время одного из них реверенд поведал Ральфу Ринзлеру (Ralph Rinzler, 1934-1994),<sup>122</sup> что еще одним его учителем был сосед — Аарон Тейлор (Aaron Taylor). По словам Уилкинса, в юности он часами наблюдал за игрой Тейлора и именно от него научился двухпальцевому пикингу (*two-finger style*) и некоторым песням, в частности «I Wish I Was In Heaven Sitting Down» и «That's No Way To Get Along». Последнюю Уилкинс записал в 1929 году, а спустя десятилетия трансформировал в госпел «The Prodigal Son»... Так кто же такой Аарон Тейлор?

Еще одно забытое имя, к счастью воскрешенное, благодаря памяти пожилого музыканта, некогда бывшего его учеником. Что еще

можно «выжать» из двух строк памяти? Его возраст нам неизвестен. По всей видимости, он был старше Уилкинса не более чем на десять-пятнадцать лет: согласно архивным документам Десото-каунти, Аарона Тейлора мобилизовали в армию после вступления США в апреле 1917 года в мировую войну, а, в соответствии с принятым 18 мая 1917 года законом об ограниченной воинской повинности, в армию призывался один миллион мужчин в возрасте от 21 до 31 года.<sup>123</sup> В любом случае, Аарон Тейлор принадлежит к поколению сельских музыкантов, создавших блюз.

Откуда он родом и у кого в свою очередь учился сам? Какие песни играл и пел?..

Тейлор был соседом Уилкинса, значит, жил оседло, имел дом, семью, часто и подолгу играл на своем миссисипском крыльце, раз уж соседский паренёк мог слушать его часами. Если играл техникой *two-finger style* — значит, в его репертуаре доминировал *vestapol*, доблюзовый и даже дорэгтаймовый стиль, который чудесным образом донесла до нас Элизабет «Либба» Коттен (Elizabeth “Libba” Cotten, 1895-1987), также игравшая двумя пальцами... И вот что любопытно: в 1964 году в Ньюпорте Роберт Уилкинс исполнил песню «I Wish I Was In Heaven Sitting Down», ту самую, которую, по его словам, он заимствовал у Аарона Тейлора и которую никогда прежде не записывал. И что же мы слышим?

Это никакой не *vestapol* и не рэгтайм. По форме — это блюз и единственная вещь у Уилкинса, при исполнении которой он использует слайд, что совершенно необычно не только для самого Уилкинса, но и для большинства блюзовых сингеров из Хернандо. Религиозная песня в точности повторяет песенный и гитарный стиль, которым прославился слепой техасский гитарный евангелист (*guitar evangelist*) Блайнд Вилли Джонсон (Blind Willie Johnson, 1897-1945). Так неужели сосед юного Уилкинса — Аарон Тейлор — пел и играл слайдом подобно тому, как играл и пел Вилли Джонсон?! Но посмотрите на карту: где Техас и заштатный Марлин (Marlin, TX), а где миссисипский Хернандо?! Одни вопросы...

Но если есть вопросы относительно песни «I Wish I Was In Heaven Sitting Down», то по второй заимствованной у Тейлора песне — «That’s No Way To Get Along» — вопросов нет и быть не может: это



самый настоящий блюз! И это значит, что именно Аарон Тейлор был тем самым учителем, у которого юный Уилкинс научился блюзам. Значит, и «I Wish I Was In Heaven Sitting Down» некогда тоже была блюзом, которую Роберт Уилкинс после своего воцерковления переделал в религиозную песню, точно так же, как он преобразил «That's No Way To Get Along» в «The Prodigal Son»...

Брёл я к станции, заламывая руки с горя...  
Брёл к станции и заламывал от несчастья руки,  
добрался и дежурного спрашиваю:  
“Что, поезд ушел уже?”

Гляжу вдаль, на рельсы: вот он,  
показался из-за поворота.  
Гляжу вдаль: поезд выныривает из-за поворота.  
Я — за билетом, а потом к своей подруге...

Говорю: “Давай, любимая, укатим на этом поезде!”  
Говорю: “Уберемся отсюда, вот на этом самом поезде!”  
Долго ехать будем, пока от мужа твоего не укроемся.

Говори сейчас же, хочешь ли ехать?  
Говори, женщина, хочешь ли отсюда?  
Я увезу тебя туда, где прежде ты не бывала.

Одарю тебя серебром и золотом...  
Добуду тебе злата-серебра,  
Всё дам тебе — чего б душа  
твоя тревожная ни пожелала!”

Милая, если не чувствую, что люблю тебя...  
Коль тебя я не люблю, то и сам любви не достоин...  
В тайне от мира сохранию то чудо,  
что ты со мной сотворила... <sup>124</sup>

В 1918-1919 годах Роберт Уилкинс служил в армии, и поскольку США участвовали в глобальной войне, то он справедливо считался

ветераном Первой мировой. Не исключено, что в армии, где переплетались разные судьбы, Роберт научился новым песням и новым блюзам. Ведь и Тейлор был призван на военную службу, а в часы досуга играл на гитаре и пел и, возможно, научил кого-то из сослуживцев своим песням...

Вернувшись в Мемфис, Уилкинс вскоре стал участником местной блюзовой сцены, играл и пел в водевильных, медицинских и мэнестрель-шоу и путешествовал в их составе по всему Югу. Это также способствовало его музыкальному развитию, потому что во время выступлений он каждый раз пересекался с самыми разными музыкантами со всех концов Юга, заимствовал их идеи и делился своими. Дик Споттсвуд сообщает — опять же со слов Уилкинса, — будто знаменитый «Jim Jackson's Kansas City Blues», столь прославивший его земляка Джима Джексона, сочинил не кто иной, как сам Роберт Уилкинс, и будто бы Джексон всякий раз ощущал неловкость во время его исполнения, если рядом оказывался Уилкинс!.. Но можно ли этому верить?

Наверное, можно, хотя по своей стилистике «Kansas City Blues» (все известные версии Джима Джексона) существенно отличается от того, что пел и записывал Роберт Уилкинс.<sup>125</sup> Вообще, если сравнивать этих двух выходцев из Хернандо, то Уилкинс представляется музыкантом более глубоким и самобытным, и, несмотря на свою популярность, «Kansas City Blues», равно как и другие вещи Джексона, не идёт ни в какое сравнение с глубокими и чувственными блюзами Роберта Уилкинса. Да и примитивное брэнчание Джексона едва ли увлечет так, как захватывает игра Уилкинса. Что касается утверждений, будто Роберт Уилкинс чему-то научил Мемфис Минни (а он заявлял, что учил её играть на гитаре), то в этом нет ничего странного: в то время все музыканты учились друг у друга, часто перенимали технику исполнения и сами песни, при этом оставались самобытными, ни на кого не похожими.

Из имеющихся источников не многое можно узнать о жизни Уилкинса в начале и середине двадцатых, но, прежде чем мы перенесемся в осень 1928 года, когда Ральф Пир по рекомендации госпел-сингера Лонни МакИнторша сделал первые записи Роберта Уилкинса для лейбла *Victor*, зададимся вопросом: если и существовали связи

Уилкинса с Чарли Пэттоном, о чем он сам говорил Дику Споттсвуду, то к какому времени они относятся?

То, что он встречался с Пэттоном, — вполне вероятно, потому что был родом из Десото-каунти, много выступал в джуках и на вечеринках на северо-западе штата, где Чарли, как наиболее популярный, желаемый и влиятельный блюзовый сингер, бывал часто. Встречался и играл Уилкинс и с самим Пэттоном, и его последователями — Вилли Брауном и Сан Хаусом. Также мог он встречаться с Пэттоном и его друзьями во время различных шоу, в которых Уилкинс участвовал в продолжение многих лет. Полагаю, что, даже проживая в Мемфисе, он вряд ли отделял себя от блюзовых сингеров Дельты и миссисипского блюза и, кстати, мог играть с Пэттоном и Брауном в самом Мемфисе, куда они наведывались.

Но все это утверждения косвенные. Имеются ли более веские?

Имеются!

Одним из друзей Уилкинса, причем друзей старых, из прежней «блюзовой» жизни, был Эдди «Сан» Хаус — наряду с Вилли Брауном первейший ученик и последователь Пэттона. И когда в 1964 году молодые белые энтузиасты искали Хауса по всей Америке, им в этом поиске помогал (и решительно помог!) именно Реверенд Роберт Уилкинс.<sup>126</sup> Так что связь Уилкинса с Дельтой была самой тесной. Конечно, его блюзовый стиль — и вокал, и игра на гитаре, и отчасти тексты — отличается от пэттоновского: у Уилкинса нет такого трагического надрыва и драматической безысходности, нет грубой экспрессии и безудержного драйва, он не использует слайд и старается обходиться без фингер-пикинга... В то же время, проникающая в душу природная глубина и то самое *раскачивание*, которое имеется почти во всех вещах Уилкинса, их мелодичность, которой отличаются разве что такие гиганты, как Томми Джонсон и Миссисипи Джон Херт, приближают блюзы Уилкинса к самым значительным образцам блюзов Дельты и ставят его в один ряд с самыми великими музыкантами. Он не совершенствовал и не развивал чей-то блюзовый стиль, а создавал собственный, то есть был первоисточником и творцом, а это удел самых значительных персон в блюзовой истории...

7 сентября 1928 года в Мемфисе были записаны четыре трека Роберта Уилкинса с двухчастными «I Told My Rider» и «Rolling

Stone», а на следующий день записали еще две его вещи — «Jail House Blues» и «I Do Blues».<sup>127</sup>

«I Told My Rider» по каким-то причинам осталась неизданной, а матрица с нею, видимо, навсегда утеряна. А вот «Rolling Stone» (Part 1 and Part 2), как только дошла до потребителя, сразу же получила огромный успех, и на его волне Уилкинса пригласили на мемфисское радио. Споттсвуд полагает, что будущий реверенд стал первым исполнителем кантри-блюза, которого пригласили выступить на радио. Роберт Уилкинс исполнил всего одну песню — только что вышедшую «Rolling Stone», но еще прежде чем закончил петь, последовали звонки восхищенных слушателей, просивших сингера спеть её еще раз. Уилкинс повторил, но звонки не прекращались. Он спел еще раз, потом еще — и повторял, пока не закончилась часовая радиопередача...<sup>128</sup>

После выхода первых пластинок у Уилкинса не было проблем найти работу. Он играл в отелях, в барах и ресторанах, на домашних вечеринках, играл для белых детей на праздниках, на танцах в колледжах и даже на вечеринках для полицейских, где не было «*никого, кроме капитанов полиции и сержантов*».

**«У меня никогда не было с ними (с полицейскими — В.П.) никаких проблем. Порой я мог повстречаться с ними поздней ночью, на улице. Они останавливали меня — кто-нибудь, кто меня не знал, — и я рассказывал им, где играю. Они же интересовались, что бы я смог сыграть им на вечеринке для белых. Я отвечал, что могу сыграть практически всё, что захотят. Затем они просто просили, чтобы я показал что-нибудь, и я исполнял пару вещей. Они могли дать доллар, после чего уезжали прочь».**<sup>129</sup>

Следующий раз Роберт Уилкинс оказался в студии в сентябре 1929 года, когда его, как и других музыкантов из Мемфиса и его окрестностей, пригласил на сессию Джей Мэйо Вильямс. Тогда были записаны «That's No Way To Get Along», «Alabama Blues», «Long Train Blues» и «Falling Down Blues». Еще через полгода, в феврале 1930 года, вновь в Мемфисе и вновь для *Brunswick* были записаны «Nashville Stonewall Blues», «Police Sergeant Blues», «Get Away Blues» и «I'll Go With Her Blues».

Пойду до дому, други мои, сяду да расскажу своей, ох маме,  
друзья, сяду и расскажу матери своей...  
Приду в дом отчий, сяду и поведаю маме моей милой...  
В дом войду, присяду и откроюсь матушке:  
ну никак не могу сам с собою сладить!

Эти коварные женщины, мама, надругались над  
бедным сыном твоим,  
мама, власть надо мной посмеялись.

Эти лживые женщины, мама, над несчастным  
сыном твоим издевались.  
Бездушные женщины, мама, над сыном-беделогой  
покуражились.  
И никак ему от нестерпимой боли не оправиться.

Так жестоко обошлись со мною, словно  
сердце мое — камень, мама,  
словно из неживой оно глыбы.  
Были безжалостны, словно сердце мое — льда кусок.  
Так жестоки женщины, но я ведь все чувствую...  
И нет моих сил больше это терпеть.

Знаешь, мама, уж желал твой сын себе смерти,  
мама, избавительной смерти.  
Уже хотел твой сын умереть...  
Звал свою смерть сын твой, мама,  
ведь иного выхода он не видел...

Стоял на дороге и плакал в одиночестве, в одиночестве,  
плакал, и было так одиноко ему.  
Встал на дороге и плакал, один-одинешенек.  
Средь дороги пыльной плакал...  
Не видел никакого выхода.

Хоть бы поезд какой взял да увез меня отсюда, прямо сейчас,  
друзья мои, унес бы меня подальше.  
Поезд быстрый понесет меня вдаль, прочь из мест этих.  
Душа моя измученная так просит покоя...<sup>130</sup>

«Что больше всего выделяет Уилкинса из музыкантов Дельты, так это то, что он сочинял песни и играл на гитаре лучше, чем пел» (...was that he was a better guitarist and songwriter than singer), — утверждает автор *The History Of The Blues* Френсис Дэвис.<sup>131</sup>

Что он имеет в виду, не совсем понятно, потому что у народного исполнителя (а кантри-блюз это всё же фольклор) всё едино: голос, аккомпанемент, мелодия, текст песни... И в этом смысле блюзы Роберта Уилкинса исполняются им в полной (абсолютной!) гармонии, составляют единое целое. Более того, никто другой не знает и не может знать, как именно следует исполнять эти блюзы.

К написанному выше Дэвис добавляет: «Пока Уилкинс не оставил светскую музыку (*m.e. прежде чем стал священником — В.П.*), он пел песни о человеке, задумывающемся, на правильном ли он пути. Это были этакие небольшие отшлифованные жемчужины, и тем более удивительно, что такое малое их число было заимствовано (*reinterpreted*) другими исполнителями...»<sup>132</sup>

Напротив, это вовсе не удивительно, и именно потому, что никто не знал, как подступиться к тому, что недоступно. На это решаются либо великие, могущие привнести *своё*, особенное, либо непросвещенные и недалекие. Прослушайте «That's No Way To Get Along» и одновременно, глядя в текст, проследите за тем, с какой легкостью Роберт Уилкинс укладывается в строки этой непростой по своей структуре песни. Тут нужны не только совершенные слух и чувства гармонии и ритма, но еще и высокая культура слова и глубокие знания родного языка с теми мириадами едва уловимых нюансов, которые сопровождают этот язык в повседневности, делают его доступным и понятным всем, кто живёт с тобой в одно время, и приковывают неослабное внимание тех, кто будет жить после. Так же непросто читать и пушкинские строфы из «Евгения Онегина», которые подвластны только при развитом музыкальном слухе и более-менее сносном знании русского быта и русской истории 19-го века...

В 1964 году, специально для лейбла *Piedmont*, Реверенд Роберт Уилкинс сочинил фолк-гимн «The Prodigal Son» (Блудный Сын), использовав мелодию и припев «That's No Way To Get Along». За песню зацепились the Rolling Stones, записав в 1968 году так называемую кавер-версию (*cover version*) для своего альбома

«*Beggars Banquet*».<sup>133</sup> Сравните записанную Уилкинсом в 1929 году «*That's No Way To Get Along*» с версией роллингов: между ними целая пропасть...

«Пусть Уилкинс не был ни плодовитым, ни особенно влиятельным, тем не менее он отличался оригинальностью как блюзовый сочинитель и разнообразием как гитарист. Его гитарный подход — это чередование легкого и мощного пикингов, а содержание блюзов Уилкинса — это скорее обоснованное повествование, чем набор популярных блюзовых куплетов, связанных воедино, что обыкновенно практиковали сельские блюзмены», — оценивал Роберта Уилкинса гитарный и блюзовый специалист, а в прошлом известный музыкант Стефан Гроссман (*Stefan Grossman*).<sup>134</sup>

Мы с ним во всём согласимся, но добавим лишь, что *набор популярных блюзовых куплетов* случался у сельских блюзменов оттого, что во время записи звукооператоры требовали их нещадного сокращения — чтобы не выйти за рамки трехминутных треков. Реально блюзы, исполняемые в естественной среде, были гораздо длиннее. Урезывать куплеты приходилось в спешке, иногда прямо по ходу записи, после чего тексты не всегда получались логически стройными. Уилкинс ко времени записи на пластинки был уже музыкантом зрелым и опытным, поэтому делал сокращения без большого ущерба...

Между тем в самом Роберте Уилкинсе, в его душе и сердце, происходили неотвратимые перемены. Он с отрочества, если не с детства был вовлечен в среду сельских и городских уличных музыкантов, объездил с гитарой все южные штаты, выступал в сотнях мест, прекрасно знал всю ту социальную среду, в которой (и для которой!) был рожден блюз, и понимал, что всё дальше и дальше отходит от нравственных принципов, каждое воскресенье провозглашаемых с кафедры посещаемой им церкви. По всей вероятности, он был отличен от традиционного образа блюзового сингера тех лет. Бывший блюзмен, а впоследствии священник, Ишмон Брэйси вспоминал о Уилкинсе:

**«Я видел его в Мемфисе, недалеко от города, когда он играл в джук-ке... Пил он не больше нескольких грамм вина. Никогда не видел, чтобы так мало пили...»**<sup>135</sup>

Согласитесь, что свидетельство друга Томми Джонсона — о котором говорили, что не видели, чтобы кто-нибудь пил так много, — довольно своеобразно.

**В**от уже тридцать долгих дней,  
как я впахиваю тут, в заточении...  
Три десятка бесконечных дней  
вкальваю, за колючей проволокой, —  
и той, что в любви клялась, не вижу лица...

Как из окошка ни выгляну —  
так вижу гада этого, тюремщика...  
Как ни посмотрю из окна —  
стражник ходит проклятый:  
ползет к нам, сюда, чтоб пересчитать, как цыпят...

Кажется, меня переводят отсюда  
в Нешвилл, Теннесси...  
Поговаривают, что меня переводят  
в Нешвилл, Теннесси, —  
прямо туда, где всю жизнь я и прожил...

Получил письмо, из дома, — как думаешь, что в нем?  
Письмо пришло из дома, из родительского, —  
и вот о чем оно:  
«Сын, приезжай домой, к матери...  
Больна твоя мама и скоро умрет...»

Присел я на нары и плакал, и стонал, и вопил...  
Сидел на нарах, рыдал, и стонал, и завывал...  
Ответил: «Не могу приехать, мама:  
сичу за толстыми стенами, в темнице сырой...»

Каждое утро, часа в четыре, ну, где-то в полпятого...  
Каждое утро, уже в четыре,  
ну, может, в четыре с минутами  
меня должны уже видеть  
за работой, в цеху, в литейном...



О, судья дал мне, парни,  
    «от пяти до десяти»...  
Судья постановил мне, ребятки,  
    «от пяти до десяти» годков:  
как выйду — подамся сразу к подружке,  
    а потом снова свидимся — здесь...<sup>136</sup>

Наступление Великой Депрессии и умножающиеся в связи с нею человеческие трагедии ускорили приход Уилкинса к благопристойной жизни. В 1934 году он женился на Айде Мэй (Ida Mae), и вскоре у них родился первенец...

К 1935 году американцы понемногу стали приходить в себя. Разрушенный рынок грамзаписи восстанавливался, и к нему потянулись новые люди. Но и прежние пытались тряхнуть стариной. Так, осенью 1935 года не терявший надежды Хенри Спир решил провести масштабную сессию звукозаписи. Он устроил студию на втором этаже старого танц-холла на Фэриш-стрит в Джексоне, в квартале от своего мебельно-музыкального магазина, и записал около ста двадцати мастеров.<sup>137</sup> В числе прочих музыкантов Спир пригласил и Роберта Уилкинса, но записывал его не в одиночку, а вместе с гитаристом Эрнестом Лоуларсом (Ernest Lawlars), известным по прозвищу «Литтл Сан Джо» (Little Son Joe), и ложечником Кидом Спунсом (Kid Spoons), так что получился стринг-бэнд. 10 октября были записаны «Dirty Deal Blues», «Black Rat Blues», «New Stock Yard Blues», а 12 октября еще одна вещь — «Old Jim Canan's». В последующие дни к ним добавились известный участник *Memphis Jug Band* Уилл Шейд (Will Shade, 1898-1966),<sup>138</sup> а также некий пианист — предполагается, что им был либо Кид Сторми Уэзер (Kid Stormy Weather), либо Гэрри Четмен (Harry Chatman), — и этот полноценный мемфисский стринг-бэнд сопровождал мемфисской же певице Минни Уоллес (Minnie Wallace), так что четыре из двенадцати записанных треков вышли на лейбле *Vocalion* под маркой Minnie Wallace and Her Night Hawks.<sup>139</sup> Любопытно, что Уилкинс на этой сессии фигурировал под именем *Тим Уилкинс*.

Увы, сессии 1935 года для *Vocalion* не стали чем-то значительным ни для нас, ни для нашего героя и примечательны лишь тем, что яв-

ляются последними для Уилкинса-блюзмена. Они не идут ни в какое сравнение с его прежними записями, которые составляют золотой фонд кантри-блюза. Вероятно, Роберт Уилкинс просто искал возможности подзаработать: его душа и сердце уже находились на пути к Богу. В том же 1935 году Уилкинс навсегда оставил блюзы и обратился к церкви...

Известно несколько примеров того, как сельские музыканты отставляли гитары в сторону, «завязывали» с блюзами и становились священниками. Самые яркие — это Ишмон Брэйси и Рубин Лэйси (Reubin “Rube” Lacy, 1901-1972?). Подобные уходы от светского образа жизни происходили по многим причинам, но главной была одна — с возрастом плоть уступала духу. В случае с Робертом Уилкинсом нам повезло еще и в том, что он, кроме музыки, оставил свои размышления о своём обращении. Вот что говорил Реверенд о блюзе, которому отдал долгие годы:

«[Блюз] — это некая глубокая печаль по себе самому... Что-то произошедшее с тобою и причинившее тебе несчастье, возможно, скорбь... И вот ты сочинишь песню об этих страданиях и поёшь её... Потом снова поёшь... Потом ты привыкаешь к ней, через понимание того, что теперь каждый сможет пережить с тобою то же, что пережил и ты... Это близко и понятно всем... Но твоей душе это не принесёт никакой радости. Блюз — это правдивый рассказ о мирской природе человека... Исполнение блюза облегчает мирские страдания человека, но не духовные...»<sup>140</sup>

В этих откровениях бывшего блюзового музыканта, ставшего священником, раскрывается тайна властвования блюза над миллионами душ во всём мире: *«каждый сможет пережить с тобою то же, что пережил и ты»...*

Вот почему блюз, который вместе с беглецами обоего пола перекочевал из гнетущих плантаций Дельты к реальной дельте великой реки, так хватал за сердце беспечных матросов, когда те прогуливались по злачным местам Нового Орлеана! Вот почему молодой новоорлеанский джаз, едва выйдя за пределы Сторивилла (Storyville), вскоре овладел Америкой!

По той же причине перед блюзом пали и североамериканские мегаполисы с их обитателями, как черными, так и белыми; и по той же

причине блюз, в самых разнообразных формах и проявлениях, перекочевал через океан и завладел Европой, отозвавшись уже в шестидесятые белыми британскими мальчишками, которые потрясли мир... И всё из-за того, что, услышав твой блюз, *«каждый сможет пережить с тобою то же, что пережил и ты»* ...

Эта глобальная экспансия столь стремительна, ошеломительна и масштабна, что вот уже один из её творцов ужасается содеянному и, преобразившись в Преподобного, вещает с кафедры:

**«Единственное, в чем вы можете обрести умиротворение для своей души, — это в восхвалении Господа и в возблагодарении Его за всё, ибо только Он знает, что делать, когда, где и как... А в блюзе... Я просто рифмую его под себя, но с той мыслью, чтобы другому он тоже понравился и он был бы счастлив его послушать...»**<sup>141</sup>

Это все тот же Реверенд Роберт Уилкинс... Но ему этого мало, и он, признавая за собой тяжкий грех, спешит еще и еще раз расправиться с блюзом и с собой прежним — в этом его покаяние.

В одном из интервью с Питом Велдингом, Уилкинс рассуждает об антагонизме между блюзом и религиозным песнопением:

**«Что ж... Разница между блюзом и спиричуэлсом... Из них двоих можно петь только что-нибудь одно... Только что-то одно в определенный период жизни человека!.. Понимаете, ваше тело — это храм духа Господнего, и в какой-то момент не более одного духа может быть в этом теле: либо дух добра, либо дух зла. То есть, или спиричуэлс, или блюз. Блюз — это песни духа зла».**<sup>142</sup>

К счастью или к несчастью, мы не ангелы и, однажды изгнанные из Эдема, не скоро туда вернемся. А пока, пребывая на брэнной земле, мы приговорены соединять, по мере наших немощных сил, нашу плоть с нашим же духом... Как тут вновь не вспомнить Александра Блока, строки которого избраны эпитафией к нашим книгам о блюзе:

*Здесь на земле одиноцельны  
И дух и плоть путем одним  
Бегут, в стремленьи нераздельны,  
И Бог — одно начало им.*

*Он сотворил одно общение,  
И к нам донесся звездный слух,  
Что в вечном жизненном теченьи  
И с духом плоть, и с плотью дух.*

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

Как мы уже отмечали, в июле 1964 года Реверенд Роберт Уилкинс предстал перед многотысячной публикой, главным образом молодой и в основном белой, на Ньюпортском фолк-фестивале. Он исполнил длинную песню-притчу «The Prodigal Son»; потом — заимствованную еще в юности у Аарона Тейлора загадочную «I Wish I Was In Heaven Sitting Down»; и, наконец, искрометный церковный гимн «Thank You Jesus», который старый реверенд спел вместе с госпел-группой the Georgia Sea Island Singers.<sup>143</sup>

Священник Роберт Уилкинс был яростным противником блюза, о чем не устал повторять, не оставляя нам выбора: *или спиричуэлс, или блюз!* Но, неся со сцены Фолк-фестиваля Слово Божье тысячам устремленных на него молодых и святящихся любопытством глаз, видя неподдельный успех своих коллег по сцене — Миссисипи Джона Хёрта и Неемии «Скип» Джеймса, — он не мог не понимать, что присутствует не на суде, а на триумфе того, против чего продолжал истово выступать. И я полагаю, что в какой-то миг он не мог не думать о днях своей молодости, когда, не обремененный обязательствами и не мучимый мыслями о высоком, он мог беззаботно петь и играть блюзы. Ведь если бы он так не думал, то не произнес бы эти сетования, в которых нельзя не слышать столь сладостные нотки сомнений:

**«Учитывая то, как я пел и играл, уверен, я покорил бы весь мир, если бы только продолжал и теперь исполнять блюзы. Я просто чувствую это. Вот только моя совесть мне этого не позволит. Но я действительно умел играть!»<sup>144</sup>**

Умел! И еще как! Роберту Уилкинсу было уже под семьдесят, но, судя по сказанному, он все еще оставался молодым...

Он пережил восход и закат Фолк-Возрождения и дожил до конца восьмидесятых, тихо окончив свой жизненный путь 26 мая 1987 года в ставшем для него родным Мемфисе.

О, в последний раз ее, заплаканную, видел на станции...  
О, слезы по щекам ее катились, на станции...

Поверьте, другу своему она сказала:  
“Между нами все кончено”.  
Знаешь, другу она говорила:  
“Между нами все уж в прошлом...”

“Пусть он уходит, пусть уходит, меня оставит...  
Его держать не стану. Он ушел, покинул меня”...

“Пришлось возвращаться домой и засыпать в одиночестве...  
Оставалось идти домой да засыпать в одиночестве...”

Дружище, не одиноко ль тебе, когда твоя любимая уходит?  
Дружище, не паршиво ль тебе в четырех стенах,  
если нет ее рядом?

И ты стоишь у двери своей и плачешь, покинутый...  
Прислонившись к холодной двери, рыдаешь,  
один в этом мире...<sup>145</sup>

\* \* \*

Как ветеран Первой мировой, Роберт Тимоти Уилкинс был с почестями похоронен на Национальном кладбище (Memphis National Cemetery). Открытое еще в 1867 году на северо-востоке от центра Мемфиса, оно насчитывает более ста тысяч захоронений ветеранов различных войн и сражений из Теннесси, Миссисипи и Арканзаса.<sup>146</sup> Десятки тысяч одинаковых надмогильных памятников из белого камня выстроились безупречными колоннами и шеренгами, словно готовая к бою армия, выступающая из тени вековых дубов. В этих бесчисленных рядах отыскать могилу того или иного ветерана — дело немыслимое. Но — никто не забыт и ничто

не забыто, и в офисе мемфисского мемориального кладбища всегда готовы прийти вам на помощь...

Бывший блюзмен и солдат, реверенд Роберт Тимоти Уилкинс похоронен в аллее, которая начинается справа от входа в Memphis National Cemetery. Здесь захоронение расположено в один ряд, вдоль ограды. Примерно через сто пятьдесят шагов следует внимательнее вчитываться в надписи на памятниках... В одной могиле с реверендом похоронена и его жена Айда Мэй (Ida Mae, 1903-1992). У них было семеро детей, и один из сыновей — Джон Уилкинс (John Wilkins) служит пастором в церкви близ Комо (Como, MS) — Hunter's Chapel Church. Как и его великий отец, Джон Уилкинс является гитаристом и госпел-сингером, и его службы можно посещать каждое воскресенье. История продолжается...

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

# ДЖЕЙМС «БО ВИВИЛ» ДЖЕКСОН

*...Бо Вивил Джексон, бесспорно, стоит в ряду трех-четырех самых великих блюзменов всех времен.*

Стивен Колт и Гэйл Дин Уордлоу<sup>147</sup>

Прежде чем перейти к рассказу об этом необыкновенном и загадочном блюзовом сингере, зададимся вопросом, иногда возникающим при исследовании кантри-блюза: можно ли стиль того или иного музыканта относить к блюзам Дельты, если его блюзы этому стилю соответствуют, но сам он родом из другого места или даже из другого штата?

Косвенным ответом может служить ответ на другой вопрос: можно ли причислять того или иного музыканта к представителям Дельта-блюза, если он, родившись в Дельте, исполняет блюзы иного направления и стиля?

Так, Биг Билл Брунзи был родом из Скатта (Scott, MS), Боливаркаунти, из сердцевины Дельты, но его блюзовый стиль имеет мало общего с тем, как играли Пэттон и его последователи, и потому Брунзи не причислен к блюзменам Дельты. И напротив, то, что нам оставил Бо Вивил Джексон (James “Bo Weavil” Jackson), подпадает под понятие Дельта-блюза, хотя считается, что этот сингер из Алабамы.

Ответ на поставленный вопрос для нас важен, так как мы, рассказывая о блюзах Дельты, иногда будем обращаться к наследию музыкантов, проживавших вне Дельты и даже вне Миссисипи.

Надо иметь в виду, что и сонгстеры, и блюзовые сингеры часто перемещались по южным штатам в поисках заработка и лучшей

жизни. Они могли переезжать из одного каунти в другой, из штата в штат, на сезонную уборку хлопка, кукурузы или табака; нанимаясь в дорожно-строительную бригаду, они тянули железнодорожную ветку сразу через несколько штатов и перемещались сами; могли ездить на работу в речные и морские порты; выезжать на несколько месяцев в Миссисипи, чтобы пополнить ряды строителей дамбы-леви, и так далее... Вспомним, что на хлопковые плантации, возникшие в центральных каунти Миссисипи благодаря хозяйственникам нового типа вроде Докери или Стовалла (Stovall), устремились в начале века тысячи обитателей со всего Юга. Самый сегрегированный регион во всей Америке, Дельта притягивала к себе, потому что чёрные были там в абсолютном большинстве, а потому и в большей безопасности, в сравнении с теми же Алабамой, Джорджией или Техасом... Ну а там, где люди соприкасались в труде и в быту, всегда происходило и соприкосновение их культур.

Мы уже отмечали, что в то время были популярными медицинские шоу, устраиваемые в городах по всему Югу. На эти шоу съезжались городские и сельские жители, в том числе местные музыканты, которые не только наблюдали за прибывшими исполнителями, но и учились у них, и мы знаем, что блюзмены из Дельты были неизменными участниками таких представлений.

Не забудем и то, что Первая мировая война также соединила обитателей из самых разных регионов Юга и всей страны, и известны примеры, когда вернувшиеся с войны ветераны привозили с собой новые песни, которые заимствовали у однополчан, и эти песни становились популярными там, где о них прежде ничего не знали... Не оставим без внимания и такие вынужденные места соединения людей, как тюрьмы. Кто не слышал о знаменитых тюрьмах Юга Америки, вроде луизианской Анголы (*Angola prison*) или миссисипской Парчман фарм? А ведь оттуда тоже (и еще как!) шло проникновение и взаимообогащение самого разнородного фольклора, о чем хорошо знали фольклористы... Да мало ли где еще могли соприкоснуться музыканты. Восприимчивость — едва ли не главная черта всякого таланта, в том числе и музыкального. Достаточно намека, одного лишь взгляда или звука — и, миг преображенный, ты



уже знаешь куда и за чем идти дальше... А захватывающий свингующий ритм и душеспасительный мотивчик с фривольной и соблазняющей лирикой распространяются столь же стремительно, как и благая весть. И вот уже звучат жесткие блюзы по всей Дельте, по всему штату Миссисипи, по джук-хаусам всего Юга, по всей Америке, по всему миру... Кто тогда задумывался о музыкальных стилях, об их родоначальниках, о том, кто был первым, кто вторым и где их искать — в Новом Орлеане, Мемфисе, Бирмингеме, Джексоне?.. Это мы сейчас занимаемся так называемым исследованием (на самом деле казуистикой и тем, что Дилан называл «заморочками»), а музыканты — от новоорлеанских пионеров джаза и великих блюзменов до безвестных сингеров из глубин Дельты — занимались своим делом, и, как видим, на славу!..

\* \* \*

В августе 1926 года в чикагской студии *Paramount* были записаны подюжины треков черного сельского блюзмена Джеймса «Бо Вивил» Джексона. Спустя месяц в Нью-Йорке записали для *Vocalion* еще столько же треков блюзового гитариста и сингера Сэма Батлера (Sam Butler). Спустя два месяца под этими именами поступили в продажу первые пластинки.

В рекламе, опубликованной в еженедельнике *The Chicago Defender* от 16 октября 1926 года, о Бо Вивиле Джеконе сообщалось как о «самой новой великой парамаунтской звезде... из Каролины, имеющей собственный стиль...».<sup>148</sup> О первой вокалионовской пластинке Сэма Батлера сообщалось, что она «настолько хороша, что вы удивитесь: где же он [Батлер] был всё это время? Он родом из Каролины, а там знают, как исполнять спиричуэлс. Гитарная игра Сэма так сложна и своеобразна, что её невозможно превзойти».<sup>149</sup>

Когда появились пластинки Бо Вивил Джексона, а сейчас уже всем известно, что он и Сэм Батлер — одно и то же лицо, — еще не было такого понятия как Дельта-блюз, еще не были в студиях ни Томми Джонсон, ни Чарли Пэттон, ни многие из тех, кого мы относим к великим блюзовым музыкантам Дельты. То было время, когда

кантри-блюз только-только привлёк к себе внимание звукозаписывающих компаний, и безусловным лидером этого перспективного с коммерческой точки зрения стиля считался Блайнд Лемон Джефферсон, один из фаворитов *Paramount*...

Но вот прошли десятилетия, сменились эпохи, изменились пристрастия, ушли из жизни герои прошлого, и за дело взялись исследователи-музыковеды, — и вот уже о Бо Вивил Джексоне, один из блюзов которого был переиздан лишь в 1968 году (!), пишут, что он «стоит в ряду трех-четырех самых великих блюзменов всех времен». (...*Bo Weavil Jackson incontestably ranks among the three or four greatest bluesmen of all time.*)<sup>150</sup> Развивая тему, авторы этого утверждения пишут далее о Джексоне:

«Несмотря на принятие им двенадцатитактовой блюзовой схемы, он противостоит стереотипу и даже каким-либо классификациям. Его игра не имеет каких-то выраженных региональных обертонов и, кажется, ничем не обязана никакому другому гитаристу. Едва ли какой-то из его рифов обнаружится в каком-нибудь другом блюзе, а его живое и смелое обращение с наиболее избитыми блюзовыми стандартами остается уникальным... Пронзительный голос (*piping voice*), необычное произношение и многоцветная экспрессия создают (конечно, непреднамеренно) ощущение сверхъестественности его игры... Во всём репертуаре кантри-блюза имеется горстка вещей, исполненных с таким совершенством, как “You Can’t Keep No Brown”, и ни одной (возможно, за исключением, быть может, “Long Lonesome Blues” Блайнд Лемона Джефферсона) — с таким количеством сложных оттенков».

Авторы этих восторженных оценок — знакомые нам Гэйл Дин Уордлоу и Стивен Колт.<sup>151</sup> При этом Колт считал, что Бо Вивил Джексон и Чарли Пэттон были единственными исполнителями (*подчеркнуто мной — В.П.*), которые значительно изменили мелодику блюзового стандарта, и называет ключевыми их вещами всё тот же «You Can’t Keep No Brown» у Джексона и «Screamin’ And Hollerin’ The Blues» у Пэттона.<sup>152</sup>

Еще один авторитет — Пол Оливер, в примечаниях к первому полному переизданию песен и блюзов Бо Вивил Джексона, осуществленном на лейбле *Matchbox* в 1982 году, также ставит этого гитари-

ста и сингера в один ряд с самыми великими блюзовыми музыкантами своего времени и находит, что Джексон проявляет поразительную осведомленность о творчестве других исполнителей, при этом смело синтезирует лучших из них. Оливер также замечает вокальное сходство Джексона с Гертрудой «Ма» Рэйни (Gertrude “Ma” Rainey, 1886-1939) и Бесси Смит (Bessie Smith, 1894-1937).<sup>153</sup>

Но что сообщают о Джеймсе «Бо Вивил» Джексоне (или о Сэме Батлере) другие авторы и издания?

Ничего! Даже в Словаре Шелдона Хэрриса о нём нет ни слова. Не проливают света в отношении Джексона и другие блюзовые энциклопедические издания, в лучшем случае ограничиваясь указаниями на его парамаунтские и вокалионовские записи и туманными сведениями о нём самом, почерпнутыми из одного и того же источника.<sup>154</sup>

Как же относиться ко всем этим энциклопедиям и справочникам, если они почти ничего не сообщают о музыканте, которого сам Гэй Дин Уордлоу причисляет к *«трем-четырем самым великим блюзменам всех времён»*? Ведь это как если бы мы имели энциклопедию философии без упоминания в ней имени Сократа...

И все-таки в нашем случае мы должны относиться к ним снисходительно. Это в свободных очерках можно смело рассуждать и домысливать, не отказывая себе ни в чем. А задачи энциклопедистов совсем иные: им надо давать точные сведения о том или ином музыканте. Но что *точно* можно сообщить о Бо Вивил Джексоне, кроме того что у него имеются тринадцать записанных и дошедших до нас шедевров кантри-блюза? Ничего.

Не известны ни дата его рождения, ни дата смерти, и нет никакой надежды, что они будут выяснены. Само имя — Джеймс «Бо Вивил» Джексон, равно как и Сэм Батлер, — тоже под сомнением, и нельзя сказать со стопроцентной точностью, какое из них псевдоним, а какое подлинное. Колт и Уордлоу сообщают о наличии по крайней мере двух двойников блюзмена из Алабамы: один Бо Вивил Джексон — из окрестностей Рулсвилла (Rulesville, MS), он был там популярным в конце тридцатых и выступал в джуках на плантации Мэйдей (Mayday’s plantation); другой Бо Вивил — банджоист из Мемфиса.<sup>155</sup> Был в Дельте еще один Бо Вивил Джексон: он выступал

в селениях Таллахатчи-каунти вместе с другим блюзовым сингером — Вильямом Хэррисом (William Harris), и к этому Бо Вивилу мы еще вернемся...

Напомним, что *бо-вивил* — это прожорливое насекомое (правильно *boll weevil*), проникшее в Дельту из Мексики в конце XIX века и ставшее бедствием для хлопковых плантаций. Как и всякой прочей напасти, жучку-паразиту посвящены многие песни, а наиболее важной для нас является блюзовая баллада Чарли Пэттона «Mississippi Boweevil Blues», записанная в июне 1929 года.<sup>156</sup> Несмотря на проклятия со всех сторон, неистребимый и постоянно перемещающийся жучок, видимо, нравился сельским блюзменам за свою негибаемость и живучесть, и потому они охотно присваивали себе его имя — отсюда сразу три известных нам Бо Вивила. Так что это, конечно же, прозвище. А реальное имя нашего героя, скорее всего, Джеймс Джексон... Мы пишем «скорее всего», потому что в свете нижеизложенного и этому верить на все сто — нельзя...

Общепринято, что Джеймс Джексон родом из Алабамы и был однажды замечен предприимчивым торговцем пластинок Хэрри Чарльзом (Harry Charles, 1900-1981) на одной из улиц Бирмингема (Birmingham, AL). Вроде бы этот Чарльз буквально «подобрал» сингера с тротуара, услышав, как тот за медяки здорово поёт и вытворяет на гитаре бог знает что. Вскоре Хэрри Чарльз добавил своей находке прозвище «Бо Вивил» и повез сингера сначала в Чикаго, где были записаны шесть его блюзов для *Paramount*, а еще через месяц, руководствуясь принципом «хватай все, что можешь» (*you had to grab what you could get*), Хэрри Чарльз отправился вместе со своим подопечным в Нью-Йорк, в студию конкурентов из компании *Brunswick-Vocalion*. Чтобы не возникло юридических последствий, он представил привезённого сингера *Сэмом Батлером*. Под этим именем были записаны и вскоре вышли шесть вокалионовских пластинок.

Так возникли два музыканта, два разных контракта, два бренда — и лишь деньги от их использования текли в один карман... Ну, может, в два. Согласно более поздним невинным высказываниям Хэрри Чарльза, «надо всё время пытаться счастья в разных местах, пока удача не улыбнется». (*You got to keep on tryin' somethin' else till it hit.*)

Заметим, что и в Чикаго, и в Нью-Йорке делец из Бирмингема представлял своего подопечного жителем Каролины, предусмотрит-

тельно не уточняя, какой из двух, поэтому в рекламных постерах *Paramount* и *Vocalion* Бо Вивил Джексон (он же Сэм Батлер) фигурировал как блюзмен из Каролины, а южная она или северная — поди разберись... Всё это хитрый Чарльз проделал для того, чтобы коллеги из Чикаго и Нью-Йорка не смогли его обойти: в случае чего, у них попросту не было возможности отыскать музыканта.

**«Я не желал, чтобы другие знали его имя... Это была хорошая идея. Понимаете, они норовили заключить с ним контракт... они вечно пытались их (блюзовых сингеров — В.П.) переманивать. Если б они только могли, то мигом сами договорились бы с ним. А так, я давал ему вымышленные имена (и адреса обитания — В.П.)... И им не удавалось добраться до него, как это в любой момент мог сделать я. Они так и не выяснили, кто он такой».**<sup>157</sup>

Ну а после того как изданные пластинки Бо Вивил Джексона перестали раскупаться, у Чарльза пропал всякий интерес к музыканту, и куда он после этого подевался, куда пропал — он не знал и знать не хотел. И если уж опытные и циничные охотники за блюзовыми сингерами не смогли в своё время обойти Чарльза и *выяснить, кто такой этот самый Бо Вивил*, то сделать это сейчас, спустя восемь десятилетий, и подавно непросто.

Увы, таковы были законы рынка *race records*, в котором черным артистам с сельского Юга отводилась роль самая ничтожная. Но если музыканты из миссисипских каунти, особенно из Дельты, были более-менее раскрепощенными и, хватив ликера, не тушевались в студиях, то их коллеги из глубин Алабамы, самого расистского из американских штатов, очутившись в незнакомой белой среде, испытывали страх и трепет... Такова грустная реальность Америки того времени.

Все вышеприведенные сведения о Хэрри Чарльзе, а через него и о Бо Вивил Джексоне берутся нами, равно как и другими авторами, пишущими на данную тему, из одного и того же источника — из интервью, которое Уордлоу взял в 1968 году у Чарльза во всё том же алабамском Бирмингеме.<sup>158</sup> Впоследствии Уордлоу совместно с Колтом опубликовали цикл статей о *Paramount*, и они одна за другой вышли в нескольких номерах журнала *78 Quarterly*: среди прочих деятелей лейбла Хэрри Чарльзу уделено в них немало места.<sup>159</sup> Пользо-

вался этим источником и Алекс Ван дер Туук (Alex van der Tuuk), автор вышедшей в 2003 году замечательной книги *Paramount's Rise and Fall*.<sup>160</sup> Возможно, у Туука были и другие источники, поэтому продавец пластинок из Бирмингема и вся картина с записью Бо Вивил Джексона предстают несколько в ином свете...

Так кто же такой Хэрри Чарльз?

Он достоин того, чтобы на нём остановиться, благо о Чарльзе, в отличие от Бо Вивил Джексона, сведений нашлось немало.

Хэрри Чарльз родился в 1900 году в городе Джаспер (Jasper, AL) в небогатой многодетной семье. Он с ранних лет обнаружил склонность ко всякого рода новациям и зарабатыванию денег, в девять решил, что никогда не будет бедным, и пронёс это убеждение через всю жизнь и своего добился сполна. Его девизом уже с тех лет стало выражение: **«Я не транжир, я инвестор!»** (*I'm not a spender, I am an investor.*) Выбор бизнеса Хэрри тоже был ранним и неслучайным. Он с детства любил чёрную музыку и, в частности, блюзы: **«Вы могли их слышать повсюду. На хлопковых полях... куда бы вы ни пошли, всюду они звучали...»** Еще учась в школе, Хэрри подрабатывал продажей граммофонов *Victrola*, следовательно, уже с тех пор был приобщен к музыкальному бизнесу. Он оказался в Бирмингеме к концу десятих и в 1919 году стал штатным сотрудником *E.E. Forbes Piano Company*. Кроме пианино, эта компания торговала граммофонами и только-только входившими в американский быт радиолами. Они были последним достижением музыкальной индустрии, но спроса на них в Алабаме не было: **«Примерно раз в неделю мы получали саунд из Цинциннати»**, — с улыбкой вспоминал о том времени Чарльз... Что ж, по радио еще попросту нечего было *ловить*... И вот, прослушав однажды попавшуюся под руку парамаунтскую пластинку с чёрной музыкой, предприимчивый Чарльз предложил менеджеру компании заняться их продажей. **«Форбс делали всё, что я им советовал»** (*Forbes would do what I told him*), — вспоминал с самодовольством Хэрри Чарльз, которого назначили руководителем музыкального отдела компании.<sup>161</sup>

Примерно в то же самое время генеральный менеджер *New York Recording Laboratories* Морис Саппер (Maurice Albert Supper, 1890-

1943) и его коллеги из *Paramount* активно искали выход на рынки южных штатов, где проживали главные потребители их продукции. И вот уже пути производителя и торговца пересеклись, причем в самое лучшее время и в самом выгодном месте... Вскоре *E.E.Forbes Piano Company* стала главным дистрибьютором *Paramount* в тринадцати южных штатах, и коллеги из *Paramount* не могли радоваться на своего партнера, самоуверенного, немного комичного, которого из-за деформаций спины они называли Горбун Хэрри (Humpy Harry).

А как не радоваться, если Хэрри мотался на груженной пластинками машине между Теннесси и Луизианой, проезжая в неделю по две тысячи миль, исправно продавая дилерам их продукцию, при этом выручая по 500 долларов в день, что эквивалентно трем тысячам пластинок?! И таких дней у Чарльза, надо полагать, было множество, раз он каждые три месяца менял загубленный автомобиль.<sup>162</sup>

Чарльз был настолько успешным в своём деле, что вскоре оставил *Forbes* (а зачем он теперь нужен!) и уже сам стал главным дистрибьютором *Paramount* на Юге, отладив систему распределения парамаунтских *race records* в Вирджинии, Джорджии, обеих Каролинах, Теннесси, Миссисипи, Луизиане... **«Я её (систему — В.П.) придумал сам! У них-то совсем не было оптовых покупателей»**, — хвастал Чарльз, и у нас нет никаких оснований ему не верить... Мало того, что он был дистрибьютером, — он открыл в Бирмингеме собственный магазин по продаже пластинок, а в свободное время занялся поиском талантов в Алабаме и соседних штатах. Кроме *Paramount*, он сотрудничал в этом деле с *Gennett*, *Columbia* и *QRC*. Для них он находил артистов, заключал от имени компаний с ними договора, возил их в студии и получал проценты от гонораров. Своей звукозаписывающей техники у него не было, и тестовых записей он не производил, но Чарльзу верили на слово, и когда он кого-то рекомендовал — этого было достаточно...

Но Хэрри Чарльз не ограничился лишь техническим усовершенствованием своей системы. Чтобы она работала еще успешнее и вернее, он стал сочинять блюзы, снабжая ими артистов, после чего «раскручивал» вышедшие пластинки. Например, его «Mountain Jack Blues» записала Ма Рэйни, «Jefferson County Blues» — При-

сцилла Стюарт (Priscilla Stewart), а «Sweet Petunia» — Люсиль Богэн (Lucille Bogan, 1897-1948), и их парамаунтские пластинки с этими записями пользовались успехом.<sup>163</sup> Чарльза просили писать ещё и ещё, и таким образом он стал музыкальным экспертом *Paramount*, и (внимание!) менеджеры компании иногда высылали ему тестовые записи для последующей оценки, и Хэрри, прослушав их на досуге, давал в телеграммах ценные рекомендации, после чего та или иная песня становилась хитом — то есть хорошо продавалась!..

Да что там, иной раз, в отсутствие Арта Лейбли или Мэйо Вильямса, Хэрри Чарльз и сам записывал своих протеже. Например, Люсиль Богэн. Это Чарльз впервые вывез её в Чикаго из Алабамы, и уже одного этого достаточно, чтобы остаться в блюзовой истории. Но Чарльз сопровождал в студию и Айви Смит (Ivy Smith), и её мужа, блюзового пианиста и сингера Кау-Кау Дэвенпорта (Cow Cow Davenport, 1894-1955), и госпел-группу the Biddleville Quintet, а когда подошло время кантри-блюза, Горбун Хэрри усилил поиски талантов, после чего в Чикагской студии оказались Бадди Бой Хокинс (Buddy Boy Hawkins, 188?-?), потрясающий алабамский блюзовый сингер Эд Белл (Ed Bell, 1905-1966) и, наконец, наш герой — Джеймс «Во Вивил» Джексон.<sup>164</sup>

По словам Чарльза, в августе 1926 года на одной из улиц в Бирмингеме он услышал сумасбродного музыканта (*mudcap musician*) по имени Джеймс Джексон. «**Я сразу сказал: “Он будет хорош, если только я с ним справлюсь”**» (*He’s good if I can handle him*), — вспоминает Хэрри Чарльз.<sup>165</sup> И не беда, что речь идет не о скаковой лошади, а о великом музыканте, во многом благодаря которому и сам Горбун Хэрри не канул в лету: главное, что бедный блюзовый сингер приглянулся успешному белому человеку, и тот, приведя его в должный вид, наградил прозвищами и потащил в студии...

Сначала Чарльз продал его в Чикаго для *Paramount* — как *Bo Vivila*. Спустя месяц привез в Нью-Йорк и продал там для *Vocalion* уже как *Сэма Батлера*. И тех, и других заверил, что сингер из Каролины, так что в своих рекламах оба лейбла представили его как своего эксклюзивного музыканта из этого штата... Когда подлог обнаружился и на *Paramount* поняли, что их надули с эксклюзивностью, они бросились отправлять Чарльзу гневные телеграммы.



Хэрри молчал. Тогда один из парамаунтских менеджеров — Арт Сэзерли (Art Satherley) — сам заявился к нему... Но Хэрри Чарльз был парнем крепким, цену себе знал и потому послал визитера куда подальше...

**«Он спросил, мол, что, я кинул их?! Договорился с этим талантом? (То есть с Джексоном — В.П.) Я сказал им: “Да! Мне недостаточно платили...” Я сказал, что продам их всех: “У вас нет контракта со мной”».**<sup>166</sup>

Добрые люди в Чикаго в подобных делах обычно обращались к Аль Капоне, большому любителю фолк-музыки,<sup>167</sup> но, понимая, что «Лицо со шрамом» (*Scarface*) может и вовсе прибрать всё к рукам, решили стерпеть: все-таки Хэрри Чарльз хоть и жулик, но приносил им колоссальные доходы... Поэтому *Paramount* продолжал сотрудничать с ним до самой Депрессии. А как не продолжать?

Ведь Чарльз продавал продукцию *Paramount* как никто другой, и его древние как мир методы в девственных алабамско-луизианско-миссисипских палестинах работали безотказно. Чарльз нанимал пять-шесть темнокожих бездельников, давал им по два-три доллара и направлял в какой-нибудь магазин, куда за день до того завозил как бы невзначай коробку пластинок. Нанятые «покупатели», опять-таки «случайно» завидев ту или иную пластинку, набрасывались на неё, вырывали друг у друга, думаю, что и дрались для виду, и в конце концов «раскупали» всю коробку... Ну как после такого ажиотажа продавцу не выкупить у Чарльза еще коробок пять-десять!

Как-то Чарльз зазвал в магазин одного из своих дилеров гастролировавшую по Атланте Ма Рэйни и попросил, чтобы она там спела. **«Для тебя, Чарльз, всё что угодно!»** — сказала мадам Рэйни и спела, причем бесплатно, между тем как нахлынувшая толпа раскупала пластинки...<sup>168</sup> Мог Чарльз привлечь и популярного реверенда, и госпел сингера, и кого угодно. Истинный предприниматель!.. Его лучшими клиентами были универмаги в больших городах, где он арендовал стойку и размещал продукцию, после чего на всю громкость ставилась та или иная пластинка, и вот уже никому до того не ведомый блюз раскупался, становясь хитом. **«Они крутили их постоянно, и если был хит, то он продавался тысячами»**, — вспоминал о тех славных днях Чарльз.<sup>169</sup> А дни были действительно славные. Так, в одном

из универмагов Атланты продавалось в неделю одних только парамаунтских пластинок на шесть тысяч долларов! Сумма огромная, эквивалентная нынешним двустам тысячам долларов или даже еще большая. Для сравнения — популярный *Ford Model T* стоил в 1925 году всего 290 долларов. А ведь такой универмаг со стойкой у Хэрри Чарльза был не один...

Поистине предпринимательский талант Чарльза был универсальным и всеохватным! Для полноты счастья ему оставалось только запеть... Он таки и запел!

Когда настало время олд-таймеров, Чарльз переключился на олд-таймы — сочинял песни, искал сингеров, привозил их в студии и в марте 1927 года записался для *Paramount* вместе с музыкантами из *Hugh Gibbs String Band*: Хэрри был вокалистом в спиричуэлсе «*Lord I'm Coming Home*» (*Господи, я возвращаюсь домой!*)...<sup>170</sup> Каким он был композитором, автором песен и вокалистом, можно судить по сохранившимся записям, хотя впоследствии его сын со смехом утверждал, что отец «*не мог отличить одной ноты от другой*». (*He wouldn't know one note from another! [Laughing].*) Но многое ли наши дети знают о своих отцах?..<sup>171</sup>

Подтверждая репутацию новатора и дельца-универсала, Хэрри Чарльз участвовал в записи легендарного боксерского боя Джека Демпси (*William Harrison "Jack" Dempsey, 1895-1983*) и Джина Танни (*James Joseph "Gene" Tunney, 1897-1978*), который затем вышел на пяти парамаунтских пластинках. Продукция эта, правда, особой популярностью не пользовалась, но все же... Шум времени и дух ушедшей эпохи запечатлен там с редкой выразительностью.

С началом Депрессии для Чарльза и его семьи наступили тяжелые времена, но он, в отличие от многих своих коллег по музыкальному бизнесу, в уныние не впадал, переключился на разведение коров и, кроме дойки, еще и самолично разделявал туши... После Депрессии Хэрри Чарльз вновь поднялся, еще раз сменил бизнес, занимался продажей пианино, органо́в и даже холодильников, основал собственную фирму *Harry Charles Piano Company* с солидным офисом в центре Бирмингема, устраивал рекламные шоу, занимался благотворительностью и поддержкой культуры, а еще прикупал и продавал недвижимость и землю и вплоть до 1979 года слыл успешным и со-

стоятельным бизнесменом. «Он был очень дружелюбным, его знал каждый. Много народу в тех местах даже названо в его честь» (*He was very friendly, everyone knew him. Many people are even named after him in this area*), — говорит об отце Хэрри Чарльз младший, подтверждая и укрепляя наши представления о воплощённой американской мечте — когда человек достигает всего, чего хотел в короткой и брэнной земной жизни...

Умер Хэрри Чарльз в 1981 году в окружении любящей и заботливой семьи...<sup>172</sup>

...Ну а что же один из его многочисленных выдвиженцев, которого Хэрри якобы нашел собирающим медяки на тротуаре?

Бо Вивил Джексону он заплатил какие-то крохи, и на том дело кончилось. Чарльз отправился искать следующего: «**Я не транжир, я инвестор!**» О Бо Вивил Джексоне он попросту забыл и ни за что бы не вспомнил, если бы спустя много лет к нему в дверь не постучал Уордлоу со своими навязчивыми вопросами. Недоуменный Хэрри напрягся, собрался памятью... да так ничего интересного о Джексоне и не рассказал, поэтому мы сегодня почти ничего о об этом музыканте не знаем, и уже вряд ли узнаем когда-нибудь.

Но что за беда: зато у нас есть его бессмертные записи (целых тринадцать!), и это куда важнее в нашем случае. Ведь чего бы только мы не отдали за то, чтобы вместо всех биографических сведений и даже уникальной фотографии иметь хотя бы одну-единственную запись Бадди Болдена (Buddy Bolden, 1877-1931), легендарного новоорлеанского трубача, бэнд-лидера и творца джаза!..

Итак, в августе 1926 года в Чикагской студии для *Paramount* были записаны шесть треков с блюзами и религиозными песнями Джеймса «Бо Вивил» Джексона. Поскольку номера зарегистрированных мастеров следуют не по порядку — в интервале с 2675 по 2684, — можно предположить, что всего было записано десять мастеров: судьба четырех неизданных неизвестна.<sup>173</sup>

Первым значится «Pistol Blues». Бо Вивил с ходу поражает пронзительным высоким голосом, доминирующим в этом блюзе, начало которого напоминает известную тему «How Long, How Long», записанную Лемоном Джефферсоном в июле 1928 года. Напомнит он

также и «Crow Jane», которую играл в ускоренном темпе Скин Джеймс в 1967 году... Стивен Колт считает, что блюз исполняется в стандартной настройке в тональности *Ми* и начинается в стиле «Crow Jane», как восьмитактовый блюз...<sup>174</sup> Пол Оливер также считает «Pistol Blues» Джексона версией традиционного «Crow Jane Blues», связанного с обеими Каролинами, хотя уточняет, что эта тема встречается и в других регионах, только под другим названием: в «Red River Blues», например, или, с небольшим изменением мелодии, в «How Long, How Long Blues», на что мы также обратили внимание.<sup>175</sup> Самое интересное в «Pistol Blues» то, что в его середине Бо Вивил кардинально меняет тему, переходит к другой блюзовой схеме, меняет аккорды, при этом демонстрирует необычайно техничную игру, акцентируя ритм на басовой струне, в манере гитаристов Дельты. К концу блюза, а он явно короче того, что привык играть сингер на улицах или в джуках, Джексон максимально убыстряет темп, но всё же — это заметно — из-за лимита времени не успевает развить тему и лишь обозначает её контуры...

Судя по всему, первая в жизни запись нелегко далась музыканту. В Справочнике *Blues & Gospel Records* указано, что «Pistol Blues» записывался трижды, остальные вещи — дважды, и только знаменитый госпел «When The Saints Come Marching Home» был записан с ходу... Это говорит о том, что блюзмен не сразу адаптировался к непривычной обстановке. Присутствовавший на записи Хэрри Чарльз жаловался Уордлоу, что у него возникли трудности при записи Во Вивил Джексона. Будто бы музыкант испугался микрофона и всей обстановки и хотел ретироваться:

**«Его нельзя было удержать у микрофона, он все время удалялся от него... Он [микрофон] пугал многих, даже квартеты».** (*You couldn't hold him to the mike. He'd be so far from it all the time. It [microphone] scared a lot of them, even quartets.*)<sup>176</sup>

Мы уже не раз обращали внимание на то, что сессия звукозаписи, тем более самая первая, становилась серьезным испытанием для каждого сельского музыканта. И дело не столько в том, что они пугались микрофона или чего-то еще. Самым непривычным для них было то, что петь и играть приходилось стоя перед раструбом, к тому же — «ни для кого». И Бо Вивил, и Бадди Бой Хокинс, и многие дру-

гие сельские музыканты выглядели дикими и невежественными в глазах таких, как Хэрри Чарльз; в свою очередь, самим сельским музыкантам казалось противоестественным и даже диким петь блюзы и спиричуэлсы в абсолютно пустой комнате да еще строго по команде неизвестного белого человека. Тут, чтобы адаптироваться, прийти к себе и выдать ожидаемый хит, одним ликером не обойдешься. Кроме того, предстояло укорачивать песни, подлаживать строки, и это удавалось не сразу и не всем... Оттого и впечатление от блюзов Бо Вивил Джексона такое, будто это не полноценные песни, а набор строк, не всегда между собой связанных.

В записанной вслед за «Pistol Blues» — «Some Scream High Yellow» мы тоже слышим пронзительный голос сингера. Его техника игры на гитаре — пикинг и простое аккордное бречание — также безупречна, но она всецело подчинена вокалу. А вот в идущей следом «You Can't Keep No Brown» гитарный аккомпанемент, прежде всего за счет слайда, становится полноправным участником действия, а это уже то, что отличает великих блюзовых сингеров. С первых же тактов гитара звучит так, как она звучала только у блюзменов Дельты, и в этом необыкновенном, неопишемом звучании безошибочно можно узнать и Чарли Пэттона, и Сан Хауса, и Роберта Джонсона... И не только по *открытой* настройке, технике игры слайдом и общему дельтовскому духу. Сравните, например, гитарные вступления в «You Can't Keep No Brown» Джексона с первой частью «My Black Mama» Эдди «Сан» Хауса или с первой частью его же «Dry Spell Blues», записанных в мае 1930 года...

Как и Пэттон, Бо Вивил, при помощи слайда и пикинга на средних и басовых струнах, заставляет гитару звучать (*говорить*) в тон своему голосу: прослушайте, как он аккомпанирует себе в строфе — *Because I'm going up the country: won't be very long / Good gal: you can count the days I'm gone...* И обратите внимание, как сразу после этого меняет структуру песни, буквально взрывает ритм и так доводит до конца эту, наверное, самую значительную свою вещь. Это и есть та самая игра и тот самый вокальный стиль, за которую Джексона оценили Уордлоу и Колт, утвердив его в числе *«трех-четырех лучших блюзменов всех времен»*. И трудно с ними не согласиться, учитывая, что «You Can't Keep No Brown» записан на звуковой носитель еще в 1926 году (!),

и можно представить, какое впечатление произвела вышедшая в октябре того же года парамаунтская пластинка *Pm 12389*, к тому же с «Pistol Blues» на оборотной стороне...<sup>177</sup>

Только открыл глаза этим утром — блюз уж со всех сторон...  
Поднялся утром, детка, а блюз уж мною владел.  
Все размышляю о добрых словах, что мать когда-то говорила...

Мама моя уже умерла, и папа тоже...  
Мама моя упокоилась с миром, и отец тоже...  
По этой самой причине я так старался, хотел поладить с тобой.

Когда любви не осталось, то ничто не удержит вместе.  
Если нет любви, то, точно, ничто не удержит.  
А мученья будет вдоволь, с утра и до позднего вечера...

Так много дней впустую: крал их у себя да плакал...  
Так много дней терял я, а слезы все катились...  
Бедняга, надо мной лишь поглумились, нет мне покоя...

Напишу сейчас письмо и отправлю прямиком в небо...  
Напишу теперь же письмо и запущу его в воздух:  
Мартовские ветра нынче дуют, они весть разнесут всюду!

*Уезжаю я, на север, но слишком долго не задержусь,  
Милая, можешь считать деньки, пока меня не будет...*

Часто я говаривал своей сладкой: “Не стоит ругаться...”  
Девчонка моя обязана уважительно со мною обращаться...  
Схожу с ума по Джейн своей, всему миру об этом скажу...  
Перед отъездом пора мне спеть свой дальней дороги блюз.

Теперь уж пора домой, стоит поспешать...  
Тревога в душе: пора возвращать подружку свою.  
Видеть хочу свою Джейн: пусть все об этом знают...  
Я еду... Пора пропеть свой дальней дороги блюз...<sup>178</sup>

Спустя месяц или чуть больше Джеймс «Бо Вивил» Джексон уже находился в нью-йоркской студии, где под именем «Сэм Батлер» его записывали для *Vocalion*.

Первым был искромётный «Devil And My Brown Blues», широко популярная в то время мелодия которого, как считают Колт и Уордлоу, лежала в основе хита «Down Home Blues», сочиненного Томасом Делани (Thomas “Tom” Delaney, 1889-1963) и записанного Этель Уотерс (Ethel Waters, 1896-1977) в мае 1921 года под аккомпанемент джаз-бэнда *Cordy Williams’ Jazz Masters* с Флетчером Хендерсоном (Fletcher Henderson, 1897-1952) на фортепиано. В августе того же года этот блюз был записан Мэми Смит, а в 1924 году — Гертрудой «Ма» Рэйни: она его спела, как всегда, мощно, немного изменив и замедлив и под другим названием — «Countin’ The Blues».<sup>179</sup> Но нельзя утверждать, будто Джексон заимствовал свою версию у какой-то из упомянутых блюзменов или даже у самого Томаса Делани. Дело несколько сложнее, и потому уместно задаться важным вопросом: какой блюз первичнее — тот, что пели Этель Уотерс и её коллеги, или тот, что спустя пять лет записал Бо Вивил Джексон, возможно, под впечатлением от пластинок популярных блюзменов?

Для ответа придется вернуться к теме возникновения *race records* и становления блюзовой индустрии грамзаписи, затронутой в первом томе «Пришествие блюза».<sup>180</sup>

... В самом начале двадцатых издатели пластинок только-только нащупывали новый рынок для своей продукции и требовали от блюзменов исполнения стандартов; в свою очередь предприимчивые композиторы (как белые, так и чёрные) эти стандарты штамповали один за другим, превращая блюз в коммерческое конвейерное предприятие. Но к середине двадцатых чернокожие рабочие, сотнями тысяч прибывавшие на Север из южных штатов и становившиеся активными покупателями *race records*, всё больше склонялись к тому звучанию блюзов и госпелов, какое они слышали у себя дома — в Миссисипи, Теннесси, Алабаме, Луизиане, Джорджии, Техасе... Так называемый *водевильный* блюз, доминировавший в первую половину двадцатых, их уже не привлекал, как не привлекали их и религиозные песни, исполняемые в «причесанном» стиле *дэжубили (jubilee)*. Чуткий и небогатый потребитель тотчасотреаги-

ровал снижением спроса на такую продукцию и ждал чего-то другого, близкого его душе.

В 1926 году фольклористы Ховард Одум (Howard W. Odum, 1884-1954) и Гай Джонсон (Guy Johnson, 1901-1991) исследовали каталоги блюзовых лейблов и сделали весьма печальные выводы: блюзы, которые записывали и издавали на протяжении последних лет, никакого отношения к оригинальному звучанию черного фольклора не имеют. Джон Фэhey (John Fahey, 1939-2001) в книге о Чарли Пэттоне на этот счет написал: «Обзор трех каталогов *race records*, выполненный Ховардом Одумом и Гаем Джонсоном в 1926 году, выявил, что “среди блюзовых исполнителей, получивших национальное признание, едва ли найдется хоть один мужчина”. Одум и Джонсон, понимая, что эти записи в большей степени конъюнктурны и не являются лучшим образцом того, что они называли *folk blues*, охотнее именовали их *formal blues* (формальным блюзом)».<sup>181</sup>

Как бы в противовес этим «формальным блюзам» Одум и Джонсон опубликовали большой сборник *Negro Workaday Songs*, в который включили песни и блюзы, записанные во время *полевых исследований*.<sup>182</sup> Но влияние печатного издания текстов блюзов не шло ни в какое сравнение с их миллионными тиражами на пластинках. Вот почему в середине двадцатых в студии звукозаписи появились сначала Папа Чарли Джексон, Блайнд Лемон Джефферсон и Блайнд Блэйк, а затем и более кондовые сельские сингеры вроде Бо Вивил Джексона и Бадди Боя Хокинса... Так блюз, проделав сложный кругообразный путь от неизвестных миссисипских сингеров конца 19-го — начала 20-го века до признанных блюзовых див и героев раннего джаза, вновь вернулся к своим истокам, к счастью, оказался записанным на звуковой носитель и дошел до нас. Так что на вопрос «Какой блюз был первичным?» — есть только один ответ: конечно же тот, который исполнял Бо Вивил и такие, как он, сельские сингеры из Миссисипи, Алабамы, Луизианы, Техаса и других южных штатов...

Вернемся теперь в нью-йоркскую студию *Vocalion*.

Во время второй и последней сессии звукозаписи Бо Вивил Джексона вновь был записан «You Can't Keep No Brown», но на этот раз блюзмен обошелся без слайда, и потому его гитара, хоть и звучит уверенно, не впечатляет так, как на парамаунтской пластинке. Может,



поэтому менеджеры *Vocalion* решили не издавать эту версию, полагая, что у неё не найдется много покупателей... Похоже, они поступили опрометчиво. Приведем еще раз характеристику, которую дали именно этому неизданному блюзу Стивен Колт и Гэйл Дин Уордлоу:

«Во всем репертуаре кантри-блюза имеется горстка вещей, исполненных с таким совершенством, как “You Can’t Keep No Brown”, и ни одной (возможно, за исключением, быть может, “Long Lonesome Blues” Блайнд Лемона Джефферсона) — с таким количеством сложных оттенков...» А далее Уордлоу и Колт утверждают, что «в нескольких записях Джексона — особенно в прежде не изданном шедевре “You Can’t Keep No Brown” — предложен революционный подход к блюзовой мелодии, который, если бы он подвергся широкому имитированию, спас бы саму форму от её наибольшего недостатка — повторяемости».<sup>183</sup>

Спас бы или не спас — кто сейчас определит? Но то, что это шедевр кантри-блюза, — несомненно, хотя парамаунтская версия мне представляется более значительной вехой как в творчестве самого Джеймса «Бо Вивил» Джексона, так и в кантри-блюзе вообще.

Слайд Джексона во всей красе проявляется в других записях для *Vocalion* — в «Poor Boy Blues» и в обеих версиях «Jefferson County Blues».<sup>184</sup> Комментируя «Poor Boy Blues», Пол Оливер пишет, что эту вещь играли по крайней мере уже в 1910 году, только использовали нож вместо слайда (*knife instrumental*).<sup>185</sup> Музыковед обращает внимание на то, что этот блюз, с несколько измененным названием, исполняли и записывали Блайнд Вилли МакТелл (Blind Willie McTell, 1903-1959) — у него он назывался «Travelin’ Blues», Барбекю Боб и Гас Кэннон.<sup>186</sup> Добавим к ним Рэмблин Томаса (Willard “Ramblin” Thomas, 1902-1945), Сильвестера Уивера (Sylvester Weaver, 1897-1960), Вилли Лофтона (Willie “Poor Boy” Lofton), Джо Кэлликота, Букку Уайта, и можно отыскать других, не только кантри-блюзовых музыкантов, которые, в разное время, так или иначе, исполняли блюз про *несчастливого боя*, и, кажется, только многолетний сиделец «Анголы» Роберт Пит Вильямс (Robert Peter Williams, 1914-1980) спел про *несчастную девушку* — «Poor Girl Out On the Mountain».<sup>187</sup>

Все перечисленные музыканты — от изысканного Сильвестера Уивера до кондового Букки Уайта — пели и играли тему «Poor Boy

Blues» совершенно по-разному, с разными куплетами, так что можно говорить и о разных стилях, если не вообще о разных блюзах. И все-таки Бо Вивил, похоже, первым записал свою версию, а значит, его гитарный стиль, его слайд был услышан широкой публикой раньше других.<sup>188</sup> Но кого мог слышать сам Бо Вивил Джексон, прежде чем оказался замеченным Хэрри Чарльзом на одной из бирмингемских улиц? Кто был его учителем? Ведь он, как мы убедились, даже в одном блюзе мог соединять разные мелодии и стили!

Повторим: мы совершенно ничего не знаем о его корнях, о его происхождении, о его родителях, тем более — об учителях, а упоминание Бирмингема и Алабамы в «Jefferson County» мало что уточняет. По песням и блюзам Бо Вивил Джексона можно утверждать только то, что он является выходцем из сельской местности. Исполняемые им спиричуэлсы, за исключением, быть может, записанной в Нью-Йорке «Heaven Is My View», он знал с детства, как всякий прихожанин одной из конгрегаций (общины). Что до блюзов, то он слышал их от таких же, как сам, сингеров, поющих и играющих на улицах и площадях во время праздников, медицинских и цирковых шоу, на ярмарках или на танцах в джук-хаусах.

Кроме встреч с живыми музыкантами, включая блюзменов Дельты, к 1926 году Бо Вивил мог слышать пластинки Лемона Джефферсона, популярных в то время страйд-пианистов и знаменитых блюзменов, которые были обожаемы на Юге, включая Алабаму. Одна из них — Гертруда «Ма» Рэйни была звездой *Paramount*, её пластинки выходили многотысячными тиражами, а главный алабамский дистрибьютор Хэрри Чарльз постарался, чтобы они дошли до Бирмингема. Но Бо Вивил Джексон мог и воочию слышать Мадам Рэйни, когда она в 1925 году выступала в бирмингемском *Frolic Theater*.<sup>189</sup> Записанный в декабре 1923 года и вышедший на самой первой пластинке Ма Рэйни, «Wo-Weevil Blues» был одним из самых известных её хитов, и, вероятно, она пела его в Бирмингеме, — и разве можно исключить, что некий местный сингер, услышав его *вживую*, настолько проникся, что заимствовал у блюза имя, а у певицы отчасти перенял вокальную манеру?..

О влиянии вокального стиля Ма Рэйни на Бо Вивил Джексона пишет Пол Оливер, обращая внимание и на то, что часть строф и даже целые куплеты блюзов Джексона встречаются у Ма Рэйни и Бесси

Смит.<sup>190</sup> Что касается его гитарного стиля и вообще подхода к аккомпанементу, то с этим определиться несложно — это подлинный Дельта-блюз. Не случайно в собрании текстов блюзов *The Blues Line*, к помощи которого мы часто прибегаем, Бо Вивил Джексон представляет блюзменов Дельты, при том что в этом сборнике есть раздел с текстами алабамских блюзовых сингеров!<sup>191</sup>

Можно также предположить, что Джексон, как всякий сельский блюзмен, немало странствовал по Югу и вполне мог побывать и даже пожить в Дельте, куда его, как музыканта, не могло не тянуть. А музыкантом Бо Вивил был довольно просвещенным: играл разными стилями, по крайней мере в трех тональностях, использовал стандартную и несколько открытых настроек (*open tunings*), при этом великолепно владел как пикингом, так и слайдом.

**П**роснулся этим утром — блюз подступает со всех сторон.  
Как проснулся утром, мама, такой блюз меня разбил...  
Все думал о телеграмме, что дорогая мне послала.

Господи, я бедный парнишка, вдали от дома...  
Несчастный парень на холодной чужбине...  
И негде головушку мне преклонить.

Прошлой ночью постель была что земляца мерзлая.  
Ночью постель точно мерзлая земля:  
Из головы не идет телеграмма, что милая послала.

Мать моя говорила: “Сэм, ты катишься в пропасть”.  
Мама еще говорила: “Сэм, ты падаешь вниз.  
Виски и женщины мешают тебе учиться”.

Теперь мама моя мертва, отец — тоже.  
Мамы уж нет на свете, отца тоже нет.  
Думаю, стоит написать тебе и помириться...

Так много дней пролетело впустую, в рыданиях.  
Много дней потерял, все слезы лил.  
Бедолаге бездомному, мне никак не уговориться.

Черкну письмишко — пусть оно себе летит.  
Напишу пару строчек да в небо запущу:  
Из открытого окошка о своей любви сообщу!

Нет, Господи, не стану больше плакать...  
Нет, Господи, не буду я более убиваться...<sup>192</sup>

У нас нет прямых доказательств того, что Бо Вивил Джексон бывал в Дельте и играл там с местными музыкантами, но у нас нет и оснований утверждать, что он там никогда не был! Словам Хэрри Чарльза о том, что он «нашел» Бо Вивила на одной из улиц в Бирмингеме, можно верить, а можно и нет, учитывая предпринимательские принципы этого господина. Да если даже и нашел он музыканта на бирмингемском тротуаре, то это еще ничего не говорит о его происхождении. Например, Вильям Хэррис — один из первых блюзменов Дельты, оказавшийся в студии, — был записан именно в Бирмингеме! Так что в отношении происхождения и музыкального становления Бо Вивил Джексона вопрос остается открытым. И всё же имеются косвенные ответы на эти вопросы: гитарный стиль Джексона убеждает больше всех прочих источников, если бы таковые даже существовали...

Впрочем, может, они существуют?.

В первом номере журнала *78 Quarterly*, который вышел в далеком 1967 году, опубликована статья некоего Жака Рошэ (Jacques Roche) с многозначительным названием — *Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyric?* (*Можно ли проследить за блюзовыми сингерами по их лирике?*). Под именем Жака Рошэ скрывался, вероятно, Стивен Колт, только-только начавший писать о блюзе... Автор статьи был убежден, что сельский музыкант, ограниченный жизненным пространством, в исполняемых и тем более сочиняемых им песнях невольно «раскрывает» место своего обитания: он упоминает родное село, город, каунти, речку, названия местной плантации, мельницы, лесопилки, магазина, джук-джойнта и прочего, с чем кровно связан. Так, вчитываясь в тексты песен, можно отыскать места обитания малоизвестных сингеров и хоть отчасти прояснить их происхождение.

В своей статье Роше рассматривает несколько малоизученных сингеров, в том числе и Бо Вивил Джексона, которого не без оснований причисляет к ярчайшим представителям блюзов Дельты, поскольку, как пишет Роше, его «бравурная буттлнековая “You Can’t Keep No Brown” некоторым, включая и самого Сан Хауса, напоминает работы Хауса: особенно вещь, которую он сейчас называет “Levee Camp Moan”, изначально записанную как “Low Down Dirty Dog”... Ряд мелодических оборотов, использованных Джексоном в этой вещи, кажется, имеют некоторую связь и с пэттоновской “When Your Way Gets Dark”. Более того, джексоновский разгон на подступах (*Jackson’s ‘pick-up’ towards*) к последней части “You Can’t Keep No Brown” напоминает энергичные импульсивные атаки Пэттона (*Patton’s momentum-gathering attack*). Слова, используемые Джексоном, практически идентичны лирике таких музыкантов Дельты, как Пэттон, Вилли Браун, Вильям Хэррис, Кид Бэйли и Гэрфилд Эйкерс». <sup>193</sup>

Причислив Бо Вивил Джексона к безусловным представителям блюзов Дельты, Роше затем укрепляет это убеждение сравнительным анализом *гармонических* и *ритмических* особенностей блюзов Бо Вивил Джексона, Чарли Пэттона и Эдди «Сан» Хауса:

«Явно архаичная вокальная техника Джексона, однако, дублируется (!!! — *В.П.*) Пэттоном: речь об умышленном искажении произношения слов... И Бо Вивил, и Пэттон, наравне с использованием пауз и “ломанной” вокальной фразировки, что свойственно самым кондовым деревенским сингерам, — наполовину проглатывают одни слова и смазывают другие, произнося их как единое целое». <sup>194</sup>

Насчет того, что «*вокальная техника Джексона дублируется Пэттоном*», заметим, что Роше выстраивает хронологию (кто кого дублирует) в соответствии с годом записи на пластинку, и поскольку Пэттон оказался в студии тремя годами позже, то он и *дублировал* Бо Вивил Джексона. Между тем хронология грамзаписи — всего лишь *хронология грамзаписи* и к реальной истории написания той или иной песни отношения не имеет. Известно, что основной репертуар Чарли Пэттона сформирован еще в десятых годах, и к середине двадцатых его хорошо знали сингеры Дельты. Дэвид Эванс сравнивает славу Пэттона в Дельте с популярностью в шестидесятые Элвиса Пресли или Джеймса Брауна, а герой одной из песен Чарли, бывший

заместитель шерифа Том Рашинг, уподобляет Пэттона великому черному спортсмену из Алабамы Джесси Оуэнсу (Jesse Owens, 1913–1980).<sup>195</sup> Но в далеком 1967 году Роше (он же, похоже, Колт) полагал, что всё же именно Пэттон дублировал Бо Вивил Джексона...

Убедив в этом себя (и, наверное, кого-то еще), исследователь задался вытекающим из его же умозаключений вопросом, но только лишь затем, чтобы самому на него ответить: «Так что же, Бо Вивил Джексон столь же архаичен, как и Чарли Пэттон, или же он всего лишь был соседом этого говорливого (? — *В.П.*) гитариста (*an actual neighbor of the garrulous griff*)? И то и другое».<sup>196</sup>

А далее следует анализ лирики Бо Вивил Джексона; и вот уже Роше слышатся в этой лирике узнаваемые, близкие, почти родные места: *Тамвайлер*, *Сан-Флауэр* (их Роше обнаружил в «*Pistol Blues*»: *I know she had a man, on Tutwiler / Had a man on the (Sun) Flower...*). А в одном из куплетов «*You Can't Keep No Brown*» его слуху предстает незабвенная Глендора — *Girl I'm going, up the country won't be very long / Little gal, girl you shouldn't a been in Glendora...* — и таким образом становится известным место постоянного пребывания Бо Вивил Джексона — Таллахатчи-каунти, самая середина Дельты!<sup>197</sup>

Но Роше на этом не останавливается.

Вычислив местопребывание Бо Вивил Джексона, он обращается к лирике самого Пэттона и, отыскав в его «*Hammer Blues*» и «*High Water Everywhere*» упоминание крохотного Самнера (Sumner, MS) и еще меньшей Ромы (Rome, MS), находит в этом доказательства того, что вездесущий (*ubiquitous*) Чарли внедрялся в родной регион Бо Вивил Джексона (*Patton infiltrates Jackson's native region*). Для придания бóльшей правдоподобности утверждению, что Бо Вивил и Чарли действовали на одной и той же дельтовской сцене, Роше обращает внимание на упоминание обоими музыкантами *сгоревшей лесопилки*. Бо Вивил поёт о таковой в «*Some Scream High Yellow*», а Пэттон — в «*Moon Going Down*», при этом оба подчеркивают важность пребывания на этих лесопилках женщин, так называемых *хаслинг* (*hustling-women*), проституток из городов, гастролировавших по окрестным селениям в сопровождении сутенеров и разного рода темных личностей... Заглянем-ка в эти блюзы.

Действительно, в «Some Scream High Yellow» Бо Вивил поёт: *Hear the rollin' mill Sure Lord burnt down last night / I can't get that Brown in this town today...* (Говорят, лесопилка, чистая правда, прошлой ночью сгорела дотла, и уже сегодня эту красотку в наш городок не заманишь...)

В свою очередь, Чарли Пэттон поёт в «Moon Going Down»: *Oh well where were you now baby, Clarksdale mill burnt down? / «I was way down Sunflower with my, Face all fulla frowns...»* (Расскажи-ка мне, где ты пропала, детка, с тех пор как в Кларксдейле сгорела лесопилка? И детка отвечает: «Была я там, в Санфлауэр-каунти, страшно расстроенная...»)

Как видим, и в самом деле тут и там сгоревшая лесопилка, расстроенные чувства, несбывшиеся надежды, разбитые сердца... И хотя лесопилок в тамошних каунти было пруд-пруди и горели они не так уж редко, Роше этого совпадения было достаточно, чтобы заключить: «Таким образом, Бо Вивил Джексон — первый записанный Дельта-сингер (вероятно, первое *полевое* открытие [field discovery] Paramount) и, НАРЯДУ с Чарли Пэттоном, является “отцом Дельта-блюза”, если таковые вообще существовали».<sup>198</sup>

Как видим, для Роше вопроса «Откуда родом Бо Вивил Джексон?» не было. По крайней мере, в 1967 году, когда вышла его статья. Как всякий детерминист, молодой исследователь настойчив, во всем слышит лишь еще одно доказательство своей правоты и потому малоубедителен. Оттого и ссылок на эту его статью ни в одной книге мне обнаружить не удалось. Но все же... Его выводы и умозаключения базируются не на пустом месте. Очень даже не на пустом!..

Джеймс «Бо Вивил» Джексон, благодаря Хэрри Чарльзу и его беспристрастному, сугубо американскому принципу «*Я не транжира, я — инвестор!*», — дважды оказывался в студиях звукозаписи, после чего бесследно исчез... Ничего о нём не найти! И не заметно, что идут хоть какие-то поиски. Но, как мы отметили, сохранилось главное — его песни и блюзы, спетые и сыгранные так, что спустя много лет мы наслаждаемся ими. Они переиздаются массовыми тиражами, их покупают и слушают любители блюза во всем мире, они выставлены на сайте *youtube*, и их комментируют в самой превосходной степени.

Оригинальные пластинки Бо Вивил Джексона (Сэма Батлера) являются величайшим раритетом, они украшают частные музеи и лучшие коллекции и стоят очень дорого... А еще — до нас дошла старая фотография, сопровождающая рекламный текст в *The Chicago Defender* от 16 октября 1926 года. На снимке запечатлен чёрный музыкант с недорогой гитарой, на нём цивильный пиджак, белая рубашка, полосатый галстук... Фотография очень некачественная, нечеткая, но, увидав её в 1968 году, Хэрри Чарльз тотчас признал Бо Вивил Джексона и воскликнул: **«Господи! Он никогда не носил галстука. Думаю, они (т.е. рекламщики — В.П.) его пририсовали...»**

Увы, лишенная средних оттенков, фотография едва передает облик загадочного музыканта, всматривающегося в нас из-за контрастных теней прошлого... Известный американский художник-иллюстратор Роберт Крам, сделавший много рисунков на блюзовую тему, попытался воспроизвести по фотографии облик сингера. Но, сравнивая старый снимок из *The Chicago Defender* с рисунком Крама, видно, что реконструкция не удалась, несмотря на талант художника и его страсть к блюзу. На фотографии и на рисунке совершенно разные архетипы... Вот и нам так же непросто, если вообще возможно, восстанавливать живую картину исчезнувшего мира, отстоящего от нас почти на век.



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

# ВИЛЬЯМ ХЭРРИС

*Его голос и музыка — всё звучит  
как Дельта. Он — человек Дельты!*

Мэнди Вигхэм,  
старожил из Мурхеда

**22** июля 1927 года во время выездных сессий, организованных фирмой грамзаписи *Gennett* в алабамском Бирмингеме, были записаны два блюза Вильяма Хэрриса, один из которых вскоре издали. Это обстоятельство позволило Гэйлу Дину Уордлоу еще в середине шестидесятых предположить, что Хэррис был первым представителем Дельта-блюзов, запечатленным на звуковой носитель.

В 1963 году на лейбле *Origin Jazz Library* вышел сборник «The Mississippi Blues, 1927-1940» (OJL-5), в который вошли два блюза Вильяма Хэрриса, и это стало его первым переизданием с двадцатых годов, а краткий комментарий Уордлоу — первой заметкой о сингере. В 1988 году этот исследователь опубликовал в третьем номере журнала *78 Quarterly* статью «“Big Foot” Williams Harris» — и с тех пор она является единственной серьезной работой о Вильяме Хэррисе, на которую обычно ссылаются все, кто о нём пишет. Вообще, судьбой Хэрриса никто особенно не занимался, и потому никаких новых данных о нём не появилось. В комментариях к переизданию, а также в небольших заметках о сингере обычно повторяется одно и то же. Лишь в 2008 году автор книги *Delta Blues* Тед Джоия уделил Вильяму Хэррису несколько страниц, но и его сведения, судя по всему, почерпнуты из статьи Уордлоу, а собственные размышления носят гипотетический характер. Размышлял Джоия и о том, являлся ли

Хэррис первым, кто записал блюзы Дельты, и не без основания нашёл, что таковым вполне может считаться блюзовый гитарист и сингер Фредди Спруэлл (Freddie Spruell, 1893-1956), родившийся и проживший на другом берегу Миссисипи, в Луизиане, но имевший тесные контакты с Дельтой.<sup>199</sup>

Вопрос «*Кто первый?*» не проще вопроса «*Кто лучший?*». В случае с Вильямом Хэррисом его обходят вводными *возможно, вероятно, не исключено* и так далее... Эти же выражения можно употребить и в отношении Фредди Спруэлла и кого бы то ни было, так как очень непросто (если вообще возможно!) ответить, кто из исполнителей блюзов Дельты был первым записан на пластинку и когда именно это произошло. Здесь мало прослушать всё, что было издано на *race records* в двадцатые и переиздано позже. Надо еще дать анализ этому материалу, уточнить, верно ли отмечены исходные данные в соответствующих справочных изданиях, да затем проследить биографии музыкантов, многие из которых канули в небытие. С учетом того, что не всё, что записано, затем было издано; что музыканты иногда записывались под вымышленными именами; что издатели-патроны (как в случае с Бо Вивил Джексонном) намеренно запутывали ситуацию с местом их проживания; что справочники и каталоги составлялись людьми, следовательно, могут содержать ошибочные сведения о том или ином музыканте, названиях его песен и точной дате их записи... Можно еще долго перечислять трудности, которые на каждом шагу поджидают исследователя и препятствуют выяснению истины. Добавим и то, что речь идет о фольклоре, о музыке и поэзии сельского Юга, следовательно, о самобытном народном искусстве, а взгляды на искусство очень разнятся, и само понятие — *блюзы Дельты* — тоже трактуется не всеми одинаково.

Когда в шестидесятых годах Гэйл Уордлоу поставил пластинку с блюзами Хэрриса его постаревшим землякам из Дельты, они признали в нём *своего*: «*Это чистая Дельта!*» (*That's pure Delta there*) — произнес со знанием дела Букер Миллер, ученик Чарли Пэттона в начале тридцатых, а впоследствии священник. В том же духе высказался о Хэррисе и старый житель (а значит, и старый слушатель блюзов) из Мурхеда — Мэнди Вигхэм (Mandy Whigham): «**Его голос и му-**

**зыка — всё звучит как Дельта. Он — человек Дельты!»** (*His voice and his music all sound like the Delta to me — he is a Delta man.*)<sup>200</sup>

Вроде бы сомнений никаких... Но какой именно блюз поставил Уордлоу своим авторитетным экспертам?

«Listening to Harris' maiden effort, *I'm Leavin' Town...*» — поясняет исследователь... То есть он дал им прослушать «*I'm Leavin' Town (But I Sho' Don't Wanna Go)*» — тот самый блюз, который Хэррис исполнил летом 1927 года в студии *Gennett* в Бирмингеме и который затем издали на пластинке. И Букер Миллер, комментируя услышанное, нашёл, что музыкальные компоненты этого блюза он слышал когда-то в Гринвуде, Белзони (Belzoni, MS), Мурхеде и в местах вокруг них, и сравнил звучание Вильяма Хэрриса с блюзменом из Кларксдейла по имени Джеймс Биннел (James Binnel). А в памяти Мэнди Вигхэма тотчас возник образ гитариста из Руллвилла, некоего Логана Рома (Logan Rome).<sup>201</sup> Как видим, ни один из ветеранов не поставил под сомнение принадлежность Хэрриса к своим дельтовским сельским музыкантам... И это удивительно!

Ведь в «*I'm Leavin' Town*» не найти всех тех достоинств, которыми отличались Чарли Пэттон, Вилли Ли Браун, Сан Хаус, их коллеги и последователи, а именно: пронзительный грубый вокал, жесткий гитарный драйв и акцентированный пикинг на басовых струнах, использование боттлнека (слайда) и, наконец, едва ли не самое у них отличительное — *раскачивание*, которое приводило (и приводит сейчас!) в транс всякого, кто хоть раз соприкасался с блюзами Дельты. Если исходить из этих характеристик, то у Хэрриса с его «*I'm Leavin' Town*» куда меньше оснований представлять блюзы Дельты, чем у тех же Спруэлла или Бо Вивил Джексона, записанных на пластинки годом раньше. Казус и в том, что при записи «*I'm Leavin' Town*» на гитаре играл не только сам Вильям Хэррис, но и некий Джо Робинсон (Joe Robinson)<sup>202</sup>, о котором вообще ничего не известно, так что Букер Миллер и Мэнди Вигхэм, слушая пластинку, оценивали не только Хэрриса, но еще и неведомого им гитариста... Интересно, что бы сказали эти старики из Дельты, если бы им поставили пластинку Эда Эндрюса (Ed Andrews) с «*Time Ain't Gonna Make Me Stay*» и «*Barrelhouse Blues*», записанными еще в апреле 1924 года?!<sup>203</sup> Вероятно, пронзительный и вибрирующий вокал этого блюзмена, а также

его уверенная игра на гитаре убедили бы их, что и Эд Эндрюс, тоже человек Дельты. А чей же еще?!

Этот эпизод показывает, насколько всё непросто в мире кантри-блюза и какими нелепыми и надуманными представляются подчас все схемы, правила и классификации, которые мы однажды придумали, чтобы затем им следовать. Вот и нам, вслед за Уордлоу, приходится повторять однажды им написанное: *«Несмотря на очевидное влияние Чарли Пэттона и бесконечное количество музыкальных связей с ним, подход к исполнению блюзов, предпринятый музыкантом из Таллахатчи-каунти Вильямом Хэррисом, был совершенно отличен»*.<sup>204</sup>

Как выяснил Уордлоу, Вильям Хэррис родился и вырос на плантации Due West, принадлежащей Майку Стердиванту (Mike Sterdivant) и находящейся под Глендорой (Glendora, MS), в Таллахатчи-каунти (Tallahatchie County). На этой довольно крупной плантации (4.000 акров) в то время проживали примерно триста семей шеаркропперов. Это самый центр Дельты, находящийся в непосредственной близости к Дрю и плантации Докери, то есть к месту обитания первых миссисипских блюзменов, к месту рождения блюзов Дельты! Но когда именно родился Хэррис, кем были его родители, кто был его первым учителем музыки — неизвестно...

Тед Джиойя предпринял попытку разобраться хотя бы с рождением блюзмена. Он просмотрел данные Детской учебной переписи 1906 года (*the 1906 Educatable Children Census*), проведенной в Таллахатчи-каунти, и среди всех возможных кандидатов выделил девятилетнего Джо Вилли Хэрриса (Joe Willie Harris), сына некоего Оскара Хэрриса (Oscar Harris).<sup>205</sup> Если Джиойя угадал и Джо Вилли на самом деле тот самый Хэррис, о котором мы ведем речь, то родился он в 1897 году, что вполне правдоподобно. К сожалению, этой «находкой» биографические изыскания Джиойи и ограничиваются...

Опрашивая в своё время старых жителей из плантации *Due West*, Уордлоу выяснил, что Вильям Хэррис часто выступал в Глендоре и ближайшем к нему селении Свон Лейк (Swan Lake, MS), причем нередко в сопровождении другого плантационного музыканта — Бо Вивил Джексона (!!!)...

Сенсация в мире блюза?!

Нет. Уордлоу спешит отметить, что этот Джексон вовсе не тот Бо Вивил Джексон (Сэм Батлер), который записывался в 1926 году в Бирмингеме и которому в нашей книге посвящена предыдущая глава.

«Это тот Джексон, — пишет Уордлоу, — в исполнении которого Букер Миллер впервые услышал одну из версий дельтовского стандарта “Shake’em On Down”. Он не являлся записанным под таким же именем музыкантом, но имел бóльшую известность в Дельте, чем сам Хэррис».<sup>206</sup>

Мы здесь видим лишь утверждение. А где доказательства того, что это не *тот самый* Бо Вивил Джексон (Сэм Батлер)? Их мы не обнаруживаем... А ведь, если исключить имеющиеся парамаунтские и вокалионовские записи, о Джексоне-Батлере известно не больше, чем об его однофамильце из Таллахатчи-каунти. Но обратим внимание на высказывание Букера Миллера о том, что Бо Вивил, аккомпанировавший Вилли Хэррису, *«имел бóльшую известность в Дельте, чем сам Хэррис»*.

Не из-за того ли, что раньше него был записан на пластинку и это стало событием в Дельте?

Тут-то самое время вспомнить более чем смелые предположения Жака Роше-Колта в его статье *Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyrics?*, когда в середине ключевого блюза Бо Вивил Джексона — «You Can’t Keep No Brown» — он расслышал упоминание Татвайлера и реки (или каунти?) Санфлауэр. Но самое важное, он услышал упоминание Глендоры!<sup>207</sup>

В сборнике *The Blues Line* и в некоторых других изданиях срединный куплет блюза «You Can’t Keep No Brown», который Бо Вивил Джексон проходит почти речитативом, после чего меняет тему и ритм, приводится таким: *’Cause I’m going up the country, won’t be very long / Good gal, you can count the days I’m gone. (Уезжаю на север, ненадолго... Милая моя, считай деньки, пока меня не будет.)*

А Роше-Колту в этом же месте слышится совсем другое: *Girl I’m going, up the country won’t be very long / Little gal, girl you shouldn’t a been in Glendora. (Дорогая, еду на север, ненадолго, крошка, тебе не стоило бывать в Глендоре.)*

Оба варианта хороши. И тот и другой вполне укладываются в традиционную лирику кантри-блюза. Но какой из них верный?

...Множество раз, употребив все возможные приспособления, в разное время суток и при разной погоде, я прослушивал этот серединный куплет из «You Can't Keep No Brown» и никак не мог прийти к какому-то определенному выводу. То одно слышалось, то другое... Я ставил этот кусок приятелям и знакомым — и у них было то же самое чувство неопределенности. Наверное, надо быть не просто американцем, а южанином из глубин Миссисипи и Алабамы, чтобы окончательно разобраться. Конечно, при желании можно убедить себя «услышать» всё что угодно, даже «смело, товарищи, в ногу», но чтобы на старой и некачественной записи из уст сельского блюзового сингера вместо *I'm going* услышать *Glendora*, которую в Таллахатчи-каунти произносят как *Глендо́* или даже еще проще — *Ленó*, не нужно ни усилий, ни богатого воображения. Кто знает, может, и в самом деле загадочный Джеймс «Бо Вивил» Джексон упоминает родную для себя Глендору, а сам он и есть тот замечательный плантационный музыкант из Таллахатчи, который когда-то аккомпанировал Вильяму Хэррису?.. Поди разбери всех этих миссисипско-алабамских *бовивилов* и определи, который из них — наш герой...

Еще один аккомпаниатор Вильяма Хэрриса — Хенри Остин (Henry Austin), мандолинист из Чулы (Tchula, MS), Холмс-каунти (Holmes County), вспоминал, что в двадцатых, когда он жил в городе Итта Бина (Itta Bena, MS), близ Гринвуда, к нему и Хэррису, игравшим тогда в джукхаусе Свон Лейка, иногда присоединялся Чарли Пэттон, бывавший в тех местах. «Он приходил туда и играл с нами» (*He'd come over here and play with us*), — уверенно говорит Хенри Остин.<sup>208</sup>

Другой ветеран блюзовой сцены Дельты — Хейс МакМуллен встретил Вильяма Хэрриса весной 1927 года на одной из домашних вечеринок на плантации Вайлдвуд (Wildwood plantation) возле Уэбба (Webb, MS) во все той же Таллахатчи-каунти, и тот произвел на него неизгладимое впечатление. С этого времени МакМуллен встречал Хэрриса на вечеринках в продолжение четырех последующих лет, но не сближался с ним, не играл и даже не разговаривал, считая Хэрриса музыкантом постарше и более авторитетным. Хейс МакМуллен, как отмечает Уордлоу, вообще признавал Хэрриса королем среди музыкантов и считал, что тот затмевал талантом и Вилли Ли Брана, и даже самого Пэттона. (*To Hayes McMullen, Harris stood out as*

*the “king” of his musical peers, dwarfing both Patton and “Little Willie” Brown with his talents.)*<sup>209</sup>

МакМуллен описывал Хэрриса как очень тёмнокожего худого человека в шляпе *Stetson*, танцующего с женщиной и одновременно играющего на гитаре. **«Он был забавным... Всё время над всеми подшучивал...»** (*Oh, he was funny... He was jokin’ the folks ‘round there pretty good...*) — вспоминал Хейс, добавляя к имени Хэрриса прозвище *«Big Foot»* (*Большая Нога*). В свою очередь Хенри Остин объясняет, что таким образом подсмеивались над самим Хэррисом — из-за огромного размера его обуви.<sup>210</sup>

Еще одно любопытное наблюдение МакМуллена состоит в том, что Вильям Хэррис будто бы вообще не пил, что было явлением невиданным в среде блюзовых музыкантов Дельты (и не только Дельты!). Из этого делают резонный вывод о религиозности сингера и принадлежности его к одной из местных ортодоксальных общин. МакМуллен также считал, что Хэррис был шеаркроппером на плантации Вайлдвуд, однако никаких сведений о его семье и, следовательно, об его оседлости из его рассказа не вытекает, поэтому можно считать, что Хэррис зарабатывал в основном исполнением песен. Это следует и из повествования Хенри Остина, который видел Хэрриса, когда тот направлялся в Гренаду (*Grenada, MS*), а позже он неоднократно встречал сингера, поющего прямо на улице, иногда с аккомпаниатором. Есть и другие свидетельства выступлений Вильяма Хэрриса в селениях Гренада-каунти (*Grenada County*)...

Возможно, Хэррис был участником религиозных субботних концертов, медицинских шоу и карнавалов с участием музыкантов из разных концов Миссисипи и других южных штатов. На это указывают некоторые из его песен, исполнявшиеся такими участниками медицинских шоу, как Фрэнк Стоукс, Джим Джексон и «Папа» Чарли Джексон. На то, что Вильям Хэррис был профессиональным музыкантом, указывает и место, где его «нашел» Хенри Спир...

Напомним, что в середине двадцатых его мебельный магазин, торговавший также проигрывателями *Victrola*, пластинками, гитарами, мандолинами и прочим сопутствующим товаром, располагался в самом людном (и значном) тогда месте Джексона — на Норт Фэриш-стрит. Для дополнительного заработка Спир приобрел звукозаписи-

вающую технику и с её помощью «нарезал» (*cut*) так называемые *vanity recordings* (*записи тщеславия*): любой посетитель его магазина (конечно, это делали только белые) мог за пять долларов записать себя на пластинку. Возможно, в то время это была единственная подобного рода техника в Джексоне или даже во всём штате. Поскольку с некоторых пор Спир торговал *race records* и даже соорудил в своем магазине отдельный вход для черных и, для них же, отдельные от белых кабины для прослушивания пластинок, ему пришла мысль поспособствовать своему же бизнесу: Спир стал зазывать в свой магазин черных сингеров, распевавших блюзы буквально у дверей его магазина, записывал их на свой агрегат и переправлял тестовые записи (*test recordings*) в фирмы грамзаписи, рекомендуя их уже к студийной записи и последующему изданию. Ведь чем больше пластинок будет издано и затем попадет в его магазин, тем больше он зарабатывает. И первым, кого Хенри Спир записал и рекомендовал фирме грамзаписи *Gennett*, был как раз наш герой Вильям Хэррис.

«Его [Хэрриса] открытие Спиром произошло в 1927 году в небольшом городке Карпентер (Carpenter, MS), близ Порт-Гибсона (Port Gibson, MS). Спир столкнулся с Хэррисом, когда тот играл церковную музыку на воскресном пикнике, и вручил ему билеты в студию *Gennett Records*», — пишет Гэйл Уордлоу о важнейшем событии в жизни Вильяма Хэрриса, да и самого Хенри Спира.<sup>211</sup>

Включив воображение, можем представить, как именно всё произошло восемьдесят четыре года назад.

Хенри Спир, в отличие от его бирмингемского коллеги Хэрри Чарльза, не был тривиальным бизнесменом, исповедовавшим принцип «хватай всё, что можешь». Достаточно сказать, что, отыскав в южных каунти сотни музыкантов, включая самых значительных, записав с ними тысячи песен и блюзов, он не присвоил себе прав (копирайта) ни на одну из них (!), чем сплошь и рядом занимались его коллеги: от именитых фольклористов (не станем уточнять!) до откровенных дельцов, имя которым легион. Хенри Спир искренне любил черную музыку, был её знатоком и редкостным ценителем, причем любил не только блюзы, но и религиозные песни и джаз и часто отправлялся в миссисипские глубины, чтобы послушать лучшие образцы музыкальной культуры американского Юга. Так однажды он



оказался в крохотном селении к юго-западу от Джексона, в Копайя-каунти (Copaiah County), где с размахом отмечался какой-то религиозный праздник и куда съехались певцы и музыканты из разных концов штата. Видимо, праздник этот получил широкую огласку и хорошую рекламу, коль скоро Хенри Спир туда отправился на выходные... «Спир столкнулся с Хэррисом, когда тот играл церковную музыку...» — пишет Уордлоу, и это означает, что Вильям Хэррис в тот день (или в тот час) блюзы не пел. Вряд ли бы на религиозном празднике кто-нибудь решился на такую вольность. Блюзы — для субботы, и то где-нибудь в стороне... Но Хенри Спир, услышав голос Хэрриса, наверное, спросил, не исполняет ли тот блюзы, а получив утвердительный ответ, пригласил сингера в свой магазин для прослушивания и тестовой записи. Сделав таковую и заручившись согласием музыканта на участие в возможной звукозаписывающей сессии, Спир отослал тестовую запись в Ричмонд, где находился главный офис *Gennett*. Получив через какое-то время одобрение, а также информацию о том, что лейбл планирует выездные сессии в Алабаме, Спир, с помощью телеграфа, согласовал сроки, после чего вызвал музыканта, купил ему билет, отвез на вокзал и отправил в Бирмингем... Именно по такой схеме работал Спир со своими партнерами из звукозаписывающих фирм в самом начале своей деятельности в качестве *искателя талантов*. Это потом, когда он станет важным человеком в бизнесе *race records*, он будет отправлять своих протеже в студии с одним лишь рекомендательным письмом... В случае с Вильямом Хэррисом всё было примерно так, как мы описали, ну, быть может, с какими-то нюансами. Например, Спир мог заранее знать о предстоящих выездных сессиях *Gennett* и по просьбе менеджеров лейбла подыскивать им клиентов... Как бы то ни было, именно благодаря Спиру наш герой оказался в студии и стал первым из многих-многих блюзовых музыкантов, которых разыскал и привлек к записи знаменитый *брокер талантов*.

Как пишут Роберт Диксон (Robert M.W. Dixon) и Джон Годрич (John Godrich) в своей книге *Recording The Blues*, к началу 1927 года *Gennett* стал главным лейблом, выпускавшим музыку черных. Но продажи их не были большими, а гонорары, выплачиваемые музыкантам, оставались более чем скромными. Например, в 1925 году

исполнительница блюзов Эрнестина Бомбарьеро, больше известная как Бэйби Бонни (Baby Bonnie/Ernestine Bomburyero), получила за «Longing Blues» и «Home, Sweet Home Blues» всего по пятнадцать долларов. А её аккомпаниаторы пианист Фэтс Брауни (Fats Browne) и корнетист Теодор Карпентер (Theodore “Wingy” Carpenter) — соответственно по десять и по пять долларов. В тот же год Джон Хенри Ховард (John Henry Howard) получил тридцать долларов за девять записанных сторон. После 1925 года на *Gennett* платили своим артистам гонорар с продажи изданных пластинок: 10% стоимости одной стороны минус один цент. При стоимости пластинки 75 центов это составляло 2,75 цента за сторону, или 5,5 цента за одну проданную пластинку.<sup>212</sup> При полностью проданном пятидесяти тысячном тираже (таковой в лучшие годы считался средним) музыкант мог получить 275 долларов: для сельского сингера деньги по тем временам солидные, но обычно они предпочитали гонорару наличные. А вот для городского джазового артиста, тем более для коллектива, такие гонорары — ничто. Заметим, что тиражи кантри-блюза на *Gennett* не были большими. Этот лейбл прославился изданием джаза.

В отличие от других лейблов, *Gennett* не выпускали специальных «расовых серий» (*race series*), а отмечали расовую принадлежность прямо на этикетке. Так, на пластинке с блюзами Бэйби Бонни отмечено: *Colored Vocal* (цветной вокал), а на «пятак» с блюзом «I’m Leavin’ Town» надпись — *Race Records — Vocal Blues...*<sup>213</sup>

Менеджеры *Gennett* активно пользовались услугами *искателей талантов*, поэтому была организована лишь одна выездная сессия на Юге. С июля по конец августа 1927 года в алабамском Бирмингеме, в здании, принадлежащем *Star Music Store*, была устроена временная студия, и туда, в соответствии со строгим графиком, прибывали приглашенные музыканты.<sup>214</sup> Справочник *Blues & Gospel Records*, составителями которого являются все те же Диксон и Годрич, сообщает, что Вильям Хэррис был в студии в пятницу 22 июля 1927 года.<sup>215</sup> В тот день для *Gennett* записали две вещи сингера — «No Black Woman Can Sleep In My Cowlot» и «I’m Leavin’ Town (But I Sho’ Don’t Wanna Go)». Также в Справочнике указано, что в «I’m Leavin’ Town» Хэрри-

су аккомпанирует на второй гитаре Джо Робинсон и он же перекидывается с ним традиционными в кантри-блюзе репликами.

Характеризуя «I'm Leavin' Town», Стивен Колт пишет, что музыкант заботится прежде всего о пульсирующем танцевальном ритме, а не о том, чтобы поведать какую-то драматическую историю или создать запоминающуюся мелодию, и с подчеркнутым равнодушием выкрикивает слова, фокусируясь на трех тонах, которые подает в полную силу, используя свой голос как ударный инструмент.<sup>216</sup> Характеристика — точная. В упомянутом блюзе, и впрямь, нет музыкального многоцветия. Кажется, что Хэррисон избегает его демонстративно, вызывая нарочито, оставляя во главе всего лишь четко заданный ритм: он для обитателей Дельты важнее мелодии, тем более слов, время которых — воскресное утро, но только не субботний вечер, когда приходит черёд блюза и необузданных страстей... Оттого старики из Дельты (Букер Миллер и Мэнди Вигхэм) и признали Хэрриса *своим*, как только услышали пластинку с его «I'm Leavin' Town». И к мелодии, и к малозначашим словам их сердца уже давно поостыли. Свингующий ритм (*drive*) — в нём главное! Вот в чём суть блюзов Дельты!

Ну же, подлая женщина, где ты прошлой...

Где спала ты прошлой...

Где ты шлялась, ты, низкая женщина...

Где ты прошлой ночью спала?

Что ж, где ты вчера ночью тебя носило?

О, волосы спутаны твои, а одежда помята.

Проснулся сегодня утром и не мог слез сдержат... (3)

Все думал о своей любимой, которая меня отвергла.

Солнце осветит мою заднюю дверь однажды... (3)

Знаю, любимая мне повстречается однажды.

Захмелев, не хочу больше пить...

Послушай, что моя добрая старая мать говорит: (3)

“Эти женщины и виски собьют дитя мое с пути”...

Она так легка на подъем, уговоры ни к чему...<sup>217</sup>

Диксон и Годрич пишут, что блюз Хэрриса, с его высоким, переполненным эмоциями голосом, умелой игрой на гитаре и оригинальной трактовкой традиционного материала (*high-pitched voice, competent guitar and his original treatment of traditional material*), должно быть, хорошо продавался, коль скоро его вновь зазвали в студию *Gennett*.<sup>218</sup> Не думаю.

Во-первых, если бы Хэррис увлѣк спецов из *Gennett*, то были бы записаны не два его блюза, а гораздо больше, поскольку Вильям Хэррис был профессиональным сингером, следовательно, владел репертуаром внушительным, и Хенри Спир, прежде чем послать его в Бирмингем, конечно же, в том убедился,<sup>219</sup> во-вторых, даже из этих двух вещей издали лишь одну — «I'm Leavin' Town», поместив на другую сторону харпера Оллиса Мартина (Ollis Martin) с его «Police And High Sheriff Come Ridin' Down», записанной 8 августа того же года в той же студии.<sup>220</sup> Похоже на то, что менеджеры *Gennett*, избалованные утонченными мастерами джаза и сонгстерами-виртуозами вроде Сэма Коллинза, попросту не приняли того, что предложил им кондовый блюзовый сингер из миссисипских глубин. Возможно, они записали лишь то, что ранее им выслал на тестовом диске Хенри Спир, и из двух вещей предпочли «I'm Leavin' Town», после чего расстались с Хэррисом, выплатив ему ничтожный гонорар. Им гораздо больше понравился Джейбёрд Коулмен (Burl C. "Jaybird" Coleman, 1896-1950), которого они активно записывали в течение всего августа. Время блюзов Дельты еще не пришло. И то, что понимал проницательный Хенри Спир, другие его белые коллеги отвергали как нечто ничего не стоящее, несостоятельное, грубое, никому не нужное и потому непродаемое... Во всяком случае, Томми Джонсона и Ишмона Брэйси он рекомендовал уже Ральфу Пиру и *Victor*, а ещё позже главную ставку сделал на *Paramount*. И не ошибся!.. Что касается *Дженнетт*, то Спир отправил к ним Хэрриса по старой памяти. Случилось это в октябре 1928 года, и я не убежден в том, что в Ричмонде вообще помнили, кто такой Вильям Хэррис...

На этот раз сингера с Юга приняли со всей серьезностью и в течение трех дней записали четырнадцать его песен и блюзов. 9 октября — «Kansas City Blues», «Nothing Right Blues», «Kitchen Range

Blues», «Keep Your Man Out Of Birmingham» и «Electric Chair Blues»; на следующий день — «Bad Treated Blues», «Gonna Get Me A Woman That I Calls My Own», «T.B. Blues», «Bullfrog Blues», «I'm A Roving Gambler» и «I Was Born In The Country, Raised In Town»; и, наконец, 11 октября были записаны «Leavin' Here Blues», «Early Mornin' Blues» и «Hot Time Blues». Все эти вещи, за исключением «T.B. Blues», были вскоре изданы, а на первую пластинку поместили «Keep Your Man Out Of Birmingham» и «Bullfrog Blues». Последний стал одним из самых популярных блюзов Дельты и кантри-блюза вообще.

В Ричмонде Вильям Хэррис обошелся без напарника и аккомпанировал себе сам. Как и подобает хозяину положения, он начал рубить, что называется, «с плеча» и в «Bullfrog Blues» достиг вершины. Хейс МакМуллен считал, что структура «Bullfrog Blues», равно как и «I'm Leavin' Town», подчинена модным в Дельте танцам шимми (*Shimmy dance*). В основе этого танцевального стиля — интенсивные вибрации тела: подергивание тазом, бедрами, ягодицами, плечами. Так называли и карнавальные танцы и танцы в сриптизклубах, исполняемые полуобнаженными женщинами. Движения шимми были свойственны гаитянским и афроамериканским танцам во второй половине XIX века и даже раньше... Понятно, что консервативные черные конгрегации не приветствовали ни сами эти танцы, ни всё то, что им сопутствовало. Но в Дельте, в замкнутых плантационных комьюнити, где концентрация черного населения была наивысшей по всей Америке, эротическое танцевальное неистовство не только уживалось с истовой воскресной литургией, но стало модным, требовало соответствующее музыкальное сопровождение и очень выдвинуло музыкантов, которых мы и называем блюзменами Дельты. Большая часть имен этих музыкантов осталась нам неведома. Первые известные имена — учителя великих блюзовых гитаристов и сингеров, которые, к счастью, были запечатлены на звуковых носителях, и Вильям Хэррис — один из них, а его «Bullfrog Blues» — классический образец блюзов Дельты...

Разбирая его, Гэйл Уордлоу пишет, что в этой вещи грубый и безостановочный инструментальный перкашн (*instrumental percussion*) контрастирует с неровной вокальной фразировкой, что в свое время расстроило Хенри Спира, полагававшего, что из-за этого «Bullfrog

Blues» не будет хорошо продаваться. «Там слишком много всего накручено... — сетовал Спир. — Гитара еще ничего, но слова... надо чтобы были ритмичные (свингующие) слова, накатывающие, словно волна...» (*That wouldn't sell much. There's too much runnin' together... The guitar's all right, but the words... they got to have words that swing, like a wave...*)<sup>221</sup>

Действительно, Хэррис начал настолько резво, что уже в первом куплете вынужден был гасить свой пыл, не поспевая уложить в заданный ритм довольно длинные строчки. Это очень заметно, но останавливать запись не стали, потому что и в этой нестройности есть некоторое обаяние... Можно сказать, что «Bullfrog Blues» является развитием записанного годом раньше «I'm Leavin' Town», но, исполненный в той же тональности (*key of D*), он сыгран раза в два быстрее, вокал Хэрриса намного громче, отчаяннее, и в нем нет прежнего нарочитого «равнодушия» к строкам. Гитара же звучит совсем иначе, чем у его прежнего аккомпаниатора Джо Робинсона, который своими переборами добавлял изящества. Теперь изящества и прочей чепухи в аккомпанементе Хэрриса нет и в помине. Минимум красок! Вокал неистовствует на полную мощь, и гитара, как ей удобно, пусть не с первого такта, но всё же встраивается в заданную схему, обеспечивая единство... Отчего-то Хенри Спир не услышал в предложенном Хэррисом драйве того самого *раскачивания*, которыми его пленяли Чарли Пэттон и Томми Джонсон. Да потому что великий *брокер талантов* не танцевал шимми, и, когда бывал в городских чёрных джуках, там танцевали что-то другое, а в Джексоне, где жил Спир, и в его округе доминировали иные, чем в Дельте, ритмы и танцевальные стили, что более всего отразилось в творчестве главного джексоновского блюзового сингера — Томми Джонсона.

Кстати, если прислушаемся к гитаре Хэрриса в «Bullfrog Blues», то сразу услышим рифы из «Big Road Blues» Томми Джонсона, только Томми исполнял свою вещь много ме-е-е-дленнее, неохотно раскачиваясь на миссисипском солнцепеке, а Вильям рубит жестко и вопит что есть мочи... Что ж, то, что не слышал в свое время Хенри Спир, слышали много лет спустя другие. Эмоционального заряда, вложенного Хэррисом в «Bullfrog Blues», хватило надолго и на многих: от молодых белых блюзовых сингеров шестидесятых вроде Джо-

на Хэммонда младшего и Дэйва Рэя (Dave “Snaker” Ray, 1943-2002)<sup>222</sup> — до столь же юных блюзрокеров вроде Canned Heat и ирландца Рори Галлахера (Rory Gallagher, 1948-1995). Ирландец, верно уловив, чего именно добивался его чёрный предшественник из Таллахатчи-каунти, был особенно безумен и потому хорош...<sup>223</sup>

Осталось выяснить, что означает загадочное слово *Буллфрэг*.

Предполагается, что речь идет о лягушках. Не простых, но специфических, очень больших, огромных, словно небольшие быки, которые во множестве обитают на влажных миссисипско-луизианско-алабамских просторах. Их ножки вроде бы даже с аппетитом едят, уподобляясь французам... И конечно, как всякое особенное животное, *буллфрэг*, стали предметом фольклора.

Афроамериканский фольклорист, поэт и литературный критик Стерлинг Браун (Sterling Allen Brown, 1901-1989) в эссе *Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads And Work Songs* пишет: «В куплетах рил часто используются образы любимых животных — героев ба-сен... Нередко сила и важность в облике Лягушки-быка (*Bullfrog*) и Бульдога (*Bulldog*) проигрывают в схватке с нахальными Сойкой или Вороной:

Лягуша-бык, облачившись в солдатскую форму,  
Отправилась в поле ворон пострелять.  
Вороны, почуяв запах пороха, разлетелись;  
В тот день Лягушка-бык от гнева едва не спятила.

A *Bullfrog* dressed in soldier's clothes  
Went in de field to shoot some Crows,  
De Crows smell powder and flyaway,  
De *Bullfrog* mighty mad dat day». <sup>224</sup>

Очевидно, что *вороны* здесь — бесправные чернокожие. Но кто тогда *Буллфрэг*, вышедший их пострелять? Да это же местный шериф-расист! Но мог ли об этом в своем труде *откровенно* написать чернокожий фольклорист?

Еще раньше другой фольклорист-афроамериканец, из Теннесси, Томас Тэйлли (Thomas W. Talley, 1870-1952) в своём сборнике *Negro Folk Rhymes: Wise And Otherwise*, изданном в 1922 году, кроме стиха,

схожего с куплетом из эссе Стерлинга Брауна, несколько раз упоминает образ *Буллфрoга*. Нетрудно догадаться, кто подразумевается под этой метафорой:

### *Лесопилка*

Проходя мимо пруда лесопилки,  
Узрел я эту Жабу-быка в сверкающих ботинках:  
Стеклянные глаза, медные шпоры, —  
Пришлось протянуть ему доллар, чтобы дал дорогу.

### *Mud-Log Pond*

As I stepped down by de Mud-log pon',  
I seed dat *Bullfrog* wid his shoe-boots on.  
His eyes wus glass, an' his heels wus brass;  
An' I give him a dollar fer to let me pass.<sup>225</sup>

Подобным образом боролись с царившими нравами и выражали свой протест и античный Эзоп, и француз Лафонтен (Jean de La Fontaine, 1621–1695), и наш дедушка Крылов, Иван Андреевич (1769–1844), и многие другие поэты-баснописцы у самых разных народов. Были таковые и в среде черных невольников американского Юга...

Так, афроамериканский комедиант, менестрель и композитор Билли Керсэндс (Billy Kersands, 1842–1915) еще в 1875 году написал свою первую версию песни «Old Aunt Jemima», ставшую впоследствии знаменитой. Так вот, уже тогда в этой песне представлены образы *Лягушки-быка*, *Вороны* и *Сойки*, и не кто иной, как *Обезьяна* (*Monkey*), облачается в солдатскую форму...

Кстати, в 1935 году, будучи в экспедиции на Багамах, Алан Ломак тоже слышал несколько баллад про напаялившую на себя солдатскую форму Лягушку (например, *Bullfrog dressed in soldier clothes* в исполнении Swain Wilberforce, Jr. [sound recording])...<sup>226</sup>

Таким образом, можно предположить, что *Bullfrog* у Вильяма Хэрриса ассоциируется с чем-то недобрым, неприятным, гнетущим. Может, это предчувствие проблем, связанных с властями или полицией, *надувающимися* и *квакающими*, словно *буллфрoги*; либо ощущение подавленности, тревожное (*буллфрoжное*) настроение, причина которого может быть и в чем-то другом, например в несчастной люб-



ви, — вроде как «на душе кошки скребут»... В любом случае это было нечто узнаваемое, знакомое, близкое жителям миссисипских каунти и потому не требующее всех тех объяснений, на которые мы (надеясь, не напрасно) пустились...

Ты когда-нибудь просыпалась с буллфрогами на душе?  
С этими самыми буллфрогами, что расплзаются, да, по душе твоей?  
Хоть когда-нибудь было тебе, милая, с самого утра так тревожно?  
Было ли тебе с самого ранья так нестерпимо буллфрожно?

Льют дожди, детка, но солнце осветит дверь...  
...солнце осветит, да, твою дверь...  
Сегодня прольется дождь, крошка, но солнце не перестанет светить  
в твою дверь...  
Дождь как из ведра, но в дверь твою не устанет оно палить...

Я скажу тебе сейчас, милая, всего один только...  
...один только, да, один лишь раз...  
Скажу сейчас тебе, славная, один только раз, повторять не стану...  
Я ухожу от тебя, хорошая моя, покидаю тебя навсегда.

Уходя, я заметил тебя, стоящую в проеме задней двери,  
...в проеме задней двери...  
буллфрожий этот блюз...

Уходил я, а ты стояла в проеме двери.  
Когда я оставлял тебя, ты плакала, у задней двери.

Этот буллфрожный блюз, милая, не дает мне по...  
...не дает мне чертова покоя.  
Этот тревожный блюз мучает, совсем не жалеет меня...  
На душе тревога, не в силах я с этим справиться.

Бывало ли, что, счастливая с вечера, просыпалась ты в холодном...  
...просыпалась в холодном, да, поту?  
Хоть раз, счастливая еще вечером, просыпалась ли в ледяном поту?  
В счастья заснув, пробуждалась ли ты, вся мокрая,  
от дикого холода?



сразу шесть из них на своих дочерних лейблах, причем «Bullfrog Blues» и «Early Mornin' Blues» были переизданы еще дважды?!

Фирмы грамзаписи переиздают того или иного музыканта не от плохой жизни, а от хорошей! А ради хорошей жизни на что только не пойдешь! Тем более речь идет о сельских музыкантах с Юга, бесправных, беззащитных, в сложных вопросах бизнеса совершенно несведущих. Многие из них свои пластинки даже не видели...

И вот спецы из *Gennett* переиздают на дочерних лейблах неких черных блюзовых сингеров: на *Supertone* штампуют Алонсо Буни (Alonso Boone), на *Champion* Бада Джонсона (Bud Johnson), на *Conqueror* — какого-то Вильяма Хэрриса. (Не тот ли самый?) Тот, оказывается. На всех трех лейблах он один и есть. Только под разными псевдонимами. И всё это для того, чтобы никто не догадался, а прежде всего сам музыкант и его попечитель — Хенри Спир, который с 1928 года активно сотрудничает с конкурентами из *Victor* и *Paramount*... Таким образом, деньги за переизданные песни и блюзы текут в один и тот же карман, и в него же, надо полагать, попадает и исправно выплачиваемый гонорар несуществующим Алонсо Буни и Бадю Джонсону.<sup>229</sup> Посмотреть бы бухгалтерские ведомости *Gennett* за 1928-29 года, — да кто ж их покажет, и есть ли они вообще?.. Здесь мы вновь сталкиваемся с всё тем же принципом: *хватай всё, что можешь!* А дальше — хоть трава не расти...

К сожалению, нам не известна дальнейшая судьба Вильяма Хэрриса. Не известно, где он жил в тридцатые и сороковые, где и когда умер, где покоится его прах. Не знаем мы и того, каким был музыкант, подаривший миру «Bullfrog Blues», поскольку не обнаружена ни одна из его фотографий, если таковые вообще когда-либо были... Так что вокруг Вильяма Хэрриса — сплошные тени...

Гэйл Уордлоу, ссылаясь на Хейса МакМуллена, пишет, что, когда в 1931 году он прибыл в город Уэбб — место постоянного пребывания Хэрриса, того уже в Таллахатчи-каунти не было. Говорили также, что Вильям Хэррис переехал в Новый Орлеан и умер где-то в тех местах, то ли на юге Миссисипи, то ли в соседней Луизиане, но Уордлоу в это почему-то не верит...



## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

# УОЛТЕР «БАДДИ БОЙ» ХОКИНС

*Во многих смыслах его музыка совершенно уникальна и, вероятно, беспрецедентна в кантри-блюзе.*

Джером Эпстейн

Пятница 14 июня 1929 года оказалась для работников студии *Gennett* в Ричмонде полной хлопот, зато осталась в истории блюза. В тот день, выполняя очередной заказ лейбла *Paramount*, который из-за переноса чикагской студии в Грэфтон в течение нескольких месяцев отправлял своих артистов в Ричмонд, они впервые записали на пластинку Чарли Пэттона. Да еще как: сразу четырнадцать блюзов и госпелов! Звукоинженеры будто боялись упустить шанс — ведь за Пэттоном, прежде чем он оказался в студии, долго охотились *искатели талантов*. Кто знает, что могло прийти в голову королю блюзов Дельты на следующий день? Вот и старались записать в пятницу всё, что только могли успеть... А дополнительные хлопоты были вызваны тем, что вместе с Чарли, в одной студийной комнате, в одно и то же время, пребывал еще один гитарист и сингер, которого любители и исследователи кантри-блюза причисляют к великим, — Уолтер «Бадди Бой» Хокинс. Всего у него в тот знаменательный день было записано четыре блюза, и, согласно номерам матриц, которые чередуются с пэттоновскими, музыкантов записывали попеременно, — более того: судя по репликам, запечатленным в некоторых блюзах Хокинса, Чарли Пэттон во время записи находился рядом с ним!..

Что же должны были испытать счастливые работники дженнэтовской студии, какое потрясение и какой восторг, если в один день

их слух ублажали сразу два великих мастера блюза?! Но... Взгляните на каталог *Gennett*, на нескончаемую череду заоблачно высоких имён, и вы не удивитесь, узнав, что служащие студии лишь облегченно вздохнули, когда прозвучала последняя пэттоновская песня и можно было отправляться по домам.

Хокинс и Пэттон вместе приехали в Ричмонд из миссисипского Джексона и, возможно, до этого какое-то время выступали совместно в каких-то шоу. Уже цитируемый в предыдущих главах Жак Роше (он же Стивен Колт), не отказываясь себе в самых смелых гипотезах, считает, что Хокинс и Пэттон вообще являлись друзьями, хотя их блюзовые стили были совершенно различными.<sup>230</sup> Никакие доводы, доказывающие их дружбу, не приводятся, но уже то, что оба находились в одно и то же время в студии и подпевали друг другу (вероятно, и голос Хокинса мы слышим на некоторых записях Пэттона!), — говорит о многом.

В отличие от Пэттона, Уолтер «Бадди Бой» Хокинс не был новичком в студии. За два года до того, в апреле и сентябре 1927 года, его уже записывали в Чикаго для *Paramount*, и восемь (из девяти записанных) его блюзов, по-видимому, пользовались успехом, раз его вновь пригласили в студию...

Так кто же он такой — Бадди Бой Хокинс, который не тушуетя в одной компании с самим Пэттоном? Да что там! Он столь самобытный, ни на кого не похожий гитарист и сингер, что и без Пэттона заслуживает того, чтобы о нём написали если не книгу, то обширную главу. Вот только что писать, если почти никаких сведений об этом потрясающем музыканте не сохранилось? А то немногое, что о Хокинсе написано, настолько спорно и неопределенно, что и за это ручаться нельзя. Подобным образом обстоит дело и с другими сельскими блюзовыми музыкантами, о которых мы пытаемся рассказать в этой книге. И лишь самое главное — их блюзы, их далёкие голоса и фантастически завораживающие звуки гитары остаются вечными и непререкаемыми...

О Бадди Бой Хокинсе, насколько мне известно, пока нет какой-то специальной работы или даже квалифицированной статьи, на которую мы могли бы сослаться. Впервые после двадцатых годов два

его блюза были переизданы в 1954 году на одном из первых сборников кантри-блюза «Backwoods Blues» (10" Riverside, RLP 1039).<sup>231</sup> В том же году пластинку переиздали в Англии (London, AL 3535), где интерес к сельскому блюзу подогревался визитами Биг Билла Брунзи: два его блюза также вошли в сборник. В комментариях к этому изданию о Хокинсе сказано лишь следующее:

«Кантри-блюзовый сингер часто вкрапляет чуточку бессмысленного побрякивания или же наполняет строфу эдакими речитативными отступлениями. В своих “*Jailhouse Fire Blues*” и “*Shaggy Dog Blues*” Бадди Бой Хокинс делает и то, и другое. Заглатывание им слов происходит в одинаковой степени из-за стремления удерживать ритм и отсутствия у него четкой дикции».<sup>232</sup>

Оба блюза Хокинса были еще раз переизданы в 1959 году в пятом выпуске замечательной серии сорокапятки лейбла *Jazz Collector* «The Male Blues» (7" JEL 8). В комментариях Оуэна Брайса (Owen Bryce) также ничего определенного о Бадди Бое не говорится, кроме того что этот блюзмен, как и сам автор комментария, должен был испытывать удовольствие от сгоревшей тюрьмы:

«Как же мне нравится вступление ко второй вещи! “*Эй, мистер тюремный смотритель! Тюрьма сгорела до тла!*” Ничего более счастливого для чернокожего южанина и не могло случиться!» (*How I love the entry to the second number! “Hey Mr. Jailer! Jailhouse burnt down.” What happier occurrence for the Southern Negro!*)

В 1962 году, и вновь в Англии, вышла еще одна сорокапятка — «That Country Rock» (7" Heritage, RE-102), на каждой из сторон которой переизданы по два блюза Уолтера «Бадди Бой» Хокинса и Вильяма Мура. Комментируя Хокинса, Тони Стэндиш (Tony Standish) написал нечто более определенное:

«Хокинс, если судить по записанным им вещам, родом из Миссисипи, вероятно из-под Джексона (на что указывают его реплики в “A Rag”). У нас нет никаких предположений о том, кому принадлежит второй голос в “Snatch & Grab It”, хотя некто обнадеживающе предположил, что это Чарли Пэттон». (*Hawkins, judging by his recorded performances, came from Mississippi, possibly from around Jackson [as indicated by his remarks on “A Rag”]. We have no idea who owns the*

*second voice heard on “Snatch & Grab It”, although one hopeful has suggested Charley Patton.)*

Странно, но за прошедшие с тех пор полвека ничего нового о личности Уолтера «Бадди Бой» Хокинса не выяснено. И судя по всему, исследователи не знают, где именно можно о нём хоть что-то выяснить. Возможно, поэтому авторы, пишущие о кантри-блюзе, обходят Хокинса молчанием, а те, кто все же решаются о нём писать, в основном комментируют его блюзы и песни — единственное, что осталось от этого незаурядного сингера и гитариста...

Самые объёмные комментарии написаны Джеромом Эпстейном (Jerome Epstein) к альбому «Buddy Boy Hawkins & His Buddies 1927-1934» (L-1010), изданному на *Yazoo* в 1968 году. Всю первую сторону лонгплея занимают семь переизданных вещей Хокинса, и комментарий Эпстейна относится в основном к ним.

В продолжение семидесятых отдельные записи Уолтера «Бадди Бой» Хокинса переиздавались на различных сборниках кантри-блюза, и, наконец, в 1982 году на лейбле *Matchbox* вышло собрание переизданных песен и блюзов этого гитариста и сингера — «Walter “Buddy Boy” Hawkins 1927-29. Complete Recordings in Chronological Order» (MSE 202) — с комментариями Пола Оливера, которому надо отдать должное: он один из немногих, кто в своих книгах не обходит Хокинса стороной.

Размышляет о Хокинсе и Дик Споттсвуд в комментариях к его блюзам, переизданным на CD и вошедшим в пэттоновскую «коробку» *Screamin’ And Hollerin’ The Blues By Charley Patton*.<sup>233</sup>

Наконец, еще один источник о Бадди Бой Хокинсе — всё тот же Хэрри Чарльз, который в известном интервью Гэйлу Уордло поведал кое-какие детали, относящиеся ко времени первой сессии Хокинса, состоявшейся в Чикаго в 1927 году. Также Чарльз дал некоторые оценки личности блюзмена.

Вот, пожалуй, и всё, чем мы располагаем, приступая к рассказу об этом великом и непостижимом музыканте...

Джером Эпстейн предполагает, что Уолтер «Бадди Бой» Хокинс родился между 1885 и 1990 годами в Блайтвилле (Blytheville, AR), штат Арканзас, и там же прожил бóльшую часть жизни...<sup>234</sup> Откуда



взялись эти сведения, которые переходят из одного справочного издания в другое, — неизвестно, и на это справедливо указывает Пол Оливер, отмечая, что доказательств этому нет, потому что в сотне миль к северу от Мемфиса, да еще на другой стороне Миссисипи, никто из исследователей никогда не работал: все поиски велись ими в основном к югу от Мемфиса. К тому же, замечает Оливер, сингер не упоминает Блайтвилл в своих песнях, в то время как алабамский Бирмингем и миссисипский Джексон в них фигурируют, причем не мимоходом, а в связи с реальными перемещениями музыканта.<sup>235</sup>

Проанализировав записи Хокинса, Джером Эпстейн посчитал, что тот, несомненно, был знаком с работами большинства блюзменов своего времени, и предположил, что именно Бадди Бой подыгрывает на второй гитаре Вильяму Хэррису в его «I'm Leavin' Town» (*it seems probable that Hawkins is the second guitar on William Harris' "I'm Leavin' Town"*), записанной для Gennett в Бирмингеме в июле 1927 года.<sup>236</sup> Но ведь, согласно Справочнику *Blues & Gospel Records*, Хэррису аккомпанирует на второй гитаре некий Джо Робинсон, в чем вроде бы никто не сомневается.<sup>237</sup> В то же время, об этом *Робинсоне* совершенно ничего не известно, и лишь его *пикинг* убеждает, что его обладатель отличный гитарист и оказался он в дженнэттовской студии не случайно... Если же мы сравним этот *пикинг* (игру второго гитариста) в концовке «I'm Leavin' Town» с игрой Бадди Бой Хокинса, то услышим несомненное сходство. Еще есть возможность сравнить их голоса — реплики, которыми перекидываются музыканты в «I'm Leavin' Town» и в пэттоновском «Spoonful Blues», где звучит голос Бадди Боя. Там мы тоже обнаружим сходство... Так что смелые предположения Джерома Эпстейна совсем не случайны.

«Во многих смыслах его музыка совершенно уникальна и, вероятно, беспрецедентна в кантри-блюзе», — справедливо пишет он о Бадди Бой Хокинсе и добавляет, что из-за проблем с жизнеописанием музыканта трудно проследить и за корнями его творчества. Исследователь отмечает как минимум три уникальных аспекта, присутствующих в блюзах Хокинса: во-первых, используемая им гармоническая структура несравнимо богаче типичной для большинства сельских блюзменов трех-четырёхаккордной; во-вторых, в гитарном аккомпанементе Хокинса имеется полифония, а это свидетельствует о

влиянии на него классической музыки Западной Европы; в-третьих, такие вещи, как «How Come Mama Blues» и «A Rag Blues», созданы под влиянием фламенко. Далее следуют предположения, где именно сельский музыкант с американского Юга мог набраться такого опыта. Прежде всего, в армии, во время военных действий на Первой мировой, где-нибудь на юге Франции. Также Хокинс мог заимствовать некоторые образцы европейской музыки и в самих США, в тех же Новом Орлеане или Мемфисе.<sup>238</sup>

Пол Оливер, соглашаясь с Эпстейном и его высокой оценкой Бадди Бой Хокинса-гитариста, считает, что знания южноевропейской музыкальной культуры и фламенко он получил скорее всего в Техасе. Оценивая вокал Хокинса, Оливер считает, что некоторые элементы его пения, в частности крикливый, «лающий» (*barking*) вокал, связывают его с алабамскими блюзовыми сингерами, но предсудительно добавляет, что «подобные рассуждения очень субъективны»... По мнению Оливера, важный аспект в лирике Хокинса — тема железной дороги, причем речь не о романтических путешествиях и странствиях, а о железнодорожном рабочем (песня «Workin' On The Railroad»). Исследователь обращает внимание на упоминание в блюзах и песнях Хокинса обращения *partner*, которое было обычным среди *хобо* — бездомных скитальцев, обитавших у железных дорог. Вместе с тем в репертуаре Бадди Бой Хокинса есть и рэгтаймы, и песни из водевилей и шатровых шоу, и версии популярных вещей, записанных такими известными блюзменами, как Эдит Вилсон (Edith Wilson, 1896-1981) и Трикси Смит (Trixie Smith, 1895-1943).

А вот что думает о Хокинсе другой известный исследователь кантри-блюза. Анализируя «A Rag Blues», Дик Споттсвуд пишет: «Хокинс поет, что вез этот классический блюз всю дорогу из Джексона, Миссисипи. То же самое он пел и о Бирмингеме, из-за чего можно предположить, что блюзмен был бродягой. Он определенно получал удовольствие от своей работы и от впечатления, производимого им на женщин-танцовщиц. “A Rag Blues” — это версия более старой “Spanish Fandango”. В ней причудливое брэнчание сочетается с пикингом на басовых струнах...»<sup>239</sup>

Вот какие высокие оценки даются Бадди Бой Хокинсу, и в каждой мы чувствуем неизменное уважение к этому музыканту, восхи-

щение им и сожаление, что ничего не известно о его жизни... Каким же диссонансом всему этому звучат беглые высказывания бирмингемского бизнесмена Хэрри Чарльза, которому мы обязаны «открытием» Хокинса!

По словам Чарльза, он нашел Бадди Бой Хокинса поющим на Четвертой авеню в Бирмингеме и, также как и другую свою находку — Бо Вивил Джексона, привез его в чикагскую студию *Paramount*, где в апреле 1927 года была проведена первая звукозаписывающая сессия Хокинса. Оказавшись в студии, Бадди Бой был так напуган, что постоянно отходил от микрофона и испортил большое количество тейков (матриц). **«Его записывать было намного сложнее, чем всех остальных»**, — вспоминал бизнесмен. Чтобы как-то осадить музыканта, Чарльзу пришлось буквально привязывать его к микрофону. Он надел на Хокинса наушники и руководил его телодвижениями из контрольной комнаты. **«Каждый раз, когда он начинал двигаться, я говорил ему: “Стой ровно! Стань там-то!”** (*Every time he started to move I say: “Stand still!”, “Stand up there!”*)... Он глядел на тебя прямо как обезьяна... У него не было ни грамма мозгов. Не хватило ума даже на то, чтобы сесть на поезд (*после сессии — В.П.*)... **Никак нельзя было понять, что он замышляет...** (*He'd look up at you just like a monkey... He didn't have a speak of sense... He didn't even have brains enough to get back to the train... You couldn't tell what he's gonna do.*)<sup>240</sup>

Вот так! Для одних (для нас!) — уникальный, ни на кого более не похожий гитарист и сингер, великий музыкант, делающий и теперь, спустя без малого век, нашу жизнь не пустой и не бессмысленной; для других — все лишь безмозглый *nigger*, попавшийся под руку материал, плохо поддающийся обработке, еще одно средство к очередному заработку... Но парадокс в том, что именно благодаря Чарльзу и таким, как он, циничным белым бизнесменам до нас дошло чудное, волшебное, нигде и ни у кого более не встречаемое звучание кантри-блюза, достигнутое одним из его самых искусных исполнителей — Уолтером «Бадди Бой» Хокинсом...

В апреле 1927 года были записаны четыре его блюза — «Shaggy Dog Blues», «Number Three Blues», «Jailhouse Fire Blues» и «Snatch It Back Blues». «Number Three Blues» записали дважды, но издана была

вторая версия... 14 мая в *The Chicago Defender* опубликовали очередной постер *Paramount*, рекламирующий недавно записанного Хокинса и его «Snatch It Back Blues»:

**«Вот он, раскаленный докрасна, словно высоковольтный кабель сверхвысокого напряжения, — новый эксклюзивный артист *Paramount*, не кто иной, как сам Бадди Бой Хокинс собственной персоной и с гитарой! Кладезь талантов, он до невероятности потрясающ, — и вы, уважаемые, в этом убедитесь после прослушивания его ошеломляющего “*Snatch It Back Blues*”!»**<sup>241</sup>

На этом же постере — фотография музыканта. Единственная из сохранившихся, а может, других и вовсе не было... Открытый, добродушный, приветливый, если не веселый, взгляд. Крупные черты лица, полные достоинства: большие умные глаза, толстые губы, крупный нос... Уолтер, вероятно, был высоким, крупным... На нём белая рубашка, тёмный пиджак... Ничто не выдает сельского сингера из Алабамы или Миссисипи. Скорее, это темнокожий горожанин с Севера. В его взгляде нет ни грама робости. Трудно представить, что унижительные слова, сказанные Хэрри Чарльзом, относились к этому человеку... **«Он до невероятности потрясающ!..»** — это суцая правда, и касается не только *ошеломляющего* «Snatch It Back Blues», но и других песен, записанных в апреле 1927 года.

Чем же Бадди Бой Хокинс потрясает и ошеломляет на этих первых своих пластинках?

В «Snatch It Back Blues» и «Jailhouse Fire Blues» прежде всего виртуозным вокалом... В комментариях обращают внимание на необыкновенную гитарную технику Хокинса, ушедшую далеко вперед в сравнении с другими блюзовыми гитаристами. Но в «Snatch It Back Blues», равно как и в других блюзах первой сессии, *далеко вперед* ушел его необыкновенный вокал, вобравший столько оттенков, тонов и полутонов, что трудно проследить за структурой самого этого блюза... Набор самых разнообразных голосовых трюков и владение голосом у Хокинса потрясают и выдают в нём опытного профессионала, для которого запись на пластинку всего только ещё одна возможность подзаработать.

В голосе сингера и в его аккомпанементе нет пэттоновского драйва, нет раскачивания Томми Джонсона, нет надрыва Сан Хауса. Под блюзы Хокинса, кажется, вообще не потанцуешь. Их лучше просто слушать. В «Shaggy Dog Blues» и «Number Three Blues» открытая настройка плюс зажим на довольно высоких ладах создают волшебный, высокий, кажущийся далеким по времени и пространству звук... Подобное звучание можно услышать разве что у техасского госпел-сингера Вашингтона Филлипса (Washington Phillips), но тот извлекал завораживающие звуки из им же изобретенного инструмента под названием *dulceola*, а пел в основном спиричуэлсы. Голос Филлипса под стать его же аккомпанементу — мягкий, хрупкий, едва не плачущий, зовущий поближе к небу, к Богу, между тем как у Бадди Бой Хокинса он крепкий, мощный, громкий, выразительный, и поет он блюзы, а в руках у него гитара, он никуда никого не зовет, но предлагает пребывать здесь, на земле, где иной раз не всё так плохо!..

**Р**астерял все свои деньги, некуда теперь податься.  
Да, растратил все деньги, и нет мне приюта.  
Чувствую всем сердцем, со дня на день подруга меня оставит.

Все эти женщины сходят с ума, потому что я хочу  
что что что...  
Все вы, дамочки, сходите с ума, потому что я хочу  
хочу хочу хочу...  
Вы все, дамочки, без ума от Бадди Боя — ведь хочу я  
да да да...

Говорю ж, милая, махнул я четверке, но  
поезд мимо промчался...  
Посигналил четвертому, но мимо он прошел...  
Только и оставалось мне, дорогая, скрестить на груди руки  
и заплакать.

Вот едет третий, с потухшим прожектором...  
Говорю, вот идет тройка, головной прожектор не горит:  
Кажется мне, в Алабаму он свой путь держит.

Яблоки на столе моем, персики на полке...  
Яблоки у меня на столе, персики на полке...  
Пришлось мне там остаться, но не мог все это  
в одиночестве есть.<sup>242</sup>

По окончании сессии с музыкантом, видимо, случилось какое-то происшествие. Оказавшись в большом городе и получив кое-какие деньги, Бадди Бой загулял, но, похоже, ненадолго, потому что на его поиски в Чикаго приехала возлюбленная:

**«Его жена приехала... говорит: “Где мой муж? Его нет уже месяц!” А я говорю: “Мы отправили его домой!” Но он до дома не доехал. Тогда я написал Лейбли (*Арту Лейбли — В.П.*), что он в Чикаго! И они нашли его где-то на улице, собирающим мелочь, этого негодяя (*scoundrel*)! И посадили его снова на поезд».**<sup>243</sup>

Что ж, Уолтер Хокинс не первый и не последний, кто загулял после сессии, оказавшись в Чикаго. Бывало, чёрные музыканты с Юга и вовсе там пропадали... Для своих жен, по крайней мере.

Кстати, приезд жены, само её присутствие в жизни Хокинса говорит о многом. Это значит, что Бадди Бой никаким *хобо* или бездомным странником не был. Он жил с семьей, следовательно, имел дом, где его всегда ждали. И жена его была не робкого десятка, коль скоро отправилась на Север в поисках своего пропавшего мужа, которого в конце концов нашла, добравшись до таких важных белых господ, как Хэрри Чарльз и Арт Лейбли... В двадцатые это было не просто для темнокожей женщины с Юга. Но дело закончилось благополучно, и в сентябре того же 1927 года Хокинс вновь оказался в студии *Paramount*, где были записаны три его блюза — «*Workin' On The Railroad*», «*Yellow Woman Blues*», «*Awful Fix Blues*» — и один рэгтайм — «*Raggin The Blues*», в котором Бадди Бой проявился как мастер брэнчания...

Материалы обеих сессий были изданы на четырех пластинках и, если верить Чарльзу, продавались очень плохо...

Но у этого господина всё «продавалось плохо», при том что сам он оставался самым успешным дистрибьютером *Paramount*, продававшим своим дилерам пластинок на сумму пятьсот долларов в день!<sup>244</sup> Думаю, Хэрри Чарльз жаловался о трудностях своему интер-

вьюеру (Уордлоу) по привычке, ведь он много лет убеждал в том же самом и своих партнёров-компаньонов, и привлечённых музыкантов, и, главное, беспощадных налоговых инспекторов... Если бы изданные пластинки Хокинса продавались плохо, стоило ли этого необузданного и бестолкового парня, с которым столько возни, вновь взять в Чикаго?! Нет-нет! Чарльз явно лукавил... В 1970 году Гэйл Уордлоу поставил ему «Pony Blues» Пэттона, и она его ничуть не впечатлила. «**Есть намного лучше!**» (*There's a lot better!*) — признался Чарльз и сказал, что отсоветовал бы чиновникам *Paramount* её записывать, потому что дикция сингера (*the singer's diction*) была бы непонятной черному потребителю...<sup>245</sup> Можно подумать, что в миссисипско-луизианско-алабамских джуках дикция — пэттоновская, сан-хаусская или баддибойхокинская — что-то значила! Она в кантри-блюзе чем хуже — тем лучше, а иной раз и вовсе не нужна, как у того же Уолтера Хокинса, когда в «Shaggy Dog Blues» он поёт: *ти-ди-ди ти-ди-да-да да-да-ти-ди-да / ти-ди ти-ди да-да-ти да-да-да-а...* Что может быть более подходящим и захватывающим, чем эти легкие короткие припевки?!

Что делал, где и как жил Бадди Бой Хокинс до того, как появился в студии *Gennett* 14 июня 1929 года, — мы не знаем, но полагаем, что он не сидел сложа руки. Его мастерство, прежде всего гитариста, возросло и проявилось во всем блеске именно во время записи в Ричмонде, куда он прибыл вместе с Чарли Пэттоном из столицы Миссисипи Джексона. Последнее означает еще и то, что на этот раз его делами занимался Хенри Спир...

И вновь о тиражах и продаже: если бы ранее изданные пластинки Уолтера Хокинса не раскупались, в том числе и в магазине Хенри Спира, едва ли он рекомендовал бы его к новой сессии звукозаписи на все том же *Paramount*. И уж тем более менеджеры лейбла, включая Арта Лейбли, знавшего Хокинса, не приняли бы предложение Спира записать этого сингера еще раз...

Мы уже обращали внимание на то, что номера записанных матриц Пэттона и Хокинса чередовались, из чего можно предположить, что сингеры сменяли друг друга у микрофона и во время записи нескольких вещей находились в одной комнате. И не только очередность матриц указывает на это. В самом начале пэттоновской

«A Spoonful Blues», как бы представляя его публике, звучит голос Хокинса: *«Я вот-вот загремлю в тюрьму из-за этого “spoonful”...»* (*I'm about to go to jail about this spoonful...*) — а затем, в продолжение блюза, музыканты обмениваются репликами... Также и голос Чарли звучит в одной из песен Хокинса. А всего у Бадди Боя записаны четыре вещи: «A Rag Blues», «How Come Mama Blues», «Snatch It And Grab It» и «Voice Throwin' Blues». По своей структуре, по стилю, даже по настроению это совсем иной материал, чем был записан в Чикаго. Это всё те же блюзы, но основой их служат рэгтаймы, при этом сам музыкант более раскован, свободен и весел... Наверное, от ликера и оттого, что рядом — коллега, приятель и товарищ (Чарли Пэттон), который поддерживает и временами отпускает реплики, в водевильной «Snatch It And Grab» например. В конце этого искрометного рэгтайма вновь звучат замечательные баддибоевские «штучки» — *ти-да-да ти-да-ти...*

Откуда Хокинс их заимствовал? Тампа Ред прибежал к таким же припевкам в своем светлом рэгтайме «What Is It That Tastes Like Gravy?», который записан для *Vocalion* днем раньше, в четверг 13 июня 1929 года, в Чикаго. Но ведь Бадди Бой Хокинс так пел еще весной 1927-го, в «Shaggy Dog Blues». Может, он их придумал сам?!

«A Rag Blues», конечно, самая неожиданная вещь. *«Я вез её всю дорогу из Джексона, Миссисипи...»* — признается Хокинс в начале этой вещи, которую можно было бы назвать инструментальной, если бы не многозначительный речитатив, выдающий нам опытного, искусственного и знающего себе цену шоумена.

Сейчас я сыграю вам “A Rag” ...

Вот вам моя рага.

Я вез ее всю дорогу из Джексона, Миссисипи.

Некоторые все еще не знают, что такое эта рага.

Я единственный, кто может сыграть ее, эту рагу...

Я зову ее “A Rag”.

Именно так я заставляю джексоновских девчонок вилять задами!

Это зовётся «shocko». Все женщины балдеют от этого!..

Послушайте-ка вот в этом месте,

где возглас: прислушайтесь к этому перебору...



А теперь вот тут, снова слушайте...  
Вот что мы зовем убийственной рагой, именно это!  
Выхожу на другую рагу... А тут все просто счастливы —  
это и есть счастье!  
Это и зовется “Jackson A Rag”!<sup>246</sup>

Комментируя «A Rag Blues», Споттсвуд пишет, что это обработка более старой «Spanish Fandango», в которой затейливое брэнчание соединяется с пикинггом на басовых струнах. После фразы: *А тут все просто счастливы — это и есть счастье!* (*Here where it get happy now, getting' happy*) — звучит, как полагает Споттсвуд, андалузский мотив. Он же предполагает, что под *shocko* подразумевается *chaconne*, танец XVIII века, имеющий французские корни. *А почему бы и нет?* — завершается вопросом комментариев.<sup>247</sup>

Кто знает? Может, да. Хотя Музыкальный словарь Гроува отсылает нас обратно за океан, сообщая с некоторой неопределенностью, что *чакона* — это оживленный танец с вариациями, видимо, латиноамериканского происхождения, в трехдольном размере и мажорном ладу и был популярен в Испании и Италии в XVII веке.<sup>248</sup> Так что Споттсвуд почти не ошибся... Но если так, то как еще раз не удивиться планетарному движению музыки, через моря-океаны!..

Пол Оливер также считает, что в «A Rag Blues» сильно влияние фламенко, «в переливах на высоких струнах, покрывающих мелодическую линию баса, сыгранную большим пальцем».<sup>249</sup> В своей *The Story Of The Blues* он также обращает внимание на то, что подобные мелодии играл на деревенских вечеринках Миссисипи Джон Хёрт, и приводит в пример его «Spanish Fangdang», замечая, впрочем, что у Хокинса испанский колорит более ярко выражен.<sup>250</sup> Ну а мы со своей стороны заметим, что надо иметь богатое воображение, чтобы уловить музыкальное (и прочее) сходство хёртовского «Spanish Fangdang» с блюзовой рагой Хокинса...

О влиянии фламенко в «A Rag Blues» пишет со знанием дела и Джером Эпстейн, но его анализ песен Уолтера Хокинса, включающий предположения о настройках, ладах, тональностях и так далее, столь сложный и наукообразный, что мы не рискнём его привести... Все эти комментарии вызвали бы у нашего Бадди Боя не

меньший шок, чем тот, который сам он вызывал у джексонских девиц своими блюзами и рэгтаймами, такими как шустрый «How Come Mama Blues».

Последний — версия некогда популярной водевильной песни Джина Остина (Gene Austin, 1900-1972) и Роя Бергере (Roy Bergere) «How Come You Do Me Like You Do?», которую в середине двадцатых активно записывали и тиражировали на *race records*. В основном её исполняли блистательные блюзвимен с не менее замечательными аккомпаниаторами. Так, Эдит Вилсон при записи для *Columbia* в июне 1924 года под псевдонимом *Alabama Joe* подыгрывал гитарист-виртуоз Рой Сmek (Roy Smeck, 1900-1994); Трикси Смит в январе 1925 года записывала свою версию под аккомпанемент Trixie's Down Home Syncopators (так на парамаунтской пластинке представили the Original Memphis Five); Розе Хендерсон (Rosa Henderson, 1896-1968) и Виоле МакКой (Viola McCoy, 1900-1956), в апреле и июне 1924 года соответственно, аккомпанировал на фортепиано Флетчер Хендерсон; а Флоренс Бристол (Florence Bristol), в ноябре того же года, записала эту популярную песню под аккомпанемент дуэта из the Washingtonians — альт саксофониста Отто Хардвика (Otto Hardwick, 1904-1970) и пианиста, будущего великого бэнд-лидера и композитора, Дюка Эллингтона (Duke Ellington, 1899-1974).

Как видим, звукозаписывающие компании спешили наперебой с хитом Джина Остина и Роя Бергере, а уж тиражи *race records* были многотысячными, распространялись по всей Америке, так что все упомянутые версии Бадди Бой Хокинса мог слышать на пластинках, а кое-что и вживую. Также он мог услышать «How Come You Do Me Like You Do?» от такого же, как сам, участника медицинских шоу или на очередном карнавале в каком-нибудь южном городе.

Комментируя «How Come Mama Blues» Хокинса, Эпстейн затрудняется определить с точностью настройку, которую использует музыкант, и лишь предполагает, что это или стандартная, или открытая *G*, зажата на седьмом ладу. Он также считает наиболее яркой особенностью вещи использование монотонного баса (*drone bass*).<sup>251</sup> А по мне, самой яркой особенностью кантри-версии Хокинса является его вокал, и только потом всё остальное, включая и пикинг на басовых струнах.

Как же ты можешь так, детка, в чем же дело?  
Зачем, зачем меня сильно так расстраиваешь?  
Знаешь ведь, что я чист перед тобой...  
Понимаешь, ты ровно в семь — за порог, а обратно — в восемь,  
завелся, точно, любовник — громила толстый,  
что колотит по калитке моей!  
Отчего ж ты была прошлой ночью так холодна?  
Никогда я не обижал тебя...  
Говорю тебе, подруга, ни в чем я не виноват перед тобой.

Почему ж печалишь меня, милая, откуда такая жестокость?  
Все насолить мне пытаешься?  
Знаешь сама, честен я перед тобой...  
Обняла тут, поцеловала да все приговаривает:  
“Толстячок ты мой...”  
Тут же в бешенстве кричу из окна:  
“Что же ты прячешься, негодяй ты этакий?”  
Чем заслужил я подлое обращение,  
какой же я повод дал?

А прошлой ночью — что такое отчебучила? За что ты так...  
*Слушай сюда, женщина:* я пушку купил, сегодня купил,  
а гробовщик уж ждет с нетерпением, чтоб тебя  
в конуру свою уволочь!  
Зачем же ты так, коричневокожая?  
Ничем не заслужил я такого, знаешь ли, обращения...  
Да-да, я о тебе: себя не обманешь!

А прошлой ночью что такое вытворила?  
За что ты так груба со мной?  
Почему ж мне так нестерпимо больно,  
ведь я всегда так добр к тебе?  
Ты все говоришь, что спишь и видишь мою ослицу...  
На случай такой имею бритву новёхонькую, аккурат  
по горлышку, по твоему!  
Сладкая, моя, что за бес в тебя вселился? Я так стараюсь!..  
Поверь, и в мыслях не держал...

Почто терзаешь сердце мое? Откуда весь этот холод?  
Почто расстраиваешь, подруга? Ни в чем не перечил я тебе!  
*Слушай меня, ребята!* Знаете, пять центов не стоят десяти...  
Одна дамочка мне столько крови испортила...  
Зачем же издеваешься, милая? Зачем? Я о тебе, да!  
Что скажешь?

*А теперь — слушаем все вот эту гитару! Поняли?  
Не правда ли, здорово?*

Так как же ты можешь так? Что тобою движет?  
Все насолить мне стараешься? Ничем не провинился...  
*...слушайте вот здесь, парни!*  
Чем больше вы стараетесь для этих женщин,  
тем меньше любовной ласки от них получаете.  
Зачем же ты так со мной? Эх, мама-мама,  
эх-эх-эх...<sup>252</sup>

В своей книге *Songsters & Saints* Пол Оливер называет Уолтера Хокинса не только кантри-блюзовым сингером, но и рэгтайм-гитаристом, и сингером шоу, и... чревовещателем (*ventriloquist*).<sup>253</sup>

Это еще что?!

Для того чтобы понять, о чем речь, надо обязательно услышать «Voice Throwin' Blues», темп которого все время нарастает, так что к концу едва успеваешь проследить за общей структурой этого странного блюза. И это тоже элемент уличного шатрового шоу, неизменным участником которого был Хокинс. В данном случае он привлекал слушателей не столько ускоряющимся ритмом или мелодией, сколько необычными припевками — *нья, нья, нья, нья*, исполняемыми как бы раздваивающимся голосом, так что, не зная об этом таланте Хокинса, можно подумать, будто поют два сингера...

Какой всё же великий артист — Уолтер «Бадди Бой» Хокинс!..

Дик Споттсвуд отмечает, что «Voice Throwin' Blues» — это своеобразная версия «Hesitating Blues», который Вильям Хэнди представил публике ещё в 1915 году и записал со своим Memphis Blues Band спустя четыре года, но, вообще, она еще более старая и стала кантри-стандартом в двадцатых, когда ее исполняли и записывали

как белые, так и черные музыканты.<sup>254</sup> Споттсвуд упоминает в связи с этим белых сингеров Чарли Пула (Charlie Poole, 1892-1931), Анкла Дэйва Мэйкона, дуэт Burnett & Rutherford, Фиддлин Джона Карсона, а также сонгстера Джима Джексона. Однако ни у кого из них, исключая Джима Джексона, «Hesitating Blues» я не обнаружил. Возможно, этот блюзовый стандарт исполнялся ими под каким-то другим названием?

Почему-то Споттсвуд не упомянул старого блюзмена, сонгстера и госпел-сингера Сэма Коллинза, который двумя годами ранее, в августе 1927, записал свою версию «Hesitating Blues», причем в этой же самой студии Gennett.<sup>255</sup> «Voice Throwin' Blues» Бадди Бой Хокинса — своеобразная трактовка именно версии Сэма Коллинза, которую, я уверен, он слышал от самого *Солти Дога*. То, как исполнил её Бадди Бой, — невероятно: не единственный ли это подобный опыт во всем кантри-блюзе, запечатленный на звуковом носителе?

Прийди ж ко мне, останься допоздна, когда позову — решайся.

Скажи, сколь мне ждать еще?

Будешь моею? *Или погонишь прочь меня?*

*Нья, нья, нья, нья...*

Не фрезеровщик я, *и не сын его*, но мог бы тебя обработать, пока твой мастер не явился...

*Послушай, сколько еще мне томиться?*

Заполучу ль тебя прямо сейчас? *Или слишком я раз мечтался?*

*Нья, нья, нья, нья...*

Куплеты эти, *все одно и то же*, с ума меня сводят...

Скажи... *нья, нья, нья, нья...* Ну, долго ль ждать еще?

Пойдешь со мной? *Или опять не сложится?*

*Нья, нья, нья, нья...*

Смуглокожая злодейка, *коричневокожая тоже*, прочь иди, шоколадка, мне *ты не нужна...*

*Послушай, сколько еще мне мучиться?*

Заполучу тебя наконец? *Или не стоит надеяться?*

*Нья, нья, нья, нья...*

Прийди ж ко мне, *задержись до утра*, когда позову — *решишься*.  
Скажи, сколько мне ждать еще?  
Останешься со мной? Или всё размышляешь?

*Нья, нья, нья, нья...*

Мама говорила мне, *папа тоже*, что  
здешние женщины принесут мне смерть.

*Отвечай же, долго* мне ждать?

Будем мы вдвоем сегодня? Или никак не решишься?

*Нья, нья, нья, нья...*

Я не доктор, и не сын его, но облегчить смогу  
твои страдания, пока врач не явился.

*Говори же, сколько* мне ждать тебя?

Ну, останешься теперь? Или нет надежды никакой?

*Нья, нья, нья, нья...*

Не надо мне сахару в чай: в девушке моей сладости довольно...

Говори же, сколько мне ждать тебя?

Ну, останешься ли теперь? Или нет надежды никакой?

*Нья, нья, нья, нья...*<sup>256</sup>

Что стало с Уолтером «Бадди Бой» Хокинсом после того, как он покинул студию в Ричмонде, как сложилась его дальнейшая жизнь и где эта жизнь прошла, наконец, когда умер и где похоронен этот великий блюзовый гитарист и сингер — мне не известно.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

# САМЮЭЛЬ «СЭМ» КОЛЛИНЗ

*Место Коллинза, равно как и Пэттона,  
в самом основании.*

Гэйл Уордлоу

Если бы кто-нибудь поставил задачу выразить одним словом самое важное и сокровенное, от чего мы отталкиваемся, наделяя того или иного блюзового музыканта высоким званием «великий», то выше дельтовского *драйва* и *раскачивания*, прежде искусного пикинга, памятной мелодии и даже выше самого чувственного вокала, выше всего того, что удерживает рядом с блюзом, нам следовало бы поставить слово «глубина». При этом невозможно даже приблизительно описать, что имеется в виду, потому что, если бы только кто-нибудь смог описать *глубину* в музыке, стала бы не нужна сама музыка, не нужен был бы и блюз, который изначально рожден для того, чтобы зацепить за душу, схватить за сердце и остаться с ними, если не навсегда, то надолго. В блюзах Лемона Джефферсона, Чарли Пэттона, Томми Джонсона, Скипа Джеймса, Вилли Ли Брауна, Сан Хауса, Джона Хёрта и других великих блюзменов прошлого мы прежде всего слышим... или нет, скорее, чувствуем *дух* блюза, его не постижимую *глубину* — и это есть тайна, которую мы тщетно пытаемся разгадать. Это и есть то самое звучание, в свое время метко названное *deep blues* — *глубокий блюз*.<sup>257</sup> И когда мы слышим, как в «The Jail House Blues», «Loving Lady Blues» или «Yellow Dog Blues» к нам из недостижимого далека, сквозь дым и шум ушедшего столетия пробивается, подстрекаемый легким слайдом, *плачущий* голос Сэма

Коллинза, — не надо никаких объяснений: мы тотчас понимаем, что значит *глубина* и что такое *deep blues*.

Если верить Словарю Хэrrиса Шелдона, Самюэль Коллинз родился 11 августа 1887 года в Луизиане, но где именно — не известно.

Его отца тоже звали Самюэлем (Samuel Collins Sr.), а имя матери — Софи (Sophie). Детство будущего блюзмена и сонгстера связано с Пайк-каунти (Pike County) и городом МакКоумом (McComb, MS), находящимся на юге штата Миссисипи. Из этого можно предположить, что родился Сэм Коллинз где-то на южной границе Миссисипи с Луизианой. Но это вовсе не обязательно. Далее сообщается, что в двадцатые он работал на местных пикниках и вечеринках со своим более молодым учеником, также выходцем из МакКоума, Кингом Соломоном Хиллом, известным также как Джо Холмс (King Solomon Hill / Joe Holmes, 1897-1949), и в 1927 году был впервые записан в Ричмонде, штат Индиана, для лейбла *Gennett*. Потом сингер записывался в 1931 и 1932 годах под разными псевдонимами для лейбла *ARC* в Нью-Йорке, затем, в продолжение тридцатых, играл в джуках и придорожных кафе в северных городах, поселился в Чикаго, где всё так же зарабатывал музыкой, и 20 октября 1949 года умер от сердечно-сосудистой недостаточности у себя дома. Похоронен Самюэль «Сэм» Коллинз на кладбище *Burr Oak Cemetery* в Элзипе (Alsip, IL), к юго-западу от центра большого Чикаго.<sup>258</sup>

Вот и все биографические сведения, которые сохранились о Коллинзе. Если к ним добавить более четырех десятков (!) записанных блюзов, спиричуэлсов и песен доблюзовой поры, из которых почти половина издана, затем переиздана и дошла до нас, то это совсем не мало. Тем не менее никаких отдельных исследований, биографических статей, не говоря уже о книге, о Сэме Коллинзе нет, и не во всякой блюзовой энциклопедии упоминается его имя, а тот, кто пишет об этом сингере, в основном разбирает «по косточкам» его песни.

Впервые один из блюзов Сэма Коллинза — «Jailhouse Blues» — был переиздан в 1962 году, в первом сборнике кантри-блюза лейбла *Origin Jazz Library* «Really! The Country Blues 1927-1933» (OJL-2). А в 1965 году на этом же лейбле вышел альбом «Crying Sam Collins And His Git-Fiddle» (OJL-10), включающий четырнадцать переизданных



песен и блюзов Коллинза, а также два блюза его ученика Кинга Соломона Хилла. Один из создателей *OJL* — Пит Вилэн — написал статью *Sam Collins & The Gennett Madness*, которая издана буклетом как приложение к альбому: её-то и можно считать первой отдельной работой о великом сингере.

Впоследствии, в разное время, отдельные вещи Сэма Коллинза переиздавали на своих сборниках лейблы *Roots (RL-302,303)*, *Biograph (BLP-12027)*, *Yazoo (1038)*, *HK (4001)*, *Document (DLP-533)*; в конце восьмидесятых на *Yazoo* вышел полноценный альбом «Crying Sam Collins and His Git-Fiddle: Jail House Blues» (1079), а уже в девяностые, на CD, на лейбле *Document* переиздали весь имевшийся на тот момент материал Коллинза — «Sam Collins: Complete Recorded Works in Chronological Order 1927-1931» (DOCD 5034).<sup>259</sup>

Но вернемся к изданному в 1965 году лонгплею *OJL* и статье *Sam Collins & The Gennett Madness*.

Пит Вилэн сообщает, что из-за отсутствия сведений о Коллинзе работа над статьей шла очень медленно. И однажды, в августе 1965 года, в его бруклинскую квартиру заявили Джон Фэhey, Билл Гивенс (Bill Givens), Бернард Клецко и Эл Вилсон (Alan “Al” Wilson, 1943-1970). Как обычно, приятели слушали музыку, курили сигареты, пили пиво... И тут разговор зашел о статье к предстоящему изданию альбома *OJL-10*. Так как Вилэн был совершенно растерян и не мог написать ни строчки, он попросил друзей высказаться о Сэме Коллинзе. Один из создателей блюз-роковой группы Canned Heat, Эл Вилсон туманно произнес, что Коллинз является «*the third best one-song man*», что можно перевести как «третий в ряду лучших исполнителей какой-то одной определенной песни». По его мнению, Гэрфилд Эйкерс, со своим драйвовым «Cottonfield Blues», признан лучшим; Кинг Соломон Хилл, скорее всего с «Whoopee Blues», — вторым; а Сэм Коллинз, со своим «Jailhouse Blues», — третьим... При этом Алан заявил, что у Коллинза самая аморфная (*архаичная!*) правая рука (*the most amorphous right hand of all time*). Этот юный, рано и нелепо ушедший из жизни гитарист и харпер, конечно, не ахти какой авторитет, но всё же...

Безапелляционный Джон Фэhey высказался о Коллинзе яснее и определеннее: «Он всегда вне тональности, но это не имеет никакого значения» (*He's always out of tune, but it doesn't matter*).

Бернард Клеcko, кажется, проникся старым сингером более глубоко: «Я на полном серьёзе вам сейчас скажу... Если бы меня попросили познакомить кого-нибудь с великим кантри-блюзом, я бы взял либо “Devil In The Lion's Den”, либо “Jailhouse Blues”». <sup>260</sup>

Как видим, отсутствие каких-либо биографических сведений о Сэме Коллинзе невольно подталкивало к анализу самого главного — творчества музыканта, его песен и блюзов, технического мастерства, вокальных способностей...

Тем же занимался и Самюэль Чартерс во второй своей книге о кантри-блюзе — *The Bluesmen*. Впрочем, его суждения о Коллинзе менее возвышенные и более категоричные.

«По своему творческому потенциалу, — написал Чартерс, — Коллинз не был сингером уровня Сан Хауса или Вилли Брауна, несмотря на количество записанных им вещей. Но та глубина и вдумчивое понимание, которых он достигал в своих лучших работах, переплавляли неуклюжесть стиля в весьма трогательную общую выразительность. Вместе с тем многое из записанного — это всего лишь производный материал: по отношению к белой традиции кантри, а также к записям других исполнителей. “Hesitation Blues” имеет звучание какого-нибудь каролинского хиллбилли-бэнда вроде бэнда Чарли Пула; тюремная фолк-песня “Midnight Special”, спетая высоким фальцетом, имеет ритмические свойства белых госпел-групп, таких как Ernest Phipps and His Holiness Singers. В “It Won't Be Long” заметны нерешительность и гармоническая неопределенность, характерная для похожих белых сентиментальных песен тeхасского сингера Хенри Томаса. Госпелы главным образом имеют слабый аккомпанемент и не значительно отличаются своими текстами от стандартных версий песенников». <sup>261</sup>

Не менее жёстко разобрался Чартерс и с Коллизом-музыкантом.

«Из всех миссисипских сингеров Коллинз являлся, вероятно, наиболее ограниченным гитаристом. Практически во всех своих блюзах он использовал открытую настройку... а его гармоническая комбинация ограничивалась до избитой субдоминанты на пятом

ладу. Временами, похоже, он кладет гитару на колени, но что касается блюзов, то их звучание выдает игру на гитаре в стандартной позиции. Обычно он использовал бутлнек или что-то типа ножа или слайда и играл мелодию в унисон с голосом. Его звучание согласуется с гитарной настройкой — почти прокисший, прогорклый саунд, словно наполовину созревший плод хурмы (*almost a sour, bitter sound, like a half ripe persimmon*), — но, по стандартам большинства гитаристов, он пребывал вне тональности, хотя это и может быть именно то звучание, которого он добивался. Его аккомпанементный стиль сформировался только наполовину и, возможно, отражает различные музыкальные течения, развивавшиеся в МакКоуме в период взросления блюзмена. Унисонное исполнение мелодии слайдом характерно для миссисипцев, но тут нет ни ритма на низких струнах, ни ровной работы большого пальца в ритме 4/4, чем отличался Техас, ни дополнительного пикинга большим пальцем, практиковавшегося многими музыкантами Дельты.<sup>262</sup>

Здесь мы сталкиваемся с типичной оценкой тех авторов, которые и сами когда-то поигрывали на каком-нибудь инструменте. Чартерс в свое время был банджоистом в джаг-бэнде, и лучшим блюзменом для него всегда оставался тот, кто эффективнее играл на гитаре, в то время как голосу придавалось гораздо меньшее значение.<sup>263</sup> Хорошо еще, что, аттестуя гитарный аккомпанемент Сэма Коллинза как *наиболее ограниченный из всех миссисипских сингеров*, Самюэль на всякий случай добавляет: «...хотя это и может быть именно то звучание, которого он добивался».

То-то и оно!

Гэйл Дин Уордлоу также не обошел вниманием Коллинза. Как и полагается действовать исследователю, он отправился на поиски следов сингера на юго-запад штата Миссисипи, в главный город Пайк-каунти — МакКоум...

...В своих книгах о блюзе мы, оставив Дельту, только однажды забирались так далеко на юг — когда в главе о Томми Джонсоне рассказывали о его недолгом проживании в Тайлертауне (Tylertown, MS), небольшом городе в Уолтэлл-каунти (Walthall County). Некогда там проживало множество музыкантов, и во многом благодаря Томми,

сформировалась своя особенная блюзовая традиция.<sup>264</sup> МакКоум находится в соседней Пайк-каунти, в 23 милях западнее Тайлбертауна, на хайвей 55, связывающей Мемфис, Джексон и Новый Орлеан. Многие факторы влияли на то, чтобы в этих краях во множестве обитали сонгстеры и блюзмены, и вовсе не случайно, что именно в МакКоуме родился и вырос один из родоначальников рок-музыки — Бо Диддли (Bo Diddley, 1928–2008): его дом всё еще стоит в южной части города и в нём живут родственники знаменитого рок-н-ролльщика... Совершались в МакКоуме и драматические события, которые привлекали внимание музыкантов из миссисипских и луизианских каунти. Вот что пишет о городе автор книги *Railroadin' Some* Макс Хеймс (Max Haymes):

«В “Mean Black Moan” (баллада из репертуара Чарли Пэттона — В.П.), наиболее вероятно, нашла отражение трагическая забастовка на железной дороге Illinois Central (IC) в 1911 году. Большое количество чернокожих рабочих было привлечено для работы в ремонтно-профилактических мастерских в попытке компании “расстроить забастовку, поразившую всю систему от Чикаго до Нового Орлеана” и “официально продлившуюся около трех лет”. Определенно, забастовка ощутимо затронула миссисипский МакКоум, расположенный немного южнее привычных мест обитания Пэттона в Дельте. Забастовка в крупных ремонтно-профилактических мастерских МакКоума, названного в честь своего основателя полковника Генри МакКоума (Henry S. McComb) в 1870 году, продолжалась в течение двух месяцев. После ввода штрейкбрехеров в мастерские вспыхнуло ужасающее насилие: “были убитые; ввели военное положение, а на крышах зданий разместили пулеметы; цеха обнесли колючей проволокой”. Полковник МакКоум являлся президентом железной дороги *New Orleans, Jackson & Great Northern RR (NOJ&GN)*, в то время когда принимались решения о создании важного комплекса профилактических железнодорожных цехов в южном Миссисипи. В 1872 году железная дорога *NOJ & GN* была поглощена *Illinois Central* с последовавшим выдвиганием города МакКоум, ставшего “наиболее густонаселенным индустриальным и коммерческим центром между Джексоном и Новым Орлеаном”. Этот город также стал оживлённой блюзовой сценой для пианистов и

гитаристов в двадцатые и тридцатые годы. Входящий в число последних, Сэм Коллинз часто пребывал в МакКоуме вместе с Кингом Соломоном Хиллом (известным и как Джо Холмс), который был моложе его и играл слайдом в манере, схожей со стилем Коллинза. Воспоминания о забастовке 1911 года, безусловно, запечатлелись в памяти таких музыкантов, как Сэм Коллинз и его современник Чарли Пэттон, которым на тот момент предположительно было по 24 и 20 лет соответственно».<sup>265</sup>

Среди «блюзовых мест» Макс Хеймс отмечает соседние с МакКоумом Саммит (Summit, MS), Норфилд (Norfield, MS), Магнолию (Magnolia, MS) и Кокомо (Kokomo, MS); недалеко от него Хэйзелхерст (Hazlehurst, MS) и Кристал Спрингс, а также упомянутый нами Тайлертаун. Также Хеймс называет известные имена и очень кстати добавляет, что «там обитало огромное множество незаписанных музыкантов». «Некоторые из городов долгое время оставались “главными пересыльными пунктами” на маршрутах деревообрабатывающего производства... Уже к 1888 году в радиусе тридцати миль от МакКоума располагалось семьдесят пять лесопилок».<sup>266</sup> Ну а мы уже знаем, что редкая лесопилка обходилась без джука с его обязательным набором из хаслинг-вимен, гэмблеров, блюзовых сингеров и сингерш. Так что среда, в которой обитал Сэм Коллинз, хоть и не Дельта, но для блюзов — самая что ни на есть естественная...

В самом сегрегированном МакКоуме большая часть черного населения проживала (и проживает сейчас) в северной части города, в районе, именуемом Беартаун (Beartown), а центром черной деловой, музыкальной, развлекательной и всякой прочей активной жизни была Саммит-стрит (Summit Street). Местный бизнесмен Бенни Джозеф (Bennie Joseph) вспоминает: «Люди приезжали в МакКоум отовсюду — от Чикаго до Нового Орлеана. Это был широко открытый город. Тут были клубы, игорные дома, ликер, всё, что только захочешь... Танцы, вечеринки, выпивка. Клубы, клубы, клубы...» Среди главных беартаунских клубов упоминаются *The Harlem Nightingale* и *Brock's Mocombo №2*, который раньше назывался *The Club Rockett*, — в них всегда звучал джаз, блюз, ритм-энд-блюз, позже рок-н-ролл и соул, а играли и пели

здесь самые знаменитые музыканты со всего Юга, со всей черной Америки... А в бурные шестидесятые, когда Америку сотрясали расовые столкновения и страна стояла на пороге еще одной гражданской войны, на этот раз расовой, на Саммит-стрит шли бои. Были разрушены многие магазины и клубы черных, а их хозяева, поддерживавшие борьбу за гражданские права афроамериканцев, были избиты и арестованы... Но прошло каких-то сорок с лишним лет, и мэром МакКоума был избран темнокожий Зак Пэттерсон (Zach Patterson)... Обо всем этом сообщается на историческом маркере, недавно установленном на Саммит-стрит. Но большую часть надписи на этом маркере составляют имена музыкантов, некогда побывавших в МакКоуме и в разное время выступавших в клубах Беартауна, и в этом славном списке упомянуты и наши герои — Кинг Соломон Хилл и Сэм Коллинз...

Что касается Коллинза, то у нас имеется и свидетельство вездесущего Ишмона Брэйси:

**«Он играл там, на Рэйлроуд-стрит... Я видел его там раза два или три. На улице он собирал мелочь. Называл себя Солти Дог Сэм (Salty Dog Sam). Я видел его, когда останавливался по пути в Новый Орлеан, чтобы повидаться со своей сестренкой».**<sup>267</sup>

И это, похоже, тот случай, когда Ишмону можно верить.

Некий таксист из МакКоума рассказывал в конце пятидесятых, что он знал Солти Дог Сэма еще в двадцатые и тридцатые годы и что тот уехал из МакКоума в Луизиану или в Техас. Таксист также вспомнил, что еще раз видел сингера в МакКоуме в середине пятидесятых, когда тот ненадолго вернулся в город. Но откуда Солти Дог Сэм приехал и куда затем отправился, таксист не знал.<sup>268</sup>

Еще один свидетель, старый и никогда не записывавшийся блюзмен, Джон Уиллис (John Willis) так вспоминал о Коллинзе:

**«Я был в МакКоуме, Миссисипи, в 1924 году. Солти Дог, он оттуда! Он много пил... Ну, так скажу, где-то примерно часа в четыре [в субботу] мы заводили эти самые баррелхаус-блюзы. О Боже!.. Могу лишь сказать, что где-то в четыре тридцать — в пять следующего утра его гитара была слышна мили за три»** (*Oh, man! I'd just say about four-thirty, five, the next morning, you could hear that guitar 'bout three miles*).<sup>269</sup>

Оставь все свои дела, милая...  
Я буду это делать очень медленно...  
Обо всем позабудь, детка,  
так медленно еще никогда не было...  
Схожу с ума по тебе,  
укроемся ото всех.

Взбей-ка перинку повыше  
да лампу притуши...  
Давай, взбей постель повыше  
и лампу свою погаси...  
Обнимать и всю целовать тебя стану:  
видимся-то в последний раз.

Занавесь-ка окошко,  
и затвори дверь на щеколду...  
Прикрой окошко-то  
да затвори дверь.  
Я ловок, как дьявол,  
и неуловим, словно ветер...

Взбей подушки  
и пригаси лампу...  
Взбей подушки  
да свет поубавь...  
А после, прошу, проводи через заднюю дверь  
из этого славного города вон...<sup>270</sup>

Уиллис не единожды видел Сэма Коллинза в компании с его более молодым партнером Кингом Соломоном Хиллом, которого он знал как Джо Холмса.

**«Они с Солти Догем пели эту песню (речь о “The Jail House Blues”) вместе. О Боже! Он (Сэм) имел набор песен, которые действительно умел исполнять... Самые прекрасные песни, которые только можно услышать».**<sup>271</sup>

Также Джон Уиллис распознал «Riverside Blues», «Loving Lady Blues», «Devil In The Lion's Den» и уверенно определил, что они из

репертуара Сэма Коллинза. Но самое важное для нас — оценка, которую в разговоре с Уиллисом дал своему старшему другу и учителю Кинг Соломон Хилл. Он признался Уиллису, что Коллинз **«был, пожалуй, лучшим из всех, кого он когда-либо встречал»** (*was 'bout the best he ever met*).<sup>272</sup> Мнение музыканта, подарившего миру «Whoopie Blues», куда важнее всего того, чего наговорили (или написали) о Сэме Коллинзе все исследователи...

С этой же оценкой соглашалась и жена Хилла — Роберта Эллумс (Roberta Allums), добавляя, что её муж **«много играл с Солти Дог Сэмом, а иногда они где-то пропадали вместе по две-три ночи, прежде чем возвращались домой... Они ездили в Беартаун (Beartown)»**, черную комьюнити к югу от Саммита, в северном МакКоуме, где, по словам местных жителей, в тридцатые годы Сэм Коллинз играл по выходным в клубе the Harlem Nightingale. **«Оба играли очень похоже. Если на них не смотришь, то и не распознаешь, кто играет»**, — уверяла Роберта Эллумс.

Важным представляется и то, что вслед за этим миссис Эллумс рассказала Уордлоу, будто её муж и Сэм Коллинз впервые встретились не в Саммите, а возле Кристал Спрингса, и оттуда приехали уже вместе. (*Allums said Joe met Salty Dog Sam not in the Summit area but “up near Crystal Springs, and he come on home with Joe”*).<sup>273</sup>

Но то, что нам представляется важным, Гэйлу Уордлоу показалось странным: *«strangely»*, пишет он, предваряя высказывание жены Соломона Хилла. А ведь в следующей строке Уордлоу приводит безымянный источник из МакКоума, который полагал, будто отчий дом Сэма Коллинза находился возле Терри (Terry, MS), ближайшего к Кристал Спрингсу города! (*One source in McComb said he thought Collins' home was originally near Terry*).

**«Но подтверждений этому не нашлось»** (*but no substantial evidence has been uncovered to confirm that*), — заключает Уордлоу...<sup>274</sup>

Позвольте, а где подтверждения того, что Самюэль «Сэм» Коллинз родом из Луизианы, как это написано в блюзовых справочниках и энциклопедиях? Мы не находим их ни у кого. Есть лишь некая констатация — *родился в Луизиане, переехал в МакКоум* — и всё. Между тем жена Кинга Соломона Хилла, последователя и многолетнего друга Сэма Коллинза, несомненно сведущая в подобного рода во-



просах, утверждает, что они впервые встретились в Кристал Спрингсе, а еще один житель из МакКоума считает, что Коллинз родом из соседнего Терри, — и сами эти утверждения (или предположения) являются весомым аргументом, и если им *не нашлось подтверждений*, то хотелось бы увидеть опровержения. Увы, их Уордлоу не представил, так что, возможно, их нет вовсе...

А ведь если Сэм Коллинз был бы родом из Терри, то, во-первых, этому небольшому селению мы были бы обязаны появлением на свет сразу двух великих блюзменов — его самого и Томми Джонсона; во-вторых, стали бы более понятными среда, в которой формировался будущий сонгстер и блюзмен, и ареал его обитания — Джексон и окрестности, вся южная часть штата Миссисипи и приграничные с Луизианой каунти, вплоть до Нового Орлеана; в-третьих, объяснялась бы и связь сонгстера с блюзменами Дельты, которые с середины десятых годов становились всё более популярными в южномиссисипских каунти...

Вспомним, что Сэм Коллинз родился в 1887 году, то есть к моменту своего самого первого появления в студии звукозаписи ему уже было сорок! Это один из самых великовозрастных черных сельских музыкантов, когда-либо записанных на пластинки. Он, несомненно, был странствующим сонгстером, обладателем обширнейшего репертуара, включавшего переработки старых белых песен, черных спиричуэлсов, тюремных песен и баллад, и в этом схож с Ледбелли. Но, как это произошло с Фрэнком Стоуксом, Хенри Томасом и с другими старыми сонгстерами, контакты с блюзовыми музыкантами из Дельты предопределили и его новый репертуар: Коллинз стал петь и играть блюзы. Когда это произошло? Вероятно, в середине десятых, когда в южномиссисипские каунти пришел блюз... Так, проживавший в это время в Кристал Спрингсе Лидейлл Джонсон, брат Томми Джонсона и сам музыкант, рассказывал, что когда в 1914 году Томми вернулся из Дельты, то уже всюду пел блюзы, которых в Кристал Спрингсе и окрестностях до этого никто не слышал: **«Он уже знал свои песни, и тогда я их тоже выучил. От него. Я спросил: «Кто научил тебя этому?» И он ответил: «Я научился сам»...»**<sup>275</sup>

Но если Томми Джонсон, его братья и их коллеги тянулись к Джексону, если основным местом для заработка у музыкантов из

северомиссисипских каунти был Мемфис, — то Сэм Коллинз зацепился за МакКоум и в основном обретался там.

Как бы то ни было и какие бы догадки мы не строили, точно известно, что 5 апреля 1927 года в Ричмонде (Индиана) в студии *Gennett* была проведена первая сессия звукозаписи Сэма Коллинза и записаны его первые песни: «The Jail House Blues», «Devil In The Lion's Den», «Yellow Dog Blues», «Loving Lady Blues» и «Riverside Blues».

Меньше чем через три месяца в продаже появилась пластинка *Gennett 6167* с «The Jail House Blues» и «Riverside Blues». Тогда же оба блюза издали и на только что образованном лейбле *Black Patti*, и их живо рекламировал еженедельник *The Chicago Defender* от 2 июля:

**«Вот он — плачущий (*Crying*) Сэм Коллинз со своей гитарой! Блюз, о Боже, “Я именно это имею в виду”! Сэм громко рыдает, завывает и заставляет стонать и причитать свою старую гитару, “И как”! Отправляйтесь скорее к своему агенту по продаже и спросите у него пластинку *Black Patti No. 8025* с “Jail House Blues”, Сэм Коллинз и его гитара!»<sup>276</sup>**

Когда я лежал за решеткой,  
спиной к ледяной стене...  
Когда отлеживался на нарах,  
спиной к стене...  
Ворочался я, и во сне мне слышался  
милой подружки протяжный вопль.

Боже, приносила она кофе мне  
и колотила чай...  
Боже, то кофе несла,  
то подавала чаю...  
И валился замертво я, под дверь с тюремным замком...

Пойду я в здание суда,  
на встречу с судьей и шефом полиции...  
Отправляюсь в здание суда,  
к судье и шефу полиции...  
Девчоночка моя погибла, милая, —  
уж точно, покоя не жди.

Я скажу вам, что сделаю,  
и, клянусь Богом, лгать не стану...  
Скажу вам, как собираюсь поступить,  
и, Боже, я не лгу:  
думаю, приму немного морфия — да и помру...<sup>277</sup>

Да, эпитет *плачущий*, пожалуй, лучше всего подходит к голосу Сэма. Но это вовсе не означает, что наш сиделец был малодушен, что он раскаялся в содеянном... Нет! Его плач и стон — от жуткой несправедливости: он — тут, на холодных нарах, *за решёткой в темнице сырой*, между тем как она, молодая и красивая девчоночка, — на свободе! Одна, без него! Видит Бог — она пропадёт! Тут уж и впрямь лучше морфию — да к праотцам...

Такой же плачущий вокал Коллинза мы слышим и в «Loving Lady Blues», и в «Yellow Dog Blues»... Последний блюз, вероятно, именно так и звучал, когда его впервые услышал Вильям Хэнди на вокзале в Татвайлере в 1903 году от неизвестного темнокожего нищего, на что обращает внимание автор книги *Railroadin' Some*:

«Коллинз, прошедший продолжительный период времени в Мак-Коуме... — пишет Макс Хеймс, — играл слайдом на гитаре, вероятно лежавшей у него на коленях, в гавайском стиле. Гитарист, которого Хэнди услышал однажды в Татвайлере, использовал такую же технику, и интерпретация Коллинза, возможно, очень напоминала исполнение, свидетелем которого стал Хэнди. И в самом деле, со своим высоким плачущим вокалом и магическим аккомпанементом, Коллинз очень даже мог исполнять самую раннюю из всех записанных версий “Yellow Dog Blues”».<sup>278</sup>

Скорее всего, «Солти Дог» Сэм Коллинз воспроизводил то самое кондовое, татвайлеровское, звучание «Yellow Dog Blues», но только он (по крайней мере, во время записи) явно не держал гитару на коленях и пользовался не ножом, а буттлнеком, причем массивным, болтающимся на пальце, потому что отчетливо слышны характерные постукивания: играющий слайдом тотчас их услышит и подтвердит, что плотно удерживаемые нож или стальной брусок (*steel bar*), не стучат по грифу, словно дятел по стволу дерева... А вот в «Riverside Blues» нет ни плачущего голоса, ни слайда. Коллинз использует здесь в

основном пикинг — он прост, но не примитивен, как это в своё время показалось Чартерсу.

Теперь зададимся вопросом: как сорокалетний Сэм Коллинз впервые оказался в студии *Gennett* в Ричмонде?

Хенри Спир, по его собственному признанию, не имел к этому никакого отношения <sup>279</sup>, равно как и его деловой коллега из Алабамы — Хэрри Чарльз. Арт Лейбли и *Paramount* также прошли мимо Коллинза, также как и Ральф Пир, работавший в то время для *Victor*. В студии Сэма Коллинза записывал вроде бы Джей Мэйо Вильямс, предполагавший издавать его на своем новом лейбле *Black Patti...*

Мы в наших книгах часто упоминаем имена Хенри Спира, Хэрри Чарльза, Ральфа Пира. У них был еще коллега из Техаса — Эр Ти Эшфорд (R.T.Ashford). Эти бизнесмены сыграли огромную, если не ключевую, роль в создании и развитии *race records*, потому что занимались главным — выискивали, прослушивали и отбирали для записи тех, о ком мы сегодня пишем, хотя сами они считали, что просто делают деньги. Но вот что любопытно, политика *Paramount* и *New York Recording Laboratories*, а я уверен, что и других компаний грамзаписи, была таковой, что их главные менеджеры держали самих *искателей талантов* в полном неведении относительно друг друга. Так, Хенри Спир никогда не слышал об ЭрТи Эшфорде, а алабамец Хэрри Чарльз не знал ни техасца Эшфорда, ни миссисипца Хенри Спира.<sup>280</sup> Скорее всего, Спир знал Ральфа Пира из *Victor*, но я нигде не встречал сведений о контактах Пира с другими упомянутыми *искателями талантов...* Бизнес!

Так кто же всё-таки отыскал Сэма Коллинза и организовал его приезд в Ричмонд?

Никаких сведений на этот счет найти не удавалось, пока я не заглянул в 11 номер *78 Quarterly*, на одной из страниц которого сообщается, что Хэррисон Смит (Harrison Smith), промоутер и *искатель талантов* для *Gennett* в середине двадцатых, утверждал, будто это он открыл Сэма Коллинза:

**«Я был его менеджером. Нашел его поющим в маленьком городке в Кентукки, и он был лучшим блюзовым сингером, которого я когда-либо**

слышал». Там же отмечено, что Смит высказал это Питу Вилэну в 1956 году в нью-йоркском *The Jazz Record Center*.<sup>281</sup>

После этого мне удалось найти более полный рассказ Вилэна об этом неожиданном для него событии, и мы приводим его полностью, поскольку в нём фигурируют еще и великие пионеры джаза.

«Я зашел в магазин пластинок, на Шестой авеню, под названием *The Jazz Record Center*, владельцем которого был выходец из Аризоны американский индеец Биг Джо Клауберг (Big Joe Klauberg). И там оказался бывший менеджер Джелли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton, 1890-1941) — Хэррисон Смит, увлеченный рассуждениями, и я спросил его о легендарном Фредди Кеппарде (Freddy Keppard, 1890-1933). Вместе с присутствовавшим там же Перри Бредфордом (Perry Bradford, 1893-1970), они считали Кеппарда величайшим трампетистом из всех, кого им только доводилось слышать.<sup>282</sup> Увы, к моменту его записи на пластинки, как они отметили, Фредди уже порядком сдал. Однако они добавили (это высказал Перри Бредфорд), что Фредди был таким громким, что его игра была слышна от 125-й улицы и Леннокс авеню до 47-й улицы. Типичное преувеличение, допускавшееся ими в характеристиках Бадди Болдена. Перри Бредфорд рассказывал, что он был в Новом Орлеане еще до Первой мировой и ничего не слышал там о Бадди Болдене. Хэррисон Смит оказался менеджером Сэма Коллинза, что никогда не всплывало ни в одном из его джазовых интервью. Он тогда произнес: “Да, Сэм Коллинз...” Тогда я еще многого не знал. Мне следовало бы его расспросить подробнее... Но я был, что называется, не в теме... Понимаете, каким он был, сколько ему было лет — и все такое... А тогда он просто сказал: “Я нашел его в Кентукки...” Не имея в виду того, что Коллинз был родом из Кентукки; он просто сказал: “Там я его нашел. И привез его, вместе с другими парнями”. Имея в виду *The Booker Orchestra* и *Taylor’s Dixie Serenaders*, которых Смит привез в студию в Ричмонд, так как в то время он был *искателем талантов* для *Gennett*, и записал их...»<sup>283</sup>

*Taylor’s Kentucky Boys*, в который входили черный фиддлер Джим Букер (Jim Booker), а также белые банджоист Мэрион Андервуд (Marion Underwood) и гитарист Вилли Янг (Willie Young), впервые записаны в студии *Gennett* 26 апреля 1927 года, то есть спу-

стя три недели после пребывания там Сэма Коллинза. Под этим же названием, но при участии фиддлеров Джима Букера и Доктора Фила Робертса (Doc Phil Roberts), а также гитариста Джона Букера (John Booker), этот струнг-бэнд участвовал в новой сессии для *Gennett 27* августа 1927 года, в тот самый день, когда там записывался и Сэм Коллинз. В этот день музыканты записывались под брендом The Booker Orchestra.<sup>284</sup> Играл он типичную белую танцевальную сельскую музыку Аппалачей, к блюзам никакого отношения не имеющую. Но, видимо, они играли с Коллинзом на каких-то совместных шоу. В любом случае это говорит о том, что Хэррисон Смит был абсолютно правдив, когда говорил о своей причастности к привлечению Сэма Коллинза к записи: он действительно нашел его в Кентукки и привез в Ричмонд вместе с другими музыкантами...

Случайный разговор в магазине пластинок, произошедший в середине пятидесятых и чудом дошедший до нас, содержит в себе куда больше информации, чем можно представить. Во-первых, нам становится известным имя еще одного *искателя талантов* — Хэррисона Смита, который в двадцатые годы продвигал на рынке не только таких гигантов джаза, как Джелли Ролл Мортон, но и сельских блюзовых сингеров и струнг-бэнды; во-вторых, мы узнаем, что сельские музыканты из южномиссисипских каунти, в данном случае Сэм Коллинз, удалялись довольно далеко от своих родных мест, а это, в свою очередь, означает, что в кентуккских каунти в середине двадцатых всю слушали миссисипский блюз и, конечно же, танцевали под него, следовательно, там могли появиться и собственные блюзовые музыканты, как среди черных, так и среди белых; наконец, важно и то, что еще в середине двадцатых спецы из фирм грамзаписи не смущались, записывая струнг-бэнды с участием в нём как белых, так и черных музыкантов. Правда, то, что сходило с рук на пластинках или на радио, было немислимо на сцене в каком-нибудь концертном зале...

Как мы уже отметили, два блюза Сэма Коллинза — «The Jail House Blues» и «Riverside Blues» — были изданы на лейбле *Black Patti*, и это лучший повод рассказать об этом не совсем обычном лейбле...

В свое время один из главных чиновников *Wisconsin Chair/Paramount* доктор Эдвард Барретт (Dr. Edward Barrett) был выдворен из компании её новыми владельцами, после чего решил в отместку создать новый лейбл и вытеснить *Paramount* с рынка *race records*. Он нашел компаньона в лице менеджера *Gennett Records* Фреда Дженнэтта (Fred Gennett), с которым они, вложив 30 тысяч долларов, учредили новую компанию. Затем Барретт обратился к промоутеру Мэйю Вильямсу — у него также были проблемы с *Paramount* и Артом Лейбли, который в конце концов выжил Вильямса из компании и занял его место директора по звукозаписи. Так, объединив усилия и используя мощную базу компании *Gennett*, Эдвард Барретт, Фред Дженнэтт и Мэйю Вильямс учредили в феврале 1927 года новый лейбл *Black Patti* как отделение *The Chicago Record Company*. Название лейблу дали в честь оперной певицы афроамериканского происхождения Матильды Сиссиеретты Джонс (Matilda Sissieretta Jones, 1868/9 — 1933), которую, в свою очередь, называли *Черной Патти* (The Black Patti) в честь итальянской оперной дивы Аделины Патти (Adelina Patti, 1843-1919). Символом выбрали позолоченного павлина с распущенным хвостом, затмевавшим верхнюю половину фиолетовой этикетки, в то время как нижняя часть была отдана названию песни, номеру трека, имени артиста и прочим обязательным атрибутам. В будущем, благодаря павлиньему хвосту, *Black Patti* назовут самым сексуальным лейблом в мире (*the world's sexiest label*), а Ник Перлс, затеявая в шестидесятых *Yazoo Records*, перенесёт на него этикетку *Black Patti*... Так что по крайней мере одного реванша над *Paramount* Эдвард Барретт всё-таки добился.

Первыми, кого издали на новом многообещающем лейбле (*Black Patti 8001 и 8002*), — стал стринг-бэнд, состоящий из Лонг «Клив» Рида (Long “Cleve” Reed), Литтл Хэрви Халла (Little Harvey Hull) и Санни Вилсона (Sunny Wilson), отмеченных на этикетке как The Down Home Boys. Но затем приоритет был отдан поющим красавицам, и на следующих двух пластинках издали Мозелл Элдерсон (Mozelle Alderson), с замечательным аккомпаниатором, пианистом Блайнд Джеймсом Бекком (Blind James Beck), причем качество записи и прессинга значительно превосходило парамаунтское... Впоследствии на *Black Patti* издавали блюзовых певиц Хатти Гарланд (Hattie

Garland), Элойз Беннетт (Eloise Bennett), Лил Браун (Lil Brown), Элнору Джонсон (Elnora Johnson), Клару Смит (Clara Smith), Маргарет Торнтон (Margaret Thornton)... Издавались также поющие реверенды и госпел-сингеры, исполнители благочестивой черной музыки в стиле *jubilee* (Pace Jubilee Singers) и религиозных песен *sanctified*, инструментальные дуэты, ранний джаз и стринг-бэнды. Кантри-блюз издавали совсем немного, тиражи были небольшими, а пластинка Сэма Коллинза вышла под номером 8025... Вот текст одной из первых реклам нового лейбла из *The Chicago Defender*:

**Только сейчас! Новые грампластинки *Black Patti!***

Весь мир знает *Black Patti* — нашу Родную Ненаглядную Сиссиретту Джонс! Крупнейшую и ярчайшую звезду на песенном небосклоне, чья головокружительная карьера стала славной главой в истории музыки! Ей рукоплещут коронованные особы Европы, и народ стекается толпами, чтобы услышать её. Это имя означает все лучшее в музыкальном искусстве.

Зная, что эти новые прекрасные пластинки — лучшее из всего, что только может искусство создать, а деньги — купить, она не только утверждает, что они хороши, но и помещает свое имя на них в качестве доказательства этого.

Вы захотите каждую из этих пластинок, как только услышите её. Каждая из них — это громкий и бессмертный хит. Вы никогда не устанете крутить пластинки *Black Patti*. Любая из этих песен — это обжигающая мелодия, от первой до последней. Когда *Black Patti*, с её богатейшим жизненным опытом того, что улаживает наши сердца, говорит, что эта пластинка великолепна, — вы понимаете, что это значит!

Полноценные двухсторонние десятидюймовые диски. Самый чистый из когда-либо слышанных вами звуков. Самые модные песни, самые запоминающиеся мелодии.

Слушайте подлинное!

Убедитесь, что на пластинке красуется имя *Black Patti* — это наша гарантия качества!<sup>285</sup>

Увы, несмотря на привлечение Мэйо Вильямса, серьезные намерения Эдварда Барретта и активную рекламу в *The Chicago Defender*,



новый лейбл так и не смог составить конкуренцию хорошо раскрученным *Paramount*, *Okeh*, *Victor* и *Columbia* и уже в сентябре 1927 года прекратил своё существование, остановив свой издательский каталог на номере 55. Последним на *Black Patti* под именем *Rabbits Foot Williams* был издан харпер и блюзовый сингер Джейбёрд Коулмен, записанный в Бирмингеме в августе 1927 года.<sup>286</sup>

Невзирая на очевидный крах своей коммерческой деятельности, создатели *Black Patti*, если бы они жили сегодня, могли бы гордиться тем, что в наши дни это крайне редкий и дорогой лейбл, за которым охотятся коллекционеры со всего мира. В 1956 году обладатель самой большой в мире коллекции пластинок на 78 оборотов Джекоб Шнейдер оценивал наиболее ценные из *Black Patti* по 15 долларов — по тем временам не дёшево. Сегодня за них готовы отдать многие тысячи, да только никто пластинки *Black Patti* на продажу не выставляет...

Всё вышесказанное о редчайшем лейбле в основном заимствовано из обширного исследования Тома Тзоти (Tom Tsotsi) и Пита Вилэна, опубликованного в *78 Quarterly #11*. Здесь и история создания *Black Patti*, и перечень музыкантов, с ним связанных, приведены фотокопии постеров из *The Chicago Defender* и этикеток почти каждой пластинки, публикуются и прочие материалы, которые все вместе занимают больше 80 страниц! Сюда же входит и самая настоящая новелла, замечательная по своей фактологии и страстности, под названием Джо Буссард: “*Это был лучший левый поворот в моей жизни*” (*Joe Bussard: “It was the best left turn I ever made”*).<sup>287</sup>

Под *левым поворотом* надо понимать буквальный поворот влево, который в июле 1966 года сделал на своем автомобиле Джо Буссард (Joseph E. Bussard, 1936), обладатель уникального собрания кантри-блюза, фольклора и раннего джаза, изданного на *78rpm*.<sup>288</sup> Мы уже упоминали это имя в прежних томах, но теперь есть повод более детально рассказать, как именно собирались когда-то редчайшие блюзовые пластинки и как была найдена, вероятно, наиболее редкая из них. Если у нашей книги найдется хотя бы один читатель-коллекционер, то он хотя бы отчасти разделит то сладострастное состояние, которое пережил в свое время Джо Буссард...

Обычно, отправляясь на поиски старых пластинок, он садился в свой потрепанный автомобиль и ехал на юг, чаще всего в Вирджи-

нию: там в годы Депрессии были хорошие урожаи яблок и водились деньги, следовательно, раскупались пластинки, что отмечено в отчетах дилеров... Доехав до какого-нибудь глухого места и почуяв запах шеллака (такое чутье обязательно присутствует у заядлых охотников-коллекционеров и редко им изменяет!), Буссард искал встречи с кем-нибудь из местных жителей, а то и просто ходил от дома к дому (*nervy door-to-door canvassing*) и стучался в дверь. При встрече он как бы невзначай держал в руке пластинку и от разговора о погоде и прочей чепухе незаметно переходил к предмету своей страсти: «*Я ищу старые пластинки для граммофона, вот как эта*», — говорил он, показывая диск, и зачастую получал ответ вроде этого: «*О-о!!! А зачем вам этот хлам? Было его у нас завались, на чердаке, но мы всё выкинули прошлым летом*»... Выдав улыбку и обреченно опустив голову, Буссард, не теряя надежды, отправлялся к следующему крыльцу...

В тот июльский день он был не в духе. Уже который день ничего не попадалось, поездка грозила стать пустой и бесплодной. В конце концов, мотаясь по холмистой местности, Джо заблудился и даже не знал, куда едет. В поисках дорожного указателя он решил повернуть налево... Это и был тот самый главный и самый *лучший левый поворот в его жизни*. Такой поворот бывает у каждого, и не обязательно левый, но, когда он случается, мы определенно понимаем, что с некоторых пор уже само Провидение движет нами...

Дорога привела Буссарда в городок под названием Тэйзвелл (Tazewell, VA), находящийся на юго-западе Вирджинии. Там он подобрал попутчика, бредущего вдоль дороги: человек направлялся на местный блошинный рынок (*flea market*), куда как раз и надо было Буссарду, хотя он и во сне не мог представить, насколько будет вознаграждено его мимолетное милосердие. Пока ехали, Джо без задней мысли поставил кассету с каким-то стринг-бэндом двадцатых, и на это тотчас отреагировал попутчик, сказав что тоже любит такую музыку... В машине сразу стало теплее... Когда же Буссард привычно сказал, что собирает старые пластинки с подобной музыкой, для чего и приехал в эти края, попутчик заявил, что после блошиного рынка готов отправиться с Буссардом к себе домой, чтобы показать пластинки, уже давно пылящиеся где-то в

доме... В машине стало нестерпимо жарко!.. Наскоро осмотрев рынок и ничего стоящего не приметив, Буссард, дождавшись своего нечаянного попутчика, поехал вместе с ним смотреть пластинки... Далее почти дословно привожу рассказ, опубликованный в *78 Quarterly*.

Они въехали на передний двор. За повалившимся забором возвышалась куча хлама из старых автомобильных покрышек, ржавых жестянок и поломанных кресел. Деревянный дом был не окрашен и своим примитивным архитектурным обликом напоминал вагончик. Единственным оконцем на чердаке этот дом словно пялился на пришедших. Вся конструкция накренилась к разваливающемуся переднему крыльцу. Внутри дома царил полный мрак. Когда вошли — тотчас ударил в нос резкий тошнотворный запах мочи, затхлого белья и давно не стиранной одежды. Для того чтобы как-то осветить помещение, в каждой из комнат хозяин дома дергал за веревки (*таков был там тип выключателя — В.П.*), свисавшие с потолка, и сверху ярким желтым светом вспыхивала лампочка. Сначала из темноты показались стулья и стол; затем, в спальне, обозначился металлический каркас незастланной кровати, весь погнутый, проржавевший, облупившейся краской. Под этой кроватью, погребенные под тремя футами кроватной грязи и пыли, были сложены стопками коробки из тонкого картона. Буссард сразу же принялся их открывать. Внутри лежали *вокалионы* Анкла Дэйва Мэйкона, *викторы* Carter Family — парочка сотен дисков раннего кантри на 78 оборотов. Наконец, ближе ко дну одной из больших коробок, неожиданно показался золотой павлин с широко распахнутым на фиолетовом фоне хвостом... Это была первая пластинка *Black Patti!* А вслед за нею появились еще четырнадцать! «Все, что я мог делать, так это попытаться хоть как-то сдерживать дрожь в руках», — скажет позже Джо Буссард... Но тогда надо было действовать.

— А вот это? — Буссард бережно взял стопку пластинок *Black Patti*. — Сколько вы хотите за них?

Возникла обычная в таком деле пауза: хозяин думал, как бы не продешевить. Буссард с трепетом ждал.

— Можете забирать их все за десять баксов, — решительно ответил хозяин пластинок, давая понять, что не уступит и цента. —

Один человек подарил их моей сестре, а она отдала мне. С того самого дня они так и лежат в этих коробках.

Что ж тут делать! Все пластинки были в отличном состоянии, но главной наградой Буссарду в тот день стал диск *Black Patti* под номером 8030 — Лонг Клив Рида и Литтл Хэрви Халла с песнями «Original Stack O’Lee Blues» и «Mama You Don’t Know How». Эти вещи были изданы только на *Black Patti*, и обнаруженный Буссардом экземпляр — возможно, единственная на сегодняшний день сохранившаяся копия!

Ровно через неделю Буссард отослал Берни Клецко, в Нью-Йорк, аудиопленку и фотографии обеих сторон пластинки, и затем она была переиздана на лонгплее *Herwin*.<sup>289</sup> В течение последующих тридцати четырех лет к Буссарду трижды обращались с предложением купить эту пластинку за пять, двенадцать и, совсем недавно, за двадцать тысяч долларов. Однако все три предложения были им отклонены.<sup>290</sup>

С момента публикации этого рассказа прошло еще одиннадцать лет, за время которых пластинки *Black Patti*, и в частности та единственная, подорожали еще в несколько раз. Но Джо Буссард, конечно же, с ними не расстался. Людей, у которых миллионы (теперь уже и миллиарды!) долларов, — пруд пруди, а *Black Patti* под номером 8030 — одна-единственная. И вот, благодаря Буссарду и удаче, которая однажды улыбнулась ему из-под кровати в глухом захламленном доме, мы теперь можем запросто (и совершенно бесплатно!) слышать потрясающий «Original Stack O’Lee Blues», для этого достаточно оказаться на сайте *Youtube*...

Вернемся теперь к Сэму Коллинзу.

Полагаю, что пластинка с двумя его блюзами, изданная на *Black Patti*, стоила бы сегодня не намного меньше, если бы её вообще продавали... Но запредельная стоимость *сегодня* вовсе не означает, что за пластинку готовы были платить восемьдесят лет тому назад. Как же продавались три пластинки Сэма Коллинза с пятью его блюзами, записанными в апреле 1927 года?<sup>291</sup>

По-видимому, неплохо, поскольку менеджеры *Gennett* тогда же переиздали их на более дешевых дочерних лейблах, при этом прибегая к псевдонимам. Так, на лейбле *Bell* использовалось имя *Big Boy*

*Woods*; на *Champion*, *Silvertone* и *Superior* Коллинз проходил как *Jim Foster*; а на *Supertone* он значился как *Jelly Roll Hunter*.<sup>292</sup> Стоили эти пластинки от пяти до десяти центов, и, как только коммерческие результаты дали о себе знать, Сэма вновь позвали в Ричмонд.

26 августа 1927 года были записаны «Dark Cloudy Blues», «Hesitation Blues», «Pork Chop Blues», «Midnight Special Blues», «I Want To Be Like Jesus In My Heart» и «Lead Me All The Way», а на следующий день — «It Won't Be Long» и «Do That Thing».

На этот раз Сэм Коллинз был востребован не только как блюзмен, но и как сонгстер, обладающий богатым и разнообразным репертуаром. В материалах второй сессии предстает скорее высококлассный профессиональный сингер, чем сельский музыкант из глухой миссисипской каунти, во второй раз оказавшийся в студии. Ведь свои песни сорокалетний Коллинз исполняет давно и часто, оттого и отработаны они до мелочей. Музыкант не смущается обстановки, не тушует перед микрофоном и, даже если происходят нечаянные сбои, тотчас справляется с ними: так, гитарное вступление к «Dark Cloudy Blues» он начал с темпа, явно предназначавшегося для какой-то другой вещи, но затем, словно спохватившись, замедлил его и вошел в мелодическую канву «Dark Cloudy Blues»...

Во всех песнях Коллинза самое главное — голос. Он доминирует вне зависимости от того, блюз ли это, религиозный ли гимн или простая песня. Его аккомпанемент — брелчание и пикинг, в основном на басовых струнах — довольно простой, но вовсе не *сырой*, как считают некоторые. Напротив, игра Коллинза очень уверенная, зрелая, просто она всецело подстроена под вокал, подчинена ему, причем в гораздо большей степени, чем в записанных ранее «The Jail House Blues» или в «Yellow Dog Blues». И это вовсе не признак неумения хорошо играть, а характерная особенность сингеров доблюзовской поры — сонгстеров... Слайд также не для того, чтобы производить эффект, добиваться экстраординарного звучания, будоражить слух, удивлять публику. Он у Коллинза лишь как дополнение к его плачущему голосу, скользит легко и плавно, не нарушая общего фона...

«Midnight Special Blues» — старая песня из тюремного южного фольклора, ставшая известной и даже популярной благодаря Ледбелли, а еще больше — рок-группе Creedence Clearwater Revival...

В августе 1925 года «Midnight Special» записала для *Paramount* Содариса Миллер (Sodarisa Miller) под фортепианный аккомпанемент Джимми Блайта (Jimmy Blythe), но её песня ничего общего не имеет с нашим хитом. В мае 1926 года белый гитарист и сингер Дэйв Катрелл (Dave Cutrell) записал для *OKeh* «Pistol Pete's Midnight Special» — вот его исполнение гораздо ближе... С тех пор свои версии записывали как черные, так и белые музыканты, особенно часто в тридцатые: белые — Билл Кокс (Bill Cox) и другие — пели её для удовольствия и записывали для заработка; черные исполнители — Эрнест Вильямс (Ernest Williams), Джесси Брэдли (Jesse Bradley), Гас Харпер (Gus Harper), Фрэнк Джордан (Frank Jordan) и другие — пели свои версии «Midnight Special» фольклористам, с высокого разрешения тюремного начальства... Один только Ледбелли записал песню четырежды, а уж сколько раз он её исполнял в аудиториях — не счесть!.. Словом, у песни богатая и завидная история, которую кто-нибудь обязательно напишет. Так вот, в этой истории найдется место и для Сэма Коллинза, потому что именно его версия «Midnight Special Blues» является самой первой из записанных сельскими сингерами...

«Pork Chop Blues» — из той же категории старых песен доблюзово-вой поры, что и «Midnight Special», только исполнялась она не в тюрьмах, где всё же имеется казенное питание, а на свободе, где его приходится ежедневно добывать.

Где-то год назад я смотался на запад.  
Подхватил там заразу и чуть не помер:  
Ревматизмы в груди, обширный туберкулез...

Отправился к доктору; а доктор говорит:  
“Парень, что с тобой?” Осмотрел меня всего...  
Интересуюсь: “Доктор, можно ли мне как-то помочь?”

Врач, головой качая, отвечает: “Тебе нужна  
припарка из свиной отбивной  
и тушеное мясо с овощами в желудке, —  
и так трижды в день”.

Если б условия такие ты выполнял,  
здоровенным детиной бы всю жизнь оставался!

Когда занеможет человек и умирать соберется,  
ему следует зайти в отличное кафе да заказать  
шоколадного пирога.

Припарка из свиной отбивной, тушеное мясо  
с фасолью в желудке, —  
и так трижды в день...<sup>293</sup>

В июле 1924 года, под аккомпанемент фортепиано Флетчера Хендерсона и тенор-саксофона Коулмена Хокинса (Coleman Hawkins, 1904-1969), «Pork Chop Blues» записала для *Columbia* Бесси Браун (Bessie Brown).<sup>294</sup> Но песня Коллинза совершенно иная, и не думаю, что он вообще слышал пластинку Браун. Это, конечно, никакой не блюз, несмотря на название, а обычная южная танцевальная песня, исполненная сингером в ускоряющемся темпе. Здесь вновь невольно вспоминается Ледбелли и его «Pick A Bail Of Cotton». Только артистичный Хьюди более скорострелен и эффектен, — но ведь и записал он свою песню гораздо позже, в совершенно иных условиях, и ублажал он ею в основном белых горожан на Севере...

Спиричуэлсы, подобные «I Want To Be Like Jesus In My Heart» и «Lead Me All The Way», обязательны в репертуаре всякого сонгстера, ведь их всегда можно спеть самому или аккомпанировать конгрегации во время воскресной службы или церковных праздников... Прислушайтесь, каково владение голосом и слайдом в первом из них! Здесь слайд востребован на все сто: с его помощью Коллинз имитирует голос партнера, так что мы слышим настоящий дуэт, похожий на дуэт тейкса Блайнд Вилли Джонсона и его напарницы Вилли Ричардсон (Willie B. Richardson).<sup>295</sup> Но у Вилли Джонсона хриплый низкий голос, а у Коллинза он высокий и чистый. Также на память приходит Чарли Пэттон с его двухчастной «Prayer Of Death», в которой его гитара буквально «разговаривает»... Отметим также, что «I Want To Be Like Jesus In My Heart» была самой первой песней, которую в самом конце 1925 года (или в самом начале 1926-го) записал Блайнд Лемон Джефферсон, представленный на парамаунтской

пластинке как *Deacon L.J.Bates*. Но исполнения Лемона Джефферсона и Сэма Коллинза столь непохожи, что можно говорить о двух разных версиях одного и того же госпела.

О «Hesitation Blues» мы более-менее подробно говорили в главе о Бадди Бой Хокинсе: он записал *чревоущительный* вариант этого блюза под названием «Voice Throwin' Blues». <sup>296</sup> У Сэма Коллинза вещь не столь увлекательна, но она интересна тем, что именно его «Hesitation Blues» стал прообразом для потрясающей версии Уолтера «Бадди Бой» Хокинса...

В «It Won't Be Long» замечательно соединение мощного вокала и гитарного пикинга, но сама песня какая-то туманная, в ней нет цельности: трудно понять, медленная она или быстрая, громкая или тихая, танцевальная или нет... Кажется, Сэм Коллинз пытается сочетать одно-другое-третье, в результате теряется сущность. Чарли Пэттон свою «It Won't Be Long» представил во время самой первой сессии в июне 1929 года; Фрэнк Стоукс записал «It Won't Be Long Now» годом ранее; имеется песня с таким названием и у Барбекю Боба... Всё это — совершенно разные песни.

В «Do That Thing» (она вышла на одной пластинке с «Midnight Special Blues») аккомпанементу отведена равнозначная с вокалом роль, так что по ней мы можем судить о Коллинзе-гитаристе...

Весь материал второй сессии издали на *Gennett* и сразу же переиздали на его более дешёвых дочерних лейблах. И хотя среди песен Коллинза на этот раз не было шедевров уровня «The Jail House Blues» или «Yellow Dog Blues», пластинки неплохо продавались, иначе бы сингера не позвали в студию спустя всего три с половиной месяца.

Третья, и последняя, сессия для *Gennett* проводилась в два дня — 14 и 15 декабря 1927 года. Были записаны одиннадцать блюзов и песен: «Railroad Blues», «Your Time Is Windin' Up», «I've Got No Lovin' Baby Now», «Lonesome Lane Blues», «Rattlesnake Blues», «Black Cat's Bone», «Midnight Dream», «Long Time Ruben», «My Mother Took A Train One Mornin'», «Hallelujah», «All Mourners», «I'm Goin' Back To Jesus». Ни одна из этих записей не была издана, и, вероятно, почти все матрицы утеряны, потому что из всего материала впоследствии переиздали только «Lonesome Lane Blues» — она вошла в вышедший в 1987 году сборник «Mississippi Blues, 1927-1937» (НК-4001).



В те же декабрьские дни 1927 года Сэм Коллинз аккомпанировал Джону Ди Фоксу (John D. Fox) во время записи «The Worried Man Blues» и «The Moanin' Blues». Обе вещи изданы на *Gennett* в двадцатые и впоследствии переизданы. Гитара и слайд Коллинза здесь едва ли не лучше, чем на собственных записях, при том что и вокал у Ди Фокса отменный.

В следующий раз Сэм Коллинз оказался в студии в октябре 1931 года, когда в Нью-Йорке, под псевдонимом *Salty Dog Sam*, записывался для *American Recording Corporation (ARC)*. Однако был разгар Великой Депрессии, и из двадцати треков издали лишь шесть. Все они, а особенно «Signifying Blues», показывают, что мастерство Коллинза никаким инфляциям и кризисам не подвержено...

Какова же дальнейшая судьба этого блюзмена и сонгстера?

В самом начале главы мы отметили, что в тридцатые он играл в джухах и придорожных кафе на севере страны, с некоторых пор проживал в Чикаго, всё так же зарабатывал песнями и умер 20 октября 1949 года.

Увы, добавить к этому нечего...

Тише, дорогуша, не уходи...  
Спокойно, милая, не спеши уходить...  
Подамся, пожалуй, туда, где *Southern* встречается  
с *Yellow Dog*...

С мольбой обращаюсь к Тебе,  
судьбу свою вкладываю в длань Твою.  
Господи, молю, услышь меня, где бы Ты ни был,  
и ожидай мое одинокое сердце.  
Я совсем отчаялся, устал мотаться в поездах...

Хочу податься я на *Yellow Dog*,  
пусть переключается с красного на зеленый...  
Пусть несет меня *Yellow Dog*,  
а за окном — ветер и дождь, дождь и ветер...  
О семье давеча много думал — никого уж по имени не  
припомнить.

Всю ночь до утра резвился я с девчонкой –  
но и её имя успело забыться.  
Пришлось столкнуть её прямо с поезда:  
теперь вагон полицейские оцепили...<sup>297</sup>

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

# КИНГ СОЛОМОН ХИЛЛ

*Он был захватывающим сингером.*

Самюэль Чартерс

*Джо жил так, будто шёл прямо-  
ком к дьяволу.*

Роберта Эллумс

**В** этой главе мы вновь окажемся в МакКоуме и не расстанемся с Сэмом Коллинзом, потому что расскажем о его талантливом ученике — Джо Холмсе, известном в мире блюза как Кинг Соломон Хилл. Он был на десять лет моложе своего учителя и не имел при жизни такой славы и столь обширной дискографии. На закате эры кантри-блюза, в самый разгар Депрессии, менеджеры издыхающего *Paramount* всё же успели записать шесть блюзов Холмса и под псевдонимом *Кинг Соломон Хилл* издали их мизерным тиражом, который тотчас исчез. Но много ли надо оставить после себя потомкам, чтобы они возвели тебя в ранг великих? Если это «Whoopie Blues» — то его одного достаточно!..

Впервые об этом блюзмене написал Самюэль Чартерс в книге *The Country Blues*, вышедшей в уже далеком 1959 году. Но с этой публикацией случился казус: автор идентифицировал Кинга Соломона Хилла как молодого Биг Джо Вильямса, блюзмена из Кроуфорда (Crawford, MS), получившего большую известность в шестидесятые. То есть писал о Биг Джо, но когда характеризовал его ранние записи, то невольно оценивал парамаунтские пластинки Кинга Соломона

Хилла, так что характеристики, данные Чартерсом, как ему казалось, Биг Джо Вильямсу, на самом деле относятся к Хиллу и потому могут оказаться любопытными.<sup>298</sup>

В книге *The Bluesmen*, вышедшей в 1967 году, Чартерс отвел две с половиной страницы Хиллу, но даже словом не обмолвился о своей ошибке, отнеся её на счет ложных высказываний Биг Джо Вильямса, которыми тот ввел исследователя в заблуждение: «В продолжение нескольких лет, — писал Чартерс, — Биг Джо Вильямс, который вырос в Кроуфорде, Миссисипи, в нескольких милях от алабамской границы, утверждал, что это он их (*блюзы Кинга Соломона Хилла — В.П.*) записал, используя другое имя и фальцет, чтобы замаскировать свой собственный голос».<sup>299</sup>

И что же Большой Джо?

А ничего. Блюзмен из Кроуфорда после рассказывал, что «**слова эти были вложены в его уста**» (*words were put in my mouth*).<sup>300</sup> Добродушный Джо Ли (таково его реальное имя) за свою долгую жизнь много чего наговорил, что ж теперь!..

То, что Чартерс когда-то ошибся, — не беда, он пионер в исследовании кантри-блюза, и ему простительно многое, если не всё. Печально другое: во втором издании его книги *Country Blues*, которое относится к 1975 году, Самюэль не внёс поправки, и книга, в которой Биг Джо Вильямс и Кинг Соломон Хилл фигурируют как одно и то же лицо, всё так же поступает в продажу, умножая путаницу. Уже в 2008 году я купил только что отпечатанный экземпляр второго издания книги Чартерса — и очевидная нелепость на прежнем месте!..

По-настоящему первая статья о Кинге Соломоне Хилле принадлежит всё тому же Уордлоу, а опубликована она осенью 1967 года в первом номере *78 Quarterly*.<sup>301</sup> В основном из этой статьи до сих пор черпают все сведения о блюзмене, перенося их из одного издания в другое. Сам Уордлоу поместил эту статью в свою часто цитируемую нами книгу *Chasin' That Devil Music*, снабдив кратким вступлением.<sup>302</sup> На сегодняшний день Уордлоу, похоже, единственный автор, написавший о Джо Холмсе (Кинге Соломоне Хилле) серьезные статьи, базирующиеся на достоверных источниках.

Остальные авторы лишь вскольз упоминают об этом блюзмене, а то и вовсе обходят его. Даже такой объёмный, насыщенный и недав-

но вышедший справочник изданий блюза на CD, как *The Penguin Guide To Blues Recordings*, составленный Тони Расселом (Tony Russell) и Крисом Смитом (Chris Smith), словом не упоминает об авторе «Whoopie Blues», что можно назвать недоразумением...

Что касается самого главного для нас — музыкального материала, то то небольшое, что записано Кингом Соломоном Хиллом в 1932 году, переиздано, и не единожды, включая блюзы «My Buddy Blind Papa Lemon» и «Times Has Done Got Hard», о которых думали, что они безвозвратно пропали: оба вышли в двухтысячные годы на CD в двух сборниках кантри-блюза «Times Ain't What They Used To Be, Vol. 7 and 8» (Yazoo 2067, 2068).

В отличие от долгого поиска Скипа Джеймса, в котором Гэйлу Уордлоу до обидного не повезло, случай с Хиллом можно было бы назвать счастливым, если при этом блюзмен был бы всё ещё жив.<sup>303</sup>

Дело вроде бы было так. В 1966 году Стивен Колт обратил внимание Уордлоу на то, что в одном из блюзов Кинга Соломона Хилла — «The Gone Dead Train» — есть строчка, в которой упоминается поездка сингера в Минден (Minden, LA), небольшой город на севере Луизианы. Спустя год Уордлоу вместе с матерью поехал в ту сторону навестить родственников и заодно решил побывать в Миндене: вдруг что-нибудь выяснится о музыканте, о котором почти ничего не известно? Исследователь отправился в черную секцию города и прямо на улице расспрашивал пожилых прохожих, не слышали ли они что-нибудь о Кинге Соломоне Хилле. При этом давал послушать «Whoopie Blues» и «Down On My Bended Knee», специально переписанные на магнитофон с лонгплея «Crying Sam Collins And His Git-Fiddle» (OJL-10), на котором переизданы эти два блюза Хилла. Один из старожилов, прослушав записи, уверенно сказал, что на них никакой не Кинг Соломон Хилл, а Джо Холмс, когда-то живший неподалеку отсюда, в селении Сибли (Sibley, LA)...

Уордлоу ничего не слышал о Джо Холмсе, но предположил, что имя музыканта, отмеченное на парамаунтских пластинках, могло быть псевдонимом, и потому отправился в Сибли, благо оно находится всего в пяти милях к югу от Миндена.

В небольшом Сибли в то время проживало всего пятьсот жителей, так что разобраться, жил ли там известный в прошлом музыкант,

особого труда не составило. Увидав старика, сидевшего на крыльце ветхого дома, исследователь спросил: не помнит ли он молодого блюзового сингера по имени Кинг Соломон Хилл, который когда-то проживал в этих местах и пел песни «Gone Dead Train», «Tell Me Baby»?.. Старик немного подумал, а затем с улыбкой произнес, что не помнит никакого Кинга Соломона Хилла, но у него был кузен — Джо Холмс, так вот он эти песни пел... Спустя тридцать минут Уордлоу беседовал с миссис Робертой Эллумс (Roberta Allums), «кроткой женщиной, которая тридцать один год прожила с одним из самых загадочных героев кантри-блюза»...<sup>304</sup>

Ученый расспросил Роберту обо всём, что касается её бывшего мужа, а она, как могла, рассказала, всё что помнила, так что Роберта Эллумс — главный источник наших знаний о Кинге Соломоне Хилле, и, если бы о каждом из тех, о ком мы пишем, сохранились бы подобные воспоминания, ничего большего бы не требовалось... Ну а для Гэйла Уордлоу всё, что произошло в Сибли в 1967 году, именуется одним словом — *удача!*

Успех этот был столь простой и легкий, что в него отказывались верить. Дэвид Эванс, ныне авторитетный эксперт кантри-блюза, опубликовал в 1968 году статью, в которой назвал исследование о Кинге Соломоне Хилле полным фиаско, поскольку в нём не приведены убедительные доказательства того, что Хилл и Холмс — одно и то же лицо.<sup>305</sup> Сам Эванс не предпринимал поисков истины, требуя этого от Уордлоу, но все же, как сообщает Алекс Ван дер Туук в книге о *Paramount*, отыскал сведения о музыканте под именем Кинг Соломон Хилл, некогда проживавшем в области МакКоум-Магнолия. Эванс полагал, что он мог быть тем самым блюзменом. Между тем Туук, проверяя статистику умерших (*Social Security Death Index*), нашел аж двадцать Соломонов Хиллов!<sup>306</sup>

Сомнения Эванса посеяли общее недоверие к выводам Уордлоу, из-за чего последнему, спустя какое-то время, вновь пришлось ехать в северную Луизиану, к местам обитания Джо Холмса, и вновь искать людей, знавших блюзмена. То есть Гэйлу пришлось еще раз добывать доказательства своего открытия, с тем чтобы предъявлять их оппонентам...

Сообщество исследователей блюза не проще и не лучше всех прочих, так что не станем останавливаться на всех перипетиях, связанных с прояснением истины, отметим лишь, что Уордлоу проделал огромную работу и вполне доказал, что Джо Холмс и Кинг Соломон Хилл — один и тот же человек, поэтому мы можем полностью присоединиться к выводам этого ученого из его статьи *One Last Walk Up King Solomon Hill*:

«Джо Холмс заслуживает свое законное место в блюзовой истории за свои музыкальные достижения: не потому, что его личность была раскрыта Уордлоу или отторгнута Эвансом, а за то, что под воздействием северной Луизианы и восточного Техаса (Рэмблин Томас и Блайнд Лемон) он преобразовал гитарный стиль южного Миссисипи (которому научился в основном у Солти Дог Сэма) в сложную, завораживающую игру боттлнеком. Мало кто не согласится, что такие вещи Хилла, как “Gone Dead Train”, “Whoopee Blues” и “Down on My Bended Knee”, — это шедевры. Их переиздание на лонгплее *Wolf* подтверждает масштаб его таланта: он стоит в одном ряду с Сан Хаусом, Вилли Брауном и Руби Лэйси».<sup>307</sup>

Уордлоу не уточнил, когда именно он ездил в Сибли и Минден второй раз, но его статья *One Last Walk Up King Solomon Hill*, базирующаяся на собранном материале, опубликована в журнале *Blues Unlimited* зимой 1987 года.<sup>308</sup> Эту статью, с кратким комментарием, Уордлоу поместил и в книгу *Chasin' That Devil Music*, на которую мы будем ссылаться. Кроме Роберты Эллумс, основным источником о жизни Джо Холмса становится также его многолетний приятель и музыкальный партнер Джон Уиллис.

Итак, Джо Холмс родился в 1897 году на юге штата Миссисипи, возле МакКоума. В тех же краях он стал петь блюзы и выучился играть на гитаре, потому что когда в 1915 году он вместе со своим старшим братом Чарли Холмсом (Charlie Holmes) впервые оказался в Сибли, то уже всю их пел. **«Он сам научился играть, еще до своего приезда в Сибли...»** (*He learned himself how to play, before he ever came to Sibley*) — рассказывает Роберта Эллумс, на которой Джо женился в 1918 году, и это её воспоминание очень важно для нас, потому что точно указывает, где и когда Джо Холмс впервые услышал блюзы и

сам стал блюзовым сингером. Также важны сведения о внешности блюзмена, так как никакие его изображения не сохранились. Холмс был невысоким — только пять футов и три дюйма (чуть больше 160 см) — и весил около 130 фунтов (почти 60 килограммов). Также Роберта сообщила, что он был коричневокожим, все время пил и без конца курил.<sup>309</sup>

Зимой 1918 года у Джо и Роберты родился сын Эсси (Essie), а еще через два года, в поисках заработка, Холмс с семьей вернулся в Миссисипи и поселился в цветной секции (*colored section*) МакКоума, называемой Бургарлендом (Burgarland). К этому времени относится его первая встреча с Солти Дог Сэмом (Сэмом Коллинзом), знаменитым местным сингером... Роберта рассказала, как однажды видела, как муж сопровождал Солти Догу в одном из джуков, а когда Уордлоу поставил ей запись Коллинза, она узнала его голос... Джо Холмс с семьей прожили в МакКоуме около года, после чего Роберта с ребенком вернулась в Сибли, а Холмс остался в Миссисипи на заработках. Но, кроме исполнения блюзов, он ничего делать не умел и вскоре тоже вернулся в Сибли, где, впрочем, тоже ничего не делал, кроме как играл в джуках да пил.

В 1928 году в жизни Джо Холмса произошло важное событие: в Миндене, следуя в Техас, остановился на какое-то время Блайнд Лемон Джефферсон. Не просто так, а чтобы дать концерт. Конечно, все местные музыканты пришли на его выступление, ведь к 1928 году Лемон был самым известным черным исполнителем блюзов на всём Юге. Его пластинки, издаваемые многотысячными тиражами, раскупались и попадали в самые отдаленные каунти, где имелась хотя бы одна виктрола. Джо Холмс и его приятели-музыканты, конечно же, их слушали, впитывали, старались копировать. **«У него было довольно много лёмоновских пластинок»** (*He got down perfect a lotta Lemon's records*), — уверял Джон Уиллис.<sup>310</sup> И вот знаменитый сингер, до сих пор слышанный лишь на пластинках, прибыл собственной персоной! Джо Холмс побывал на выступлении Лемона, и тот произвел на него такое сильное впечатление, что Холмс, бросив всё, уехал вслед за Джефферсоном в Техас... Вот что об этом поведала Роберта Эллумс:



«Лемон был для Джо идиолом. Они познакомились в Миндене, где-то в 1928 году... Тот подъехал на машине. Джо стоял на улице, а кто-то подъехал к нему на машине [с Лемоном] (*Будучи слепым, Лемон Джефферсон в период наивысшей популярности нанимал водителя — В.П.*). Казалось, что они просто не могли расстаться. Направились потом в Шривпорт и играли там всю ночь. Затем съездили в Рингголд (Ringgold, LA) (*городок в двадцати милях южнее Сибли — В.П.*) — и тоже проиграли там всю ночь... Когда заявлялся Лемон, никто вообще не ложился спать. Они (*Холмс и Джефферсон — В.П.*) много времени проводили вместе. Однажды укатили вместе в Техас. Куда, думаете, их занесло? В Накогдочес (*Nacogdoches, небольшой город в восточном Техасе — В.П.*). Вернулся Джо оттуда уже один».<sup>311</sup>

В статье, написанной в 1967 году, Уордлоу пишет, что Холмс прихватил своего друга, местного музыканта Джорджа Янга (George Young), и они вместе с Лемоном Джефферсоном отправились на пассажирском поезде *Illinois Central* в Техас, в город Вичита Фоллс (Wichita Falls, TX), где обычно проживал Лемон, когда возвращался в родной штат. Затем все трое в течение двух месяцев колесили по Техасу, зарабатывая игрой и пением блюзов, после чего Холмс и Янг вернулись в Сибли.<sup>312</sup>

В ту пору Лемон Джефферсон зарабатывал большие деньги — за многочисленные записи для *Paramount* и *Okeh* и бесчисленные выступления в южных штатах, где он был необычайно популярен. Будучи слепым и при деньгах, он постоянно подвергал себя опасности и потому не расставался с пистолетом 45 калибра. Но даже с такой пушкой — слепой много ли настреляет? Поэтому он старался путешествовать с сопровождением, и нам известны громкие имена некоторых из его спутников: Хьюди Ледбеттер, Ишмон Брэйси, юный Джош Уайт (Josh White, 1915-1969)... В лице полюбивших его музыкантов из Сибли — Джо Холмса и Джорджа Янга — Лемон получил прекрасных товарищей, которые с радостью взялись сопровождать великого тexasкого гитариста и сингера.

Нет нужды отмечать, что у Лемона было чему научиться, и влияние тexasца (прежде всего вокальное!) обнаруживается в блюзах Холмса. Наверняка, Джо и его приятель играли в районе Дип Эллум

(*Deep Ellum*), главном месте развлечений Далласа, если не всего Техаса.<sup>313</sup> По возвращении Холмс и Янг, обогатившись техасским опытом, продолжили жизнь местных музыкантов, играя на вечеринках в джухах северной Луизианы. К этому времени относится знакомство и дружба Джо Холмса с еще одним знаменитым блюзменом — Виллардом «Рэмблином» Томасом. Остановимся на этом сингере...

Томас был моложе Холмса на целых пять лет, но к концу 1928 года уже дважды побывал в студии *Paramount*. Восемь его блюзов записаны в феврале, и шесть — в ноябре того же года, и все они были изданы на пластинках, так что Рэмблин Томас стал известным далеко за пределами Шривпорта.<sup>314</sup> Да что там Шривпорт! Когда летом 1964 года в далекий Лондон прибыл знаменитый чернокожий поэт и писатель Ленгстон Хьюз (Langston Hughes, 1902-1967) и Пол Оливер стал расспрашивать его о блюзах, Хьюз ответил, что одним из его самых любимых исполнителей является Рэмблин Томас, пластинки которого он часто слушает, правда, ничего не знает о самом музыканте.<sup>315</sup>

Виллард родился на востоке Луизианы, в городе Логанспорт (Logansport, LA), на границе с Техасом. Его отец был фиддлером и поощрял детей (их у него было девятéro!) к занятиям музыкой, полагая, что с её помощью можно будет прокормиться. Он не ошибся, потому что по крайней мере двое его сыновей — Виллард и Джесси (Jesse “Babyface” Thomas, 1910-1995) — стали впоследствии известными блюзменами. Джесси прославился еще и как ритм-энд-блюзовый гитарист и сингер: он имеет обширную дискографию, которая начинается с 1929 года, когда, совсем молодым, он записал для *Victor* четыре блюза, включая рэгтаймовый «Blue Goose Blues», — и заканчивается 1995 годом, когда этот ветеран, при поддержке более молодых партнёров, смог выдать полноценный альбом, прежде чем сошел в могилу.<sup>316</sup> В свое время Уордлоу взял у него интервью, расспросил о нём самом, о музыкантах, с которыми Джесси когда-то встречался, и, конечно, о его старшем брате — Вилларде.<sup>317</sup>

Джесси поведал, что его старший брат был открыт для *Paramount* в Далласе и этой же компании он обязан артистическим именем *Ramblin'*, которое переводится как *Бродячий, Скитающийся...*

**«Он был там, в Далласе... Он и Лемон (Блайнд Лемон Джефферсон — В.П.) вместе ошивались там довольно много и часто играли месте...»**

Известно, что Лемон бывал с концертами в окрестностях Шривпорта, там он мог сойтись и с Виллардом. Возможно, именно великий слепой сингер мог рекомендовать его ЭрТи Эшфорду, парамаунтскому *искателю талантов* в Техасе и владельцу магазина, хотя Рэмблин Томас, будучи опытным сингером, мог и сам зайти в *Ashford's Record Shop*. Джесси вспоминал, что его брат, в поисках заработка, перемещался в основном между Далласом и Шривпортом: **«Он одинаково подолгу находился в этих городах, снимал себе комнату, играл на улицах, в парикмахерских, на перекрестках или даже в переулках... Тогда это не считалось нарушением закона...»**

А вот о музыкальных способностях брата Джесси помнил немного: **«Он любил этот самый боттлнек-стиль больше всего. Он ни у кого особенно не учился [этому стилю]. Подобным образом там [в Логан-спорте] играли несколько человек...»**<sup>318</sup>

Игра Вилларда «Рэмблина» Томаса проста и незамысловата, он применяет как брэнчание, так и пикинг и часто использует боттлнек. Его неторопливые, спокойные блюзы, с доминирующим вокалом, не годятся для танцев, что выдает в нём уличного сингера: в джуках роль гитары становилась значительнее, поскольку требовались иные ритмы, чем на тротуаре или в тех же парикмахерских, где люди неподвижны под властью цирюльника или ждут к нему своей очереди... Голос у Рэмблина сильный, низкий, кондовый, без малейшего внешнего эффекта и блеска, — полагаю, за это и ценил его Ленгстон Хьюз. У Томаса нет какой-то коронной вещи, которая бы ассоциировалась только с ним. Все его блюзы хоть и разные, но очень ровные, отсюда впечатление, будто выстроены они по одному шаблону. «No Job Blues», «Ramblin' Mind Blues», «Poor Boy Blues», «Ramblin' Man»... Грустная игра боттлнеком временами впечатляет, а в «New Way Of Living Blues» — даже очень, но все же от блюзов Рэмблина, что называется, *не захватывает дух*, — именно это отличает великого музыканта от заурядного. Но назвать Рэмблина Томаса заурядным нельзя: его спокойные, ровные блюзы несут в себе неистощимый колорит

времени и места — правду о тexasско-луизианской жизни середины двадцатых, а это совсем не мало...

Кроме *Paramount*, Рэмблин записывался и для *Victor*: в феврале 1932 года в Далласе были записаны четыре его блюза, включая «Ground Hog Blues». <sup>319</sup> В примечаниях к его переизданию Стивен Колт пишет, что блюзмен играет этот блюз в открытой настройке *Mu (E)*, которая свойственна всем его вещам, исполняемым буттлнеком, но считает, что именно «эта вещь отличается непредсказуемыми ритмом и техникой» и что она «лучше выстроена, чем его ранние записи». Колт также отмечает, что «Ground Hog Blues» «откровенно отражает попытку имитировать Тампа Реда» (*plainly represents an attempt to imitate [or at least incorporate] Tampa Red*). <sup>320</sup>

Может быть. Ведь Тампа Ред был в то время знаменит, его часто записывали и издавали, он участвовал во многих стринг-бэндах и аккомпанировал самым знаменитым блюзовым дивам. Как и Лонни Джонсон, Тампа Ред являлся одним из наиболее востребованных музыкантов своего времени, он много ездил по всему Югу, где его хорошо знали и принимали. Дискография этого музыканта бесконечна, а тиражи пластинок — бесчисленны. Их слушали в самых отдаленных селениях, в том числе в луизианских каунти, и, конечно, к ним прислушивались блюзовые гитаристы вроде Рэмблина Томаса. Естественно, на популярных и хорошо известных вещах нельзя было сделать карьеру записывающегося сингера: издатели требовали оригинальных песен и блюзов. Зато в джуках, на вечеринках или просто на улицах от музыканта зачастую требовали популярных, уже знакомых вещей, исполняя их, легче было заработать, и блюзы Тампа Реда были как нельзя кстати...

Но заимствование гитарного стиля еще не означает копирования самого блюза, потому что гитарная техника — не самое главное в блюзах, особенно в уличных, площадных, *нетанцевальных*. И когда в том же «Ground Hog Blues» мы слышим голос Рэмблина и необычный текст, то в соединении с кондовым буттлнечным стилем это создает совсем иное, чем у Тампа Реда, звучание, следовательно, мы слышим совершенно другой, новый блюз! Не случайно именно «Ground Hog Blues» произвел в свое время огромное впечатление на Джимми

Роджерса, о чём мы имеем очень важное (если не поразительное!) свидетельство, мимо которого нельзя пройти.

По утверждению Джесси, который вместе с братом был в далласской студии, там же (и в то же время!) находился и великий белый блюзмен из Меридиана: он также записывался в те дни для *Victor*. **«Мистер Ральф Пир говорил, что он очень много пил, — вспоминал о Роджерсе Джесси. — Он пел какие-то блюзы в тот же день»** (*He was drinkin' pretty heavy; that's what Mr. Ralph Peer said. He was singing some blues that day*).<sup>321</sup>

По словам Джесси, Джимми Роджерс, слушая блюз Рэмблина о сурке, настолько воодушевился, что тут же придумал собственный вариант, правда, с немного отличным подходом. **«Он назвал его что-то типа “rootin’ hog”... он переделал её»** (*He called it something like a “rootin’ hog”... he changed it around*), — произнес Джесси.<sup>322</sup> Речь идёт о знаменитом «Blue Yodel No.10», называемом также «Ground Hog Rootin’ In My Back Yard».<sup>323</sup>

Разумеется, блюзы Джимми Роджерса и Рэмблина Томаса трудно сравнивать, потому что они очень разные — и по гитарному стилю, и по манере исполнения, и по темпу, и по всему прочему, — но Джимми действительно был впечатлен тем, как, а ещё больше — о чём пел Рэмблин Томас, и потому перекроил одну из заготовленных для записи песен... И тут возникают некоторые вопросы, требующие некоторых пояснений.

Согласно Справочнику *Blues & Gospel Records*, Рэмблин Томас записан в Далласе 9 февраля 1932 года; в то же время в справочнике Тони Рассела *Country Music Records* отмечено, что Джимми Роджерс записал «Blue Yodel No.10» 6 февраля.<sup>324</sup> То есть, если верить этим изданиям (а как им не верить?), музыканты записывались в разные дни и потому не могли одновременно находиться в студии. Более того, Роджерс записался на три дня раньше Томаса: как же он мог слышать его блюз, восхищаться им да еще заимствовать из него строчки?! На это несоответствие обратил внимание Уордлоу в своей статье *A Quick Ramble*, но не объяснил, в чём дело...

Так что же, Джесси придумал всю эту историю с Джимми Роджерсом? Просто так, для забавы. Ведь сельские блюзмены, особенно в разговоре с белыми, не скупались на выдумки.

Но нет! Джесси «Бэйбифейс» Томас ничего не придумал, и в данном случае мы верим больше ему, чем справочникам, в один из которых каким-то образом вкралась ошибка.

Но в который именно?

В объемной биографии Джимми Роджерса указано, что далласские сессии 1932 года проходили с 2 по 6 февраля во временной студии *Victor*, оборудованной в *Junior Ballroom Jefferson Hotel*, а «Blue Yodel No.10» был записан в последний день сессии, 6 февраля, в субботу.<sup>325</sup> Значит, ошибка вкралась в Справочник *Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Это вовсе не значит, что ошиблись Роберт Диксон и Джон Годрич — его авторы и составители. Просто в первоисточнике (в каталогах *Victor*) кем-то было отмечено, что Рэмблин Томас был в студии во вторник 9 февраля. Только и всего!..

Нам, живущим в благославенные годы президентства Барака Обамы (Barack Hussein Obama, 1961), не стоит забывать о временах былых, о которых мы и пишем нашу книгу. А дело-то происходило в начале тридцатых, в славном Техасе, более того — в Далласе, и бизнесменам из *Victor*, если они хотели спокойной жизни, необходимо было хотя бы «документально» развести знаменитого на всю Америку йодлера с безвестным сельским блюзменом, чтобы не нарушать законенный и непоколебимый на Юге принцип расовой сегрегации. Белому Джимми и чёрному Рэмблину попросту нельзя было находиться вместе в одной и той же студии (комнате, номере, лобби, зале, кафе, туалете...), располагавшейся в громадном, сложенном из красного кирпича *Jefferson Hotel*.<sup>326</sup>

Так было в Америке когда-то. Но что сейчас?

В вышедшей в 2007 году биографии Джимми Роджерса, как и принято в книгах о больших музыкантах, приводится дискография и подробно описаны звукозаписывающие сессии, в том числе далласская, 1932 года. Великий сингер, как и вся страна, пребывал тогда в депрессии, много пил, сочинял без былого энтузиазма, а поскольку пластинки его всё же раскупались, *Victor* и Ральф Пир требовали от него всё новых и новых песен, поэтому Джимми был вынужден заимствовать их у других авторов, а это снижало его высокий престиж... Вот что пишет об этом биограф Роджерса:

«Скудность собственных ресурсов и продолжающаяся зависимость от “соавторов” выразились в том, что семь из восьми вещей (*записанных в Далласе — В.П.*) полностью или частично своим появлением обязаны кому-то другому — довольно щекотливое положение для исполнителя, заявившего о себе (по крайней мере, в сотрудничестве с Пиром) как о сочинителе собственного материала. С другой стороны, самым лучшим номером далласской сессии явилось сольное исполнение Джимми единственной песни, авторство которой он смог приписать себе, — “Blue Yodel No. 10”, в которой он еще раз продемонстрировал уникальные свойства своей гениальной натуры. (Хотя, что касается авторства этой песни, невозможно определить точно, какова доля его собственного участия в её создании, а сколько было привнесено в неё коллективным “блюзовым творчеством” [*communal “blues line”*]).<sup>327</sup>

И ни слова о Рэмблине Томасе! Хотя ведь знал (не мог не знать!) автор биографии, что в последний день далласской сессии Джимми Роджерс побывал в Отеле Джефферсона, когда там записывали сельского черного сингера из Луизианы, и вдохновился его «Ground Hog Blues». Иначе бы не написал следующее:

«В субботу Джимми вернулся в студию один, чтобы записать другой *blue yodel*, на тот момент без номера. Поначалу его даже хотели издать как “Ground Hog Rootin’ In My Back Yard” — название, за утрату которого уж точно никто бы не переживал (*еще бы, ведь это название прямоком отсылало бы к Рэмблину Томасу!* — В.П.). В конце концов он стал “Blue Yodel No. 10” и, наравне с записанным в тот день ремейком на “Home Call”, еще раз показал, что Джимми Роджерс пребывает в лучшей форме, когда выступает один, не будучи обремененным музыкантами, беспокоящимися, исполнять ли ему йодль высоко или низко, и достающими такими мелочами, как ритм».<sup>328</sup>

Обратим внимание и на то, что автор книги о Роджерсе считает главным достоинством «Blue Yodel No. 10» именно её слова, называя их «чистой народной поэзией» (*nearly pure folk poetry*), «грустной, забавной и вместе с тем заставляющей задуматься» (*sad and funny and suggestive all at the same time*)...<sup>329</sup> Именно текстовый смысл блюза и был прежде всего заимствован Роджерсом для своего йодля...

Так как же всё-таки было на самом деле?

Дело обстояло именно так, как о нём поведал Джесси Томас, которому на тот момент было всего девятнадцать (его же не зря называли *Бэйбифейс!*), и все важные события, тем более судьбоносные, он запоминал на всю жизнь. Да и биограф Роджерса, Нолан Портерфилд, тоже рассказал о многом...

Итак, в самом начале февраля 1932 года прибывший в Даллас на очередную сессию для *Victor* Джимми Роджерс не располагал достаточным материалом для того, чтобы удовлетворить потребности менеджеров лейбла и, прежде всего, Ральфа Пира, которому страсть как нужны были новые записи Роджерса, едва ли не единственного сингера, пластинки которого раскупались, несмотря на Великую Депрессию. Но Джимми сам пребывал в кризисе, о чём мы знаем из его биографии (*скудность собственных ресурсов*) и из рассказа Джесси (*он пил очень много, так сказал мистер Ральф Пир*)... Прошли четыре дня сессии, а требуемого шедевра всё нет! Тогда матёрый Ральф Пир, зная, что на субботу назначена запись сельских черных сингеров, призывает Джимми оставить своих коллег-музыкантов дома, а самому заявиться в студию, чтобы послушать новые голоса — авось что-нибудь на ум и придёт...

Роджерс так и сделал. Пришел, услышал чёрных музыкантов, подзарядился от них, как это бывало в Джексоне или Мемфисе, может, даже поиграл с ними — и тут же обогатил одну из своих песен новыми сюжетами, заимствованными из «Ground Hog Blues»... Все-таки он был великим мастером, подлинным профи и потому быстро переставил слова, подобрал тему и... новая песня готова! Как её назвать? Просто: «Ground Hog Rootin' In My Back Yard». Все тогда делалось легко и быстро: здесь же, в присутствии братьев Томасов и Ральфа Пира, он и записал её под гитару. А иначе бы как Джесси «Бэйбифейс» запомнил детали: «*Он назвал её что-то тина "rootin' hog"...* он переделал её»?.. Откуда бы юному Джесси вообще знать о том, что (а главное — как!) записал когда-то в студии великий и недостижимый Джимми Роджерс!.. А затем Ральф Пир, убедившись, что создан шедевр в лучших традициях Джимми Роджерса, решил, что название у песни не совсем удачное: это не какая-то рядовая песня, а Голубой Йодль! Десятый по счету! Так его и назвали — «Blue Yodel No.10». Ну а прежнее название — «Ground Hog Rootin' In My



Back Yard», навевавшее никчемные ассоциации, отменили, о чем никто и по сей день *не переживает*... Вот и всё!

А может, биограф Джимми Роджерса ничего о Рэмблине Томасе не знает? Ведь в его книге нет ни слова не только о нём, но и о контактах Роджерса с Ишмоном Брэйси, Томми Джонсоном, Сэмом Норвудом (Sam “Peg Leg” Norwood, 1900–1967), о чём в своих статьях писал Гэйл Уордлоу. Так, однажды Роджерс выступал в джексоновском отеле *King Edward* и услышал, как Брэйси и Томми Джонсон играют на тротуаре, напротив отеля. Выскочив на улицу, он пригласил их войти и позволил играть для своей (белой!) аудитории. Брэйси так вспоминал об этом эпизоде:

**«Он (Роджерс — В.П.) был потрясен йодлем Томми и спрашивал, записывались ли мы прежде. Мы сказали, что записывались в Мемфисе для людей из *Victor*».**

В другой раз Джимми Роджерс пригласил в *King Edward* Ишмона Брэйси вместе с Одноногим Сэмом Норвудом.<sup>330</sup> И вот, вместо этой живой и важной, со всех точек зрения, взаимосвязи великих музыкантов довоенной Америки, — обезличенное, пустое, ничего не значащее *communal “blues line”* — коллективное блюзовое творчество... К сожалению, родной брат Рэмблина — Джесси Томас тоже очень немного поведал о дальнейшей судьбе своего брата:

**«Он постоянно где-то скитался. Мы не особенно часто играли вместе. Умер он в Мемфисе, где-то в сороковых, от туберкулеза. Мы так и не узнали, где именно его похоронили, но умер он в Мемфисе».**<sup>331</sup>

В свое время Уордлоу пытался разузнать, где похоронен Виллард «Рэмблин» Томас, делал запросы, копался в казенных книгах, но тщетно...

Шёл, шёл весь день  
и всю ночь до утра...  
Шёл, шёл целый день  
и всю ночь до утра...  
Подружка добрая, кормилица, выгнала меня,  
но работы мне не найти никак...

Подобрал газетку как-то  
да читаю объявления...  
Говорю, раздобыл я газету  
и читал объявления...  
Как вдруг появился полицейский —  
и задержал меня, за бродяжничество.

*Парни, вы просто должны увидеть меня  
в черно-белом костюме!*

Говорю: «Судья уважаемый,  
большой ли дадите штраф?»  
Господи, судью я спрашиваю:  
«Большой ли светит мне штраф?»  
Отвечает: «Бери кайло да лопату  
да спускайся в глубокую шахту!»

Я бедняга-заключенный,  
вкалываю во льдах и снегах...  
Бедный я, несчастный заключенный,  
впахиваю во льдах и снегах.  
Вот найду себе другую кормилицу —  
ни к чему работать тогда...<sup>332</sup>

...Кажется, мы ушли далеко от Кинга Соломона Хилла, но все же — ушли вглубь, а не в сторону. Нам здесь важно ещё и ещё раз напомнить, что самые разные музыканты, белые и черные, сельские и городские, варились в одном огромном котле, взаимообогащались, заимствовали друг у друга технику игры, темы песен, какие-то подмеченные особенности... Только душу нельзя было заимствовать или скопировать, а она и есть самое главное в художнике. И если только эта душа восприимчива, чутка, трепетна и щедра — что бы ни было пропущено через неё, она дарит нам уже совершенно новую картину, новый стих, новую песню, новый блюз... Поэтому, казалось бы, простенький по своей структуре сельский блюз каждый раз и звучит по-разному, в зависимости от того, кто его поёт и играет...

И на судьбе Рэмблина Томаса мы останавливаемся не только потому, что он в свое время был близким другом и музыкальным партнером нашего героя Джо Холмса (Кинга Соломона Хилла), следовательно, оказал на него влияние, но и потому, что он — глубокий блюзовый гитарист и сингер и у нас появился повод хотя бы кратко рассказать о нём. По воспоминаниям Роберты Эллумс, Холмс больше предпочитал играть в компании с Рэмблином Томасом, чем с кем бы то ни было другим. Они в конце концов стали лучшими друзьями, и, когда однажды Рэмблин приехал в Сибли, они с Холмсом поехали в глиняную холмистую долину, упоминаемую в одном из блюзов — *Then I got to go through Death Valley there ain't a house for 25 miles around*, — и играли там в джук, на одной из лесопилок. Так что с Рэмблином Томасом, так или иначе, связано появление одного из самых великих блюзов всех времен — «Whoopie Blues».

Мы подходим к главному событию в жизни Джо Холмса — парамаунтским записям 1932 года, но, прежде чем изложить историю их появления, подведём черту и выявим основные влияния, которым подвергся Джо Холмс, до того как стал Кингом Соломоном Хиллом.

Первые блюзы он услышал в детстве, когда проживал на юге штата Миссисипи, в черной секции МакКоума, и там же состоялись его первые собственные музыкальные опыты. Такие города как МакКоум или Натчез (Natchez, MS) были для чёрных особенно опасными, потому что в них вовсю действовали расистские организации, особенно Ку-клукс-клан. В Дельте, где преобладало черное население, расисты так не проявлялись, к тому же тамошние плантаторы защищали своих работников и их семьи от нападений, тем более — от расправ, которые постоянно происходили в Алабаме, Джорджии, Теннесси, да и на юге самого Миссисипи. Из главы о Сэме Коллинзе мы знаем, что в МакКоуме часто возникали социальные и расовые конфликты, сопровождавшиеся кровавыми развязками. Блюзмены Дельты не любили ездить на юг своего штата и редко выбирались даже в столичный Джексон, предпочитая Мемфис. Тем не менее хайвей 55, а также железная дорога, по которым люди перемещались с Юга на Север, а иногда и обратно, способствовали тому, что музы-

каны задерживались в МакКоуме. Так что блюзы проникали в этот город, как из Дельты, так и из Нового Орлеана...

Из музыкантов МакКоума наибольшее влияние на Джо Холмса оказал Сэм Коллинз. Их знакомство относится к началу двадцатых, когда Джо вернулся из Луизианы в Миссисипи, и здесь мы вновь обращаемся к Роберте Эллумс. Она вспоминала, что её муж **«много играл с Солти Дог Сэмом, а иногда они где-то пропадали вместе по две-три ночи, прежде чем возвращались домой... Они ездили в Беартаун»**, черную комьюнити в северном МакКоуме, где Коллинз играл по выходным в клубе the Harlem Nightingale. **«Оба играли очень похоже. Если на них не смотришь, то и не распознаешь, кто играет»**... О многом говорит и признание Холмса своему другу Джону Уиллису, что Коллинз **«был, пожалуй, лучшим из всех, кого он когда-либо встречал»** (*was 'bout the best he ever met*).<sup>333</sup>

Вспомним и важные, исходящие от всё той же Роберты Эллумс, сведения о том, что Сэм Коллинз и Джо Холмс познакомились в Кристал Спрингсе: кто, как не она, знает, где и когда сошёлся её муж с Солти Дог Сэмом? (*Allums said Joe met Salty Dog Sam not in the Summit area but "up near Crystal Springs, and he come on home with Joe.*)<sup>334</sup>

В Кристал Спрингсе проживали множество блюзовых сингеров, в том числе Томми Джонсон с братьями. Ведь если и познакомился там Холмс с Сэмом Коллинзом, то, наверняка, это произошло в одном из джуков, где они играли с местными музыкантами, может, с тем же Томми Джонсоном. По крайней мере, они могли слышать его... Отсюда и ответ на вопрос: слышал ли Джо Холмс блюзменов Дельты? Конечно, слышал. За это говорит не столько то, что он бывал в Кристал Спрингсе, куда блюзы Дельты проникли еще в середине десятих, сколько сами блюзы Холмса, его стиль. Он играл и пел главным образом в миссисипских джуках, следовательно, играл танцевальную, свингующую музыку и этим отличался, когда прибыл со своим старшим братом в северную Луизиану, где Чарли вскоре открыл джук-джойнт, в котором Джо играл блюзы — и это были миссисипские блюзы, созданные для танца... Примечательно, что во время таких выступлений Холмс иногда играл, удерживая гитару за головой, чтобы впечатлить публику (а ведь это сугубо дельтовские, пэттоновские, штучки!), и зарабатывал неплохие деньги...

Что касается игры боттлнеком, то и им Джо Холмс овладел в Миссисипи, о чем поведал Джон Уиллис: «Он выучился игре боттлнеком в Миссисипи... Я пытался научиться у него, но так и не смог. Он брал бутылку, разбивал и надевал горлышко на третий (средний — В.П.) палец».<sup>335</sup>

В свою очередь Гэйл Уордлоу пишет, что во всех своих вещах (речь о тех, что были записаны для *Paramount*) Холмс использовал коровью кость (*cow bone*) в качестве слайда и играл в манере Сэма Коллинза, использовавшего нож.<sup>336</sup> Но я больше верю Уиллису и собственному слуху: как и у Коллинза, на записях Кинга Соломона Хилла отчетливо слышны постукивания о гриф слайда, явно тяжелого, никак не ножа или коровьей кости, так что это, скорее всего, бутылочное горлышко — *боттлнек*.

Другим учителем Холмса — точнее, его учителем на новом этапе, как мы уже знаем, стал Блайнд Лемон Джефферсон. Сначала он воздействовал через пластинки, которые слушал Холмс вместе со своими приятелями, а с 1928 года — напрямую, после знакомства и двухмесячного совместного пребывания в Техасе... Влияние Джефферсона отразилось прежде всего на вокале Холмса. В лучших блюзах Лемона присутствует огромное, невероятное напряжение, которое достигается его необыкновенно чувственным голосом. Именно за это слепого сингера приняло близко к сердцу черное население Америки. У Лемона были миллионы почитателей — особенно среди женщин, которые, как сообщает Уордлоу, вообще были главными покупателями *race records*,<sup>337</sup> — и тысячи подражателей, пытавшихся достичь его звучания. Были и такие, кто старался идти дальше, — например Скип Джеймс. Блюзмен из Бентонии также подпал под обаяние блюзов Лемона и, стараясь придать своему голосу бóльшую страсть и бóльшую чувственность, переходил на фальцет... То же относится и к Джо Холмсу.

Кстати, о Бентонии. Стивен Колт в книге о Скипе Джеймсе пишет, что Джо Холмс «столкнулся с Джеймсом в конце двадцатых годов по пути из Джексона в Мемфис. По словам Джона Уиллиса, его приятеля по музыкальным скитаниям, в районе Бентонии — где Холмсу внезапно вздумалось сойти с поезда и поискать какое-нибудь местное увеселительное заведение — они провели две или три ночи,

выступая на различных частных вечеринках в домашних фроликах» (*they spent two or three nights playing at house frolics around Bentonina, where Holmes had impulsively disembarked in search of a musical outlet.*)<sup>338</sup>

Встреча двух великих блюзменов только на первый взгляд кажется невероятной. Но, если подумать, что же здесь особенного? Оба пели блюзы, были примерно одного возраста, жили на Юге, постоянно перемещались в поисках заработка... Но вот вопрос: сколько времени надо хорошим музыкантам, чтобы взять друг у друга всё самое лучшее? Одного взгляда достаточно. А тут — две-три ночи!..

Так что ко всем влияниям на Джо Холмса можно смело прибавлять еще и Скипа Джеймса...

Наконец, еще одним сингером, повлиявшим на Холмса, был Рэмблин Томас, представитель кондового техасско-луизианского стиля, о котором мы уже говорили.

Заметим также, что Джо Холмс, в отличие от других блюзменов прошлого, избежал влияния церкви: никто не слышал, чтобы он пел религиозные песни. По словам Роберты Эллумс, он никогда не посещал церковь и жил **«будто шел напрямиком к дьяволу»** (*Joe just kept right on, just like he was going straight to the devil.*)<sup>339</sup> Не исполнял Холмс рабочих песен, олд-таймов и прочих фолк-песен и посвящал себя одному только блюзу. В одиночку или с кем-то из приятелей, таким же сельским блюзменом, он объезжал окрестные каунти, играл в джуках и зарабатывал деньги, большую часть которых тут же пропивал. **«Он всё время пил. Он пил ещё до нашей женитьбы»** (*He drank all the time. He was drinking when we married*), — вспоминает бывшая жена Холмса.<sup>340</sup>

Был у нашего героя и опыт игры в стринг-бэнде. Как сообщает Джон Уиллис, у них был бэнд, состоявший из Холмса, самогó Уиллиса, который играл на второй гитаре, и Джорджа Янга, игравшего на стиральной доске. Иногда к ним подключался четвертый музыкант (имя не упоминается), мастер игры сразу на двух ручных пилах (*two handsaws*), — и они вместе **«делали самую лучшую музыку, какую вы только пожелаете»** (*...and together we made the best music you wanna hear*).<sup>341</sup> Жаль, что мы так и не услышим этот странный бэнд, потому что было бы интересно узнать, каково звучание блюзов с настоящими пилами. Ведь если стиральные доски, тазы и кувшины составля-

ли, так сказать, ритм-секцию бэнда, то на пилах-то музыканты солировали! Мне не встречались записи подобных бэндов, но я верю старому Джону Уиллису, будто они хорошо пилили и **«делали самую лучшую музыку»**; плохо только, что он не донес до нас имени пиломузыканта...

Наверняка Джо Холмс испытал и какие-то другие влияния, о которых мы не знаем, ведь до своего появления в студии он постоянно перемещался по Югу, и не только. Уиллис вспоминает, как однажды они вместе ездили в Джексон, затем в Мемфис, после чего расстались. Уиллис вернулся домой, в Луизиану, а Холмс поехал дальше, в какой-то северный город, и в следующий раз Уиллис увидел его только через три месяца.<sup>342</sup> А ведь путь из Джексона в Мемфис неизбежно лежит через Дельту... Роберта Эллумс также подтверждает, что её муж часто уезжал и не возвращался по два-три месяца. С кем он встречался в этих бесконечных поездках? с кем играл? кого слышал? у кого набирался? — мы этого не знаем и можем только строить догадки... Но, безусловно, в этих поездках он обогащался, набирался новых впечатлений и ощущений и к началу тридцатых был готов их воплотить во что-то непреходящее...

Еще один важный вопрос: когда и кем был «найден» Джо Холмс, прежде чем оказался в грэфтонской студии?

В статье, вышедшей в 1967 году, Уордлоу пишет, что в самом начале 1932 года *искатель таланов* для *Paramount* обнаружил Холмса под Минденом и спросил, хочет ли он записаться на пластинку. За ответом Джо отправился домой, спросил жену, как ему быть, на что та сказала: **«Езжай куда хочешь!»** Холмс так и сделал, хотя Роберта вспоминает, что муж не очень-то хотел ехать в далекий Висконсин...

Во второй статье, опубликованной в 1987 году, Уордлоу приводит рассказ Роберты и картина выглядит несколько иначе:

**«Он (Джо Холмс — В.П.) был в Миндене. Играл там, у него была с собой гитара. И там он столкнулся с этим человеком, и они разговорились. И вместе с этим человеком он возвратился домой. Думаю, он был из Чикаго. Он приехал сюда, а потом уехал в Техас. Они (Джо Холмс и неизвестный музыкант, вероятно Джордж Янг, игравший на стиральной доске — В.П.) исполнили для него одну или две песни.**

**Две-три недели спустя тот вернулся и забрал его (Джо Холмса — В.П.) в Бирмингем».**<sup>343</sup>

«Этим человеком» оказался Хенри Стефани (Henry Stephany), который сменил в 1931 году директора по звукозаписи Арта Лейбли. У Стефани не было опыта проведения звукозаписывающих сессий, но он работал в компании с 1925 года, успешно реализуя продукцию *Paramount*, и хозяева *New York Recording Laboratories* считали, что он спасёт их от краха... Стефани работал на совесть, старался привлечь новых музыкантов и не забывал старых, но никого так и не спас.<sup>344</sup> После краха компании он не пропал, пережил Депрессию и дослужился до исполнительного директора в *Sears & Roebuck*, затем вышел на пенсию и все последние годы прожил в Милуоки. Уордлоу попытался связаться с ним по телефону, чтобы расспросить о былой деятельности, но ветеран отказался от разговора, мотивировав, что то было трудное время и у него о нём «самые дурные воспоминания»... Но трубку взяла жена — миссис Стефани (Mrs. Stephany), которая припомнила, что они оба в самом конце 1931 года ездили по делам компании в Бирмингем и Даллас, после чего возвратились в Чикаго...<sup>345</sup> В эту-то поездку и был ими «найден» Джо Холмс, которого затем «превратили» в Кинга Соломона Хилла!

Путь четы Стефани из Алабамы в Техас лежал как раз через Минден, где они решили остановиться. Там Хенри и встретил Холмса, идущего с гитарой, разговорился с ним, после чего решил его послушать на дому: последнее еще и для того, чтобы удостовериться в его благонадежности и заполучить точный адрес... По пути Холмс позвал еще и приятеля, скорее всего уошбордиста Джорджа Янга. Они сыграли для Стефани несколько вещей, после чего менеджер сказал, чтобы Холмс готовился к предстоящей записи, и предупредил, что заедет за ним на обратном пути, примерно через пару недель...

Спустя две-три недели Стефани с женой вновь остановились в Миндене, прихватили Джо Холмса, а также блюзового гитариста и сингера из соседней Аркадии (Arcadia, LA) — Маршалла Оуэнса (Marshall Owens), и уже с ними отправились в Бирмингем, где их поджидала группа музыкантов, заранее отобранных для предстоящей сессии: сингер Бен Карри (Ben Curry) и музыканты из госпел-квартета Famous Blue Jay Singers. Вскоре все они, включая Джо Холмса, отпра-



вились на поезде в Чикаго, оттуда в Милуоки, а затем в Грэфтон, где находилась легендарная студия *Paramount*...<sup>346</sup>

Справочник *Blues & Gospel Records* не уточняет, в какие именно январские дни 1932 года происходила запись музыкантов, прибывших с Юга, но по номерам тейков можно определить последовательность, в которой они записывались.

Первыми были знаменитые *Famous Blue Jay Singers*, зачинатели так называемого *hard gospel style*, с которыми связывались основные надежды компании. Участники квартета — Сайлес Стил (Silas Steele), Чарльз Бил (Charles Beal), Джимми Холлинсворт (Jimmie Hollingsworth) и бассингер Клэрэнс Деннис Парнелл (Clarence Dennis “Tooter” Parnell) — были в студии в течение трех дней и записали двенадцать религиозных песен, каждая из которых издана в тридцатые, причем бо́льшая часть песен переиздана тогда же на других лейблах. Это говорит о том, что пластинки госпел-квартета раскупались, а особенным успехом пользовался спиричуэлс «I’m Leaning On The Lord», который только к 1938 году переиздавали не меньше пяти раз!..<sup>347</sup>

Затем в студии записывали Бена Карри, о котором сообщается, что он, быть может, ранее записывался под именами Blind (Bogus) Ben Covington и Memphis Ben, причем и как солист, и как участник *Birmingham Jug Band*.<sup>348</sup> Скорее всего, это так, потому что и голоса похожи, и еще больше — стринг-бэнд-овый инструментал, сопровождающий этого сингера, судя по всему слепого и немолодого. Кроме того что Карри пел, он играл на банджо, мандолине и гармонике: из этого, а также из его репертуара следует, что он был сонгстером, блюзменом и универсальным музыкантом, участником медицинских и прочих уличных шоу.<sup>349</sup>

Маршалл Оуэнс, которому в то время было шестьдесят или даже больше, записал три вещи (четыре тейка) — «Texas Blues» в двух частях, «Try Me One More Time» и «Seventh St. Alley Strut», в которой его поддерживал на гитаре всё тот же Бен Карри. Об Оуэнсе мало что известно, кроме того что он из луизианской Аркадии, откуда его вытащил в студию Хенри Стефани. В двух блюзах Оуэнса, переизданных в 1968 году лейблом *Yazoo*, мы слышим его грубый вокал, который иногда срывается на отчаянный рык и стон, напоминающий пэтто-

новский, но игра Маршалла на гитаре более чем проста: никаких пикингов, буттленков и прочих изысков, одно только кондовое аккордовое брэнчание, которое только и может составить гармонию с его голосом. Вот уж где истинно сельский блюз!<sup>350</sup>

Джо Холмс записывался позже всех, причем, судя по номерам тейков, в самый последний день сессии, и первым были записаны две версии «Whooree Blues»...

Мы часто употребляем высокое и обязывающее слово *великий*, нивелированное не меньше слова *гениальный*, и гораздо реже задумываемся, кого можно причислять к таковым, а кого — нет. Послушайте участников грэфтонской сессии января 1932 года. Все они замечательны и составляют золотой фонд народной музыки черного Юга. Вслед за тем поставьте вторую версию «Whooree Blues» Кинга Соломона Хилла — да не забудьте расслышать, о чём там поётся... Тотчас поймете, что значит быть великим в блюзе.

Детка, весь день тебя не видно было,  
небось до самого утра повеселилась...  
Крошка, весь день тебя где-то носило,  
может, и ночью не скучала?  
Как возьму я бритвочку свою да и положу конец  
ночным этим бдениям!  
Вряд ли от этого будешь ты в восторге...

Гробовщик приходил и уже ушел,  
я дал ему твой рост и размеры.  
Говорю тебе, уже гробовщик тут был,  
записал твой рост и прочие размеры...  
Будешь хвостом крутить перед дьяволом,  
в аду, уже завтра ночью!

Меня влюбила в себя,  
а теперь пользуешься, словно рабом.  
Детка, ты охмурила меня  
и издеваешься, будто я раб твой.  
С этого дня будешь забавляться,  
милая, лишь в могилке своей одинокой.

Когда вздумаешь погулять пойти,  
не забудь прихватить с собою костюмчик черный.  
Любимая, собираясь на гулянку,  
возьми костюмчик, черный такой.  
Гроб станет тебе чистилищем,  
станет и прекрасным новым домом.

У дьявола имеется девяносто тысяч дамочек,  
и ему ох как не хватает еще одной!  
Слышишь, тебя призывают горы, милая,  
тебе надо, уже точно пора идти.

Холодные, холодные погоды  
стояли почти все это лето...  
И пришлось мне пойти через Долину Смерти,  
где за двадцать пять миль не встретишь дома...

Бедные мои ноги так устали, Боже, помоги мне!  
И брел я триста миль, в мокрой, липкой глине увязая...  
Ммммммммммм...<sup>351</sup>

Мы говорим о «Whoopie Blues» как о грандиозном, но разве обе версии «Down On My Bended Knee» — меньшие?! Или, быть может, железнодорожная баллада «The Gone Dead Train», едва ли не лучшая в своём жанре, — слабее их? Или вышедшая с нею на одной пластинке «Tell Me Baby» — хуже?..<sup>352</sup> Ничуть! Просто «Whoopie Blues» был записан и издан первым, и вторая его версия, исполненная фальцетом, настолько подняла планку, что её уровень кажется недостижимым, что, в сущности, правда. Но поменяйте песни местами и начните слушать Кинга Соломона Хилла с записанных последними «My Buddy Blind Papa Lemon» или «Times Has Done Got Hard», — впечатление будет такое же: уже они будут казаться наивысшими и наилучшими...<sup>353</sup>

Здесь самое время вспомнить оценку, которую дал блюзам Кинга Соломона Хилла автор самой первой книги о кантри-блюзе Самюэль Чартерс. Напомню, что, введённый в заблуждение Биг Джо Вильямсом, он полагал, будто оценивает его ранние записи, но, как

оказалось, Самюэль оценивал совсем другого музыканта — Джо Холмса. Впрочем, и блюзмена из Кроуфорда он тоже по-своему оценил, пожалев, что ранняя карьера Джо была очень короткой.

«Он был захватывающим сингером, — написал Чартерс о Кинге Соломоне Хилле, — и его блюзы — это сырые и чувственные вопли Дельты. Он пел пронзительным высоким голосом, а в своих поздних записях (тут уж Чартерс поневоле характеризовал Биг Джо Вильямса) ему пришлось петь более тяжелым, натуральным голосом».<sup>354</sup>

Как видим, еще в 1959 году Чартерс уловил в блюзах Кинга Соломона Хилла неподдельное звучание Дельты. И я бы не посмел сказать, что он ошибся. Заодним досталось *за враки* и Большому Джо, поскольку сравнение с Хиллом явно не в его пользу...

Как известно, все записанные блюзы Джо Холмса изданы под именем *Кинга Соломона Хилла*, что в свое время внесло путаницу, вызвало нешуточные споры, привело к досадным заблуждениям, и Гэйлу Уордлоу стоило немалых усилий установить истину, а еще больших — убедить в ней блюзовую общественность... Вот как была поставлена точка в этом вопросе.

Дело происходило в конце лета 1968 года в комьюнити *Yellow Pine*, расположенной к Югу от Миндена, в лесистой местности, куда прибыл Уордлоу, чтобы отыскать следы Кинга Соломона Хилла. Он постучал в дверь одного из ветхих домов. Низкорослый пожилой человек в очках открыл дверь. Исследователь с ходу задал свой главный вопрос и тотчас получил ответ:

— Да, я Джон Уиллис. Знал ли я Джо Холмса? Да, сэр. Я играл с ним, прямо вот тут, где вы сейчас стоите.

После нескольких минут разговора Уордлоу включил магнитофон, чтобы Уиллис прослушал записи Хилла, и спросил, называл ли кто-нибудь Джо Холмса — Кингом Соломоном Хиллом?

— Нет, сэр, — уверенно ответил Уиллис, — но, видите вон там церковь? — он указал на стоявшее неподалеку белое деревянное строение. — Это баптистская церковь *Кинг Соломон Хилл*, а прямо тут, где вы стоите, находится комьюнити *Кинг Соломон Хилл*.

Вот так, с виду запросто, была раскрыта тайна происхождения псевдонима Джо Холмса.<sup>355</sup>

Когда его записывали в Грэфтоне, то, возможно, блюзмен указал свой почтовый адрес, а в нём фигурировало звучное название глухой северолуизианской комьюнити, и менеджеры *Paramount*, прежде всего Хенри Стефани, сочли, что оно будто специально придумано для продвижения блюзового сингера. Так на этикетке пластинки и в анналах *Paramount* появилось новое имя — *King Solomon Hill*. Более того, на парамаунтских пластинках *Pm 13116* с версиями «Whoорее Blues» и «Down On My Bended Кнее» (похоже, что были изданы сразу две пластинки с одним и тем же номером)<sup>356</sup> под именем *King Solomon Hill* красовалось еще и пояснение (*subtitle*) — *Blind Lemon's Buddy*, что означает *друг Блайнд Лемона*. Все эти маркетинговые хитрости были призваны напомнить о великом слепом блюзмене, чтобы привлечь покупателей и продлить жизнь лейблу. Увы, она продолжалась недолго. Примерно с полгода, после того как Джо Холмс (Кинг Соломон Хилл) покинул Грэфтон...<sup>357</sup>

Как же отреагировал на новое исследование Уордлоу его давний оппонент Дэвид Эванс?

Наихудшим образом. Он перенес досаду от своей неправоты на... Кинга Соломона Хилла, умаляя его и как музыканта, и как сочинителя блюзов. Вот что написал Эванс в своей, в целом замечательной, книге *Big Road Blues*:

«В 1932 году Кинг Соломон Хилл записал три блюза, демонстрирующие сильное влияние более ранних записей Лонни Джонсона, Мемфис Минни и Джека Рейнджера (Jack Ranger). И эти три пластинки составляют 75 процентов всех хилловских записей! (Когда Эванс печатал свою книгу, еще не были найдены две записи Кинга Соломона — В.П.) Хилл всего лишь запоминал слова и мелодии, а затем адаптировал их на свой боттлнечный гитарный стиль, о чём он умалчивал в студии звукозаписи — ведь его источники (*his sources*) не были известными хитами».<sup>358</sup>

Оценивая «Whoорее Blues», возможно лучший блюз Хилла, Эванс написал, что «это просто комбинация строк, заимствованная из обеих сторон пластинки Лонни Джонсона 1930 года, только положенная на новый гитарный аккомпанемент Хилла».<sup>359</sup>

Что тут скажешь! Лонни Джонсон — великий гитарист и блюзовый сингер, о чём мы не устаем повторять в наших книгах и с радо-

стью пишем об этом еще раз. Его медленно вытягиваемые из души «She's Making Whoopee In Hell Tonight» и «Death Valley Is Just Half Way To My Home» — впечатляющи и завораживающи, как и всё, что было записано Лонни для *OKeh*, и не только... Джо Холмс и его приятели — бедные сельские музыканты из глухой луизианской комьюнити — слушали пластинки недостижимого для них Лонни Джонсона, как слушали они пластинки своего кумира Лемона Джефферсона, и пытались их копировать. Наверняка была у них и пластинка *OKeh 8768*, которую они заслушали до дыр. И вот Холмс, соединив по два-три куплета из обоих блюзов Лонни, сочинил свой собственный, новый блюз... Велика беда?! И разве можно ставить ему в вину то, что он не уведомил о том Хенри Стефани и его коллег из *Paramount*? Их в то время мало что волновало, кроме прибыли, которая должна была спасти компанию! Ради этого они у сельских музыкантов меняли имена, даже не спросив их согласия... Или, может, сам Лонни не переиначивал на свой лад блюзы других музыкантов, в том числе и безвестных блюзовых сингеров, обитателей миссисипско-луизианских каунти — отцов, братьев, ближних и дальних родственников того же Джо Холмса?.. Все они — дети одного, непостижимого и далекого мира, который мы пытаемся понять...

Судите сами! Рэмблин Томас приехал однажды в Сибли, и они с Джо Холмсом поехали в *глиняную холмистую долину*, упоминаемую в «Whoopee Blues»: *Then I got to go through Death Valley there ain't a house for 25 miles around*, — и играли там в джукке, на одной из лесопилок... Но ведь эта строка — *И пришлось мне пойти через Долину Смерти, где за двадцать пять миль не встретишь дома...* — почти полностью взята из «Death Valley Is Just Half Way To My Home» Лонни Джонсона! Как же Холмс и Рэмблин могли поехать в реальную глиняную долину, если она существовала лишь в заимствованном у Лонни Джонсона блюзе?! Так ведь нет! Была, оказывается, там, близ Сибли, своя *глиняная долина*, своя *Долина Смерти*, которую надо было пройти; и таких долин смерти на всём Юге — великое множество, и все они были однажды кем-то пройдены и затем воспеты в балладах, олдтаймах, блюзах, также как были однажды пройдены и воспеты нашими предками и наши русские долины, холмы и утесы...

Кинг Соломон Хилл принадлежит к тому поколению и к тем героям блюза, которые, впитав его у более старших сингеров, затем совершенствовались, развивали и вывели в конце концов на самую высокую, недостижимую и с тех пор никем не покоренную орбиту... Прав Уордлоу, утверждая, что Хилл, «под воздействием северной Луизианы и восточного Техаса преобразовал гитарный стиль южного Миссисипи в сложную, завораживающую игру буттлнеком». Но этого сказать мало, потому что и игра буттлнеком, и завораживающее звучание гитары Кинга Соломона Хилла — лишь дополнение к его чуждому голосу: прежде всего в нём мы слышим и Лемона Джефферсона, и Рэмблина Томаса, и Сэма Коллинза, и Скипа Джеймса, слышим Луизиану, Техас, Миссисипи, слышим Дельту и весь *Deer South* — его тревогу, грусть и отчаянную безысходность... Слышим мы в этом голосе и Мемфис Минни, и Джека Рейнджера, и Лонни Джонсона, и многих-многих других, в том числе и безымянных, героев кантри-блюза, — иначе и быть не может!..

Пойду, пойду, о Боже, сегодня опять  
попытаюсь убраться отсюда.  
Вот он, этот жадюга-пожарник,  
вот он, этот самый поезд...

Я должен забраться на этот поезд.  
Говорю вам, я даже прихватил чемодан.  
Парни, вас все мотает по этому миру,  
знайте, поезд уничтожит ваши души.  
*Да и жизни тоже.*

Господи, стал как-то я хобо, много мест повидал.  
Решил, что жить надо с ветерком  
и принимать жизнь такую, какая она есть.  
*Думаю, старик-пожарник и инженер  
со мною согласятся...*

Так много людей сегодня на мели...  
А эти быстрые поезда, на севере и на юге,  
Все чаще в красивых местах оседают...

Ммммммммммммммммммм

“Я хотел бы уехать на вашем поезде...”

Говорю: “Эй, инженер, можно мне на твой поезд?”

Отвечает: “Послушай, знать уж пора, поезд не мой, нечего меня и спрашивать”.

Говорит: “Если пойдешь в Western Union,  
то, возможно, тебе повезет.

*Не знал я, что Вестерн Юнион занимается поездами...*

Если зайдешь в Western Union,

удача, может, улыбнется тебе:

телеграфируешь оттуда своей родне

и сразу получишь от них плату за билет”.

*Прежде я и не слыхивал, что такое возможно...*

Я так хочу домой...

Но поезд этот стоит, бездвижный...

Я хочу домой, но поезд не трогается с места.

Я потерял жену и трое маленьких деток,

и мать, хворая, прикована к постели...

Ммммммммммммммммммм пожалуйста,

помогите мне достать этот билет...

Ведь я бродяга, парни,

невмоготу мне дольше здесь оставаться...<sup>360</sup>

Между тем Джо Холмс вернулся из Грэфтона домой уже как *Кинг Соломон Хилл*, о чём никто не знал, включая и самого Холмса! По воспоминаниям Роберты Эллумс, после сессии Джо сначала возвратился в Бирмингем, пробыл там две недели и только затем появился в Сибли, имея на руках пластинки с белыми этикетками (*white labels*), на которых *от руки* были начертаны выходные данные.

«Он привез тогда три пластинки, — вспоминает Роберта. — Две из них сгорели во время пожара в доме, а третья осталась в Ройтауне (Roytown, LA) [лесозаготовительный поселок в миле на юг от Кэстора (Castor, LA) — Уордлоу]. Он повез эту пластинку туда, чтобы по-



**крутить её [для миссис Кинг, которая умерла в 1967 году — Уордлоу], да и оставил там».**<sup>361</sup>

Пластинки с белыми этикетками и написанными от руки названиями песен не воспринимались в Сибли как настоящие, и тот же Джон Уиллис считал, что они были отштампованы Холмсом за свои же деньги, чтобы хвастать перед земляками. В связи с этим он припомнил любопытный разговор с Холмсом:

— **Знаешь, Джон, я записал несколько пластинок,** — доверительно произнес Джо Холмс.

— **Ты что, записался?!** — с недоумением спросил Уиллис.

— **Как-нибудь ты их услышишь. Они скоро выйдут. Не знаю, когда их точно издадут,** — уверял Холмс.

— **О! Знаешь, а ведь ты врёшь. Ну врёшь! Никаких пластинок ты не записывал.**

— **Когда-нибудь они выйдут, и ты, быть может, их услышишь,** — спокойно отреагировал на сомнения Джо.<sup>362</sup>

Так что ж это были за странные пластинки с белыми этикетками и как они попали в Сибли всего через две недели после записи?

Ван дер Туук в своей книге *Paramount's Rise and Fall* пишет, что если музыкант пребывал какое-то время неподалеку от грэфтонской студии, то иногда он мог заполучить тест-прессинг (*test pressing*) одной из своих сессий. Для переделки воскового мастера (*wax master*) в матрицу требуется около четырех дней, и «некоторые записанные для *New York Recording Laboratories* музыканты покидали Грэфтон с тест-прессингами, например Джо Холмс из Сибли, Луизиана, чьи записи затем издавали под именем Кинг Соломон Хилл».<sup>363</sup> Среди тех, кому повезло с тест-прессингами, кроме Джо Холмса, Туук упоминает белого джазмена Сига Хеллера (Sig Heller, 1911-2006), блюзовую певицу Айрин Скраггс (Irene Scruggs, 1901-1981) и госпел-сингера ДиСи Райса (Rev.D.C.Rice) с его Sanctified Congregation...

То, что Джо Холмс дожидался в Грэфтоне тест-прессингов своих записей целых четыре дня, так же маловероятно, как и то, что он вообще ночевал в этом славном городке. Белый альт-саксофонист и сингер — пожалуйста, живи вместе со своим бэндом и дожидайся хоть тест-прессинга, хоть всего тиража! В его распоряжении — ро-

скошная трехэтажная гостиница в центре Грэфтона. Прославленную Айрин Скраггс, которой на парамаунтских сессиях сопровождали не менее именитые Блайнд Блэйк и Литтл Бразер Монтгомери (Eurreal “Little Brother” Montgomery, 1906-1985), тоже могли приютить в городе, равно как и Преподобного ДиСи Райса, которого много записывали и издавали конкуренты из *Vocalion*, а *Paramount* лишь однажды попытался завлечь его в свою студию. Но сельских музыкантов, прибывавших с Юга, обычно селили в Милуоки, в специальном пансионе для черных. В назначенное время они на электричке — её там называют *Interurban* — приезжали в Грэфтон, их встречали на остановке и отводили прямо к зданию фабрики, где располагалась студия, а по окончании записи — тотчас отправляли подальше от Грэфтона и штата Висконсин вообще. Так что Джо Холмс, который записывался в самый последний день сессии, вряд ли уехал из Грэфтона, имея на руках сразу три тест-прессинга...

Как же они к нему попали? Гадать можно долго, благо воображение позволяет, но вероятнее всего следующая версия.

Согласно воспоминаниям Роберты, её муж, прежде чем вернулся домой, задержался на две недели в Бирмингеме, куда прибыл сразу после записи. Именно там он и заполучил тест-прессинги своих парамаунтских записей. Разумеется, никто специально их Холмсу не привозил и не пересылал: такой практики не было, да и кто такой Джо Холмс, чтобы удостаивать его такой чести? Тогда как они к нему попали? Думаю, здесь не обошлось без участия нашего старого знакомого Хэрри Чарльза, главного торговца *Paramount* в Алабаме и в нескольких других южных штатах...

Вспомним, что менеджеры компании иногда высылали ему тестовые записи для последующей оценки и Хэрри, прослушав их на досуге, затем давал в телеграммах ценные рекомендации, после чего та или иная песня хорошо продавалась.<sup>364</sup> Так было и на этот раз. Не будучи спецом и авторитетом в звукозаписи, Хенри Стефани попросил своего старого партнера оценить записанный материал, для чего переслал ему тестовые прессинги Джо Холмса и Маршалла Оуэнса, впервые записанных в студии и потому совершенно неизвестных на рынке *race records*... Чарльз отозвался, прокрутил пластинки на своей виктреле, оценил по достоинству материал и поспешил на почту,

чтобы отправить в Грэфтон телеграмму со своим авторитетным мнением, а заодно и с заказом на часть тиража...

Но что делать с тестовыми копиями с белыми этикетками? Это сейчас, спустя восемьдесят лет, они бы являлись бесценными экспонатами в любом из музеев блюза, а для Хэрри Чарльза это был хлам, который не продашь и за цент. Впрочем... И вот тут подвернулся праздношатающийся по Бирмингему чёрный сингер из Луизианы, которому эти шеллаковые диски были очень кстати. Скорее всего, он их и выкупил у Чарльза, который, помнится, всё приговаривал: «*Я вам не транжир, я инвестор!*»...

Разумеется, на белых этикетках этих тестовых пластинок не было начертано имя *Кинг Соломон Хилл*. Оно было придумано позже, когда приступили к тиражу, — кстати, не всё тем же ли Хэрри Чарльзом, который любил придумывать псевдонимы малоизвестным сельским сингерам? Кто сейчас разберет!.. Так вот, на этикетке, вероятнее всего, был *от руки* написан номер тейка, название песни и, возможно, имя музыканта — Джо Холмс... Если бы на них было написано *Кинг Соломон Хилл*, то это запомнила бы Роберта Эллумс, да и другие жители Сибли, — а ведь там никто никогда не слышал о музыканте с таким именем. Помните, Уордлоу с порога спросил у Джона Уиллиса, называл ли кто-нибудь Джо Холмса *Кингом Соломоном Хиллом*, и тот уверенно ответил: «**Нет, сэр!**»!

Так и носился с этими тремя пластинками Джо Холмс, пока они не пропали. А подлинные парамаунтские диски, с орлиным лейблом и с именем *King Solomon Hill* под этим орлом, до Сибли, похоже, не дошли вовсе, и их никто так и не видел...<sup>365</sup>

В тридцатые годы Джо Холмс уже не жил с Робертой, потому что их отношения вконец расстроились, — а как, скажите, жить с таким вот блюзменом?! По её отрывочным «пунктирным» воспоминаниям, Джо переехал сначала в Монро, пребывал там около трех лет, играл в джуках; потом перебрался в Шривпорт и, наконец, вернулся в Сибли, где жил у племянницы, но на месте подолгу не сидел — ездил с гитарой по небольшим селениям Техаса и Луизианы, бывал в Арканзасе. В свою очередь, из других мест люди приезжали в Сибли, чтобы послушать его... Со временем Джо стал себя хуже чувствовать, без

конца пил, много курил (*chain-smoker*); в конце сороковых он всё еще играл, но весной 1949 года серьезно заболел. Как водится, к доктору не пошел. Пролежал три дня и умер...

Его тело сразу же перевезли в похоронный дом, а уж куда оно делось потом — никто не знает, и где похоронен творец «Whooree Blues» — не известно. Скорее всего, где-то в бывшей комьюнити *Кинг Соломон Хилл*, которая переименована в *Yellow Pine*, возможно, у той самой белой церкви, на которую в 1968 году указывал Джон Уиллис и в которую сам Джо Холмс никогда не заходил. А может, Кинг Соломон Хилл похоронен в другом месте — вокруг Сибли десятки старых кладбищ...<sup>366</sup>

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

# БЛАЙНД ДЖО РЕЙНОЛДС

*У него были две-три вещи, которыми он мог остановить любого.*

Ишмон Брэйси

Если о Джо Холмсе (Кинге Соломоне Хилле) говорили, что тот, ведя праздную и непутёвую жизнь, следует прямо в преисподнюю, то о Блайнд Джо Рейнолдсе вспоминали как о самом дьяволе!.. Давным-давно, в середине десятых годов прошлого века, этот блюзмен начал петь и играть блюзы и продолжал это делать публично едва ли не до самой своей смерти в 1968 году, оставаясь в полном неведении о том, что несколько его песен, записанных в конце двадцатых для *Paramount* и *Victor*, являются предметом тщательного изучения не только специалистами, но и музыкантами, а одну из них — «*Outside Woman Blues*» — всюю тиражируют знаменитые рокеры, получая за это немалые гонорары...<sup>367</sup> В случае с Блайнд Джо Рейнолдсом мы имеем лучшую возможность увидеть, в каких разных, несоприкасающихся мирах жили герои наших книг и те, которые во многом обязаны им своим успехом, славою и житейским благополучием.

Удивительно! Пожилой и слепой сингер никуда не прятался, по-прежнему пел и играл на улицах одного из южных городов и в его окрестностях, в соответствии с новыми веяниями перешел на электрогитару, имел аудиторию и благодарных слушателей... а в это время в другом далеком и шумном мире его песни пели со сцен, переиздавали на пластинках и раскупали, при этом сам Рейнолдс оставался не замеченным ни организаторами фестивалей, ни блюзовыми энтузиастами, ни специалистами, ни фольклористами, ни прочими «заин-

тересованными лицами», один из которых, наконец, бросился на его поиски, но, как это часто бывает, опоздал! Так и ушел Слепой Джо из жизни, оставаясь *своим* лишь для тех, для кого и предназначались изначально его блюзы, столь же непостижимые, как и вся его странная, беспокойная жизнь...

Одну из обложек журнала *Blues Unlimited* украшает черно-белый фотопортрет слепого блюзмена. Небрежно расстегнутая белая рубаша под серым пиджаком и светлая шляпа выдают в нём *гуляку праздного*... Но самое главное — лицо Рейнолдса: с мертвецки прикрытыми незрячими глазами, испещрённое шрамами, оно будто обращено к нам, выставлено навстречу, открытое всем ветрам, как теплым, так и холодным... Этот снимок, сделанный в 1947 году, предназначался для удостоверения личности. Но когда видишь лицо Рейнолдса и слышишь «*Outside Woman Blues*», с взмывающим вверх буттленком в начале каждого куплета и невообразимым приглушенным брейком на басовой струне, которыми Рейнолдс сопровождает свой низкий хриплый голос, — становится очевидным, что это не частное фото слепого обитателя одной из южных каунти, а редчайший Документ эпохи, дающий нам шанс еще и увидеть, *каким* был неподдельный голос луизианской Дельты...

Как и в случае с Джо Холмсом, единственной биографической статьёй о Блайнд Джо Рейнолдсе является совместная статья Дина Уордлоу и Стивена Колта под названием *He's A Devil Of A Joe* (*Этом дьявол Джо*), опубликованная в 1984 году в *Blues Unlimited № 146*, на обложке которого и помещена фотография блюзмена.<sup>368</sup> Эта же статья, только с предисловием Уордлоу, переиздана в его книге *Chasin' That Devil Music*: на это издание мы будем ссылаться... Как видим, сотрудничество Уордлоу и Колта было весьма плодотворным. Заметим, что роль главного добытчика информации о сельских сингерах принадлежала выросшему в Миссисипи Уордлоу, в то время как Колт составлял тексты и комментировал творчество.

В 1963 году в сельской местности Джорджии была найдена пластинка *Paramount 12927* с двумя блюзами Блайнд Джо Рейнолдса — «*Outside Woman Blues*» и «*Nehi Blues*». История даже сохранила имя счастливица — это коллекционер Джефф Тэрпер (Jeff Tarter). Спустя

два года повезло уже самому Гэйлу Уордлоу, который разыскал в миссисипском Чарльстоне (Charleston, MS) еще одну пластинку Рейнолдса, вышедшую на *Victor*, с песнями «Third Street Woman Blues» и «Married Man Blues». Появление редчайших пластинок вызвало сенсацию среди коллекционеров и исследователей блюза, а неведомый до тех пор сингер встал в один ряд с великими исполнителями довоенного блюза. В том же 1965 году три из четырех блюзов Рейнолдса были переизданы лейблом *Origin Jazz Library*: «Outside Woman Blues» вошла в сборник «Country Blues Encores 1927-1935» (OJL-8), а «Nehi Blues» и «Third Street Woman Blues» — в сборник «The Mississippi Blues No. 2, Delta 1929–30» (OJL-11).

Так Джо Рейнолдса услышали любители блюза по обе стороны Атлантики. Как водится, одни усиленно искали его оригинальные пластинки, другие осваивали технические приёмы и копировали его блюзы, а Самюэль Чартерс написал об открытом музыканте в своей новой книге:

«Блайнд Джо Рейнолдс, записавший в 1930 году четыре вещи для *Paramount*, был одним из многочисленных музыкантов Дельты, оставивших после себя лишь несколько записей, но он, как [Вильям] Хэррис и [Гэрфилд] Эйкерс, своим стилем развил отдельное направление блюзов Дельты. В сравнении с Хэррисом, он был более пылким сингером, и его наполовину выкрикиваемая, наполовину спетая мелодическая фраза почти аритмична в своей неравномерности. (*He was a more impassioned singer than Harris and his half shouted, half sung melodic phrase was nearly arhythmical in its irregularity.*) Порой гитара буквально безмолвствует, вступая после голоса мощными партиями, сыгранными боттлнеком на средних струнах. Он использовал открытую настройку, временами применяя в аккомпанементе брэнчание. Рубин Лэйси, один из первых сингеров, повлиявших на Сан Хауса, также играл в открытой настройке, но его ритм был более простой, чем ритм Рейнолдса».<sup>369</sup>

Но если Чартерс вписал имя Блайнд Джо Рейнолдса в новую книгу, то Гэйла Уордлоу открытые блюзы Рейнолдса позвали в дорогу, пусть и запоздалую...

Свое предисловие к статье *He's A Devil Of A Joe* Уордлоу начинает с признания, что трехлетние поиски Рейнолдса стали самыми интенсивными и сложными из всех, когда-либо проведенных исследователем. Добавим, что закончились они безуспешно: Уордлоу не застал в живых блюзмена, хотя был близок к этому. Ему пришлось довольствоваться лишь отрывочными сведениями о слепом сингере, которыми с ним делились родственники блюзмена, бывшие возлюбленные, просто приятели или знакомые. Они-то и стали главными источниками для написания статьи.

А первым, от кого Уордлоу получил наводящие сведения о музыканте, стал всё тот же Хенри Спир. В 1965 году он рассказал посетившему его исследователю, что в конце двадцатых отыскал Рейнолдса в лесозаготовительном лагере (*lumber camp*) в нескольких милях к северу от небольшого городка Лейк Провиденс (Lake Providence, LA), названного так из-за одноименного вытянутого, полукруглого озера (их именуют *cut-off*), образовавшегося из-за смещенного русла Миссисипи. Лейк Провиденс находится на левом берегу великой реки, как раз напротив Дельты: эта местность называется луизианской Дельтой (*Louisiana Delta*). Хотя связь между обеими Дельтами затруднена глубоководной и стремительной рекой, она всегда оставалась тесной, и музыканты из Луизианы часто оказывались в городах миссисипской Дельты, где спрос на блюзы всегда был большим, следовательно, и заработать было проще, и научиться чему-то модному — тоже; в то же время музыканты из миссисипской Дельты часто ездили в Луизиану и Арканзас, где было множество лесопильных производств, а при них — джуки, в которых проводили свой досуг тысячи работников со всего Юга. Основные пункты связи севера находились в Мемфисе и Хелине, центральной части — в Гринвилле, а юга — в Виксбурге: в этих городах берега соединялись мостами либо было налажено паромное сообщение.

Спустя какое-то время Уордлоу отправился в Лейк Провиденс и выяснил у настороженных жителей, что Джо Рейнолдс, который, как оказалось, отсидел не один срок, давно уехал из этих мест в сопровождении некой толстой женщины-поводыря: возможно, они отправились в Таллулу (Tallulah, LA), находящуюся южнее Лейк Провиденса, на хайвее номер 20...



Только к 1967 году, после кропотливых поисков в Таллуле и других окрестных луизианских селениях, Уордлоу наконец вышел на след Рейнолдса, всё то время проживавшего в Монро, на улицах которого он благополучно играл блюзы. Исследователь направился в этот город, расспрашивал местных жителей и вскоре выяснил, что слепой сингер всё ещё жив и пребывает в небольшой комьюнити к югу от центра Монро — Ричвуде (Richwood, LA). Когда Уордлоу в конце концов отыскал дом Рейнолдса, то обнаружил на двери замок. Он побеспокоил соседей, но никто из них не знал, где находится хозяин запертого дома и когда он вернется... В том, что Уордлоу отыскал именно Джо Рейнолдса, сомнений не было, так как племянник сингера, которому исследователь поставил одну из записей Рейнолдса, уверенно ответил: «Да! Это старик Джо. Это мой дядя, это старый Джо» (*That's old Joe. That's my uncle, that's old Joe*).<sup>370</sup>

Покрутившись у дома, исследователь, не столько раздосадованный, сколько обнадеженный находкой, решил вернуться сюда через какое-то время...

Уордлоу не был богат и во время своих поисков, которые требовали больших затрат, обходился минимумом. В одном из интервью он признавался: «У меня совсем не было денег. В те дни я выезжал на поиски пластинок с тремя-четырьмя или пятью долларами в кармане: заправить машину, миль на сто, и вернуться. Это было возбуждающей забавой, захватывающим соревнованием»...<sup>371</sup> Все это понятно, объяснимо, но... Истории-то какое дело до того, богаты мы или бедны, здоровы или немощны?! Покинув Монро и с таким трудом найденный дом Рейнолдса, Гэйл Уордлоу совершил непоправимую (оттого и непростительную!) ошибку, потому что когда, спустя девять месяцев, он туда вернулся, то узнал, что блюзмена уже нет в живых. Блайнд Джо Рейнолдс умер в госпитале 10 марта 1968 года.

Можно понять досаду исследователя, но теперь ему ничего не оставалось, кроме как выискивать тех, кто мог бы хоть что-то рассказать о только что умершем сингере, и верить им на слово.

Уордлоу особо подчеркивает, что некоторые из опрашиваемых, их он называет «уличными источниками» (*street sources*), крайне настороженно относились к нему, отказываясь раскрывать свои имена. Во-первых, боялись нанести вред родственникам Рейнолдса, от

которого могли остаться какие-нибудь долги, в том числе криминального характера; во-вторых, то были времена непримиримой борьбы за гражданские права, и чёрные опасались случайных контактов с заезжими белыми незнакомцами, которые могли быть кем-то подосланы в целях агитации... Словом, выпытать сведения у случайных встречных было непросто. И все-таки Уордлоу удалось собрать достаточно информации, чтобы затем, вместе со своим компаньоном Стивеном Колтом, он смог написать статью о Блайнд Джо Рейнолдсе и тем воскресить о нём память.

Главными источниками исследователя стали племянник Джо Рейнолдса — Хенри Милледж (Henry Millage) и его жена Бесс (Bess Millage), подруга Рейнолдса Арнелла Стрикленд (Arnella Strickland) и его приятель Джек Сьюэлл (Jack Sewell), а также владелец магазина Джек Браун (Jack Brown). С последним повезло особенно, так как Браун был приятелем Рейнолдса с самого детства, когда они оба проживали в Таллуле. Как и Блайнд Джо, он впоследствии перебрался в Монро и там открыл магазин, в котором Джо часто играл. Джек Браун оказался разговорчивым, общительным и поведал немало любопытных и неожиданных сведений о своём слепом приятеле-блюзмене... **«Да, сэр. Всё плохое — это и есть мистер Джо... — рассказывал Браун. — Он есть дьявол Джо!»** (*Yes sir; anything bad was Mister Joe... He's a devil of a Joe!*)<sup>372</sup> Отсюда, как видим, и взялось название статьи Уордлоу и Колта, на которую мы ссылаемся...

Что же нам известно о слепом блюзмене из Таллулы?

Во-первых, сразу же возникли недоразумения с его именем. Браун, знавший Джо с детства, утверждал, что имя *Блайнд Джо Рейнолдс* — полностью им выдуманно и является одним из множества псевдонимов, которые Джо часто менял в целях самозащиты. Он же утверждал, что реальное имя блюзмена — Джо Шеппард (Joe Sheppard), при этом уверенно добавлял, что ему *«все равно, что думают по этому поводу другие»*... Между тем *другие*, в лице племянника Хенри Милледжа, утверждали, что, прежде чем стать Шеппардом, Рейнолдс был *Джо Леонардом* (Joe Leonard), и только после того, как пустился в бега, он стал *Блайнд Джо Шенпардом*. Под этим же именем они его и схоронили в 1968 году. Также известно, что Джо иногда

назывался Эдди Мэдисоном (Eddie Madison), по имени своего отца, хотя мать затем и вышла замуж за другого...

Но откуда взялся *Рейнолдс*?

По мнению Джека Брауна, к северу от Таллулы находилась небольшая комьюнити, называемая *Рейнолдс*, и, чтобы скрыть свое настоящее имя от полиции, Джо, недолго думая, взял себе это имя... Наконец, жена племянника — Бесс Милледж — добавила ко всему, будто покойный дядя как-то признался, что никогда не сможет поведать о том, что заставляет его часто менять имена...<sup>373</sup>

С именами, кажется, разобрались. Единственное, что непонятно, откуда взялось еще и имя *Вилли*, значащееся на пластинках *Victor* и которое добавляют в некоторых изданиях? Никто из родственников или приятелей его так не называл, но так к Джо обращался один из его учителей... Уордлоу и Колт справедливо замечают, что частая смена имен и прозвищ у странствующих сельских блюзменов не такая уж большая редкость, и ссылаются на высказывание Джо Кэлликота, который уверял, что, отправляясь дальше чем за двадцать миль от дома, иногда стоило сменить имя, в основном для самозащиты...

Во-вторых, нет ясности с датой рождения Слепого Джо Леонарда-Шеппарда-Мэдисона-Рейнолдса. Кажется, она менялась столь же часто, как и имена. **«То он, вдруг о чем-то вспомнив, называл один возраст, потом, так же неожиданно, называл другой»**, — вспоминала Арнелла Стрикленд. Она же сообщила, что Джо как-то рассказывал одной из своих родственниц, будто родился в 1904 году в Таллуле. В то же время в Свидетельстве о смерти, которое изучал Уордлоу, указано, что блюзмен родился в Арканзасе в 1900 году!.. Кому верить?! Не из-за этих ли биографических неясностей о Джо Рейнолдсе не упоминают большинство блюзовых энциклопедий и почти все авторы, пишущие о кантри-блюзе?..

Итак, скорее всего, наш герой родился в Таллуле под именем Джо Шеппарда...

Таллула — город с богатой судьбой, и само его необычное название связано с романтической историей, достойной того, чтобы мы о ней вспомнили.

Если вы когда-нибудь окажетесь в Таллуле и пробудете в ней хотя бы полчаса, то обязательно увидите, как через самый центр неспешно проследует долгий-предолгий железнодорожный состав, локомотив которого будет оглашать округу нестерпимо громким, протяжным и неопишуемым по печально-торжественному колориту гудком — это один из звуковых символов Америки. Ничего необычного в этом нет, потому что множество американских городов и городков пронизаны железнодорожным полотном... Но в Таллуле особенность вот такая. Когда в позапрошлом веке здесь строилась железная дорога, некая бедная вдовица, ставшая волей обстоятельств владелицей бесчисленных акров и множества плантаций в округе, замыслила дерзкий план, который был не по карману её покойному мужу, а именно: каким-то образом провести строящуюся железную дорогу так, чтобы она делала этаким зигзаг, проезжая через её плантации... Глава компании, ведшей строительство ветки, судя по всему, был человеком неподкупным, но сердцем слабым, что не осталось без внимания нашей вдовицы. Став его любовницей, она добилась от потерявшего голову подрядчика того, что железная дорога, сделав отклонение, прошла через её поля-луга, обеспечив её хозяйство столь важной коммуникационной артерией. Да что там: пожелай она — он, игнорируя сметы, расходы и интересы акционеров, провел бы отдельную ветку хоть к озеру Мичиган, хоть к холмам Вирджинии, хоть на Капитолий... — любовь, она ведь не знает ни границ, ни жалости... Но надо отдать должное нашей бедной вдовице хватило и крюка в несколько десятков миль, после чего она, видимо вспомнив о своём вдовьем долге, прекратила с подрядчиком всяческие отношения. А на что он теперь?! Вот уж поистине — только бизнес и ничего личного!..

Посмотрите при случае на карту: железная дорога и хайвей номер 65 послушно идут вместе от самого Лейк Провиденса прямёхонько на Юг — и вдруг делают этаким невинный изгиб вправо (это как раз рельсы проходят по бывшим акрам вдовицы) и только после этого направляются к Таллуле... А ведь за рулем едешь — и ничего этого не замечаешь...

Но как же отомстил этой беспринципной и коварной женщине с американской предпринимательской жилкой униженный и оскор-

бленный подрядчик? Может, убил, зарезал, утопил в речке, что протекает здесь же?

Нет! Он поступил еще ужаснее, прямо-таки в иезуитском стиле, так что и сама история эта достойна Голливуда... да что там — самого Шекспира...

Когда провели дорогу, построили большую железнодорожную станцию и настал черед придумать ей название, оскорбленный подрядчик назвал её не в честь вдовицы (как замыслил ранее), а по имени одной из своих прежних возлюбленных — Таллулой! И теперь жестокосердная вдова была вынуждена доживать век на своих акрах в селении, само название которого всякий раз напоминало ей (и всем остальным жителям) о её лицемерном и коварном нраве: почтовые конверты, переводы, банковские счета, уличные вывески, сводки погоды, газетные заголовки и так далее — куда ни глянь — повсюду ей виделась и слышалась одна только Таллула. И никуда не уедешь — всё те же акры держат!..

Как видим, история города — самая что ни на есть блюзовая, и потому нет ничего удивительного в том, что именно в этом городе появился на свет один из самых необычных и загадочных блюзовых сингеров — Блайнд Джо Рейнолдс...

В Таллуле он и рос, опекаемый матерью и отчимом, был вполне здоровым, зрячим и, судя по всему, способным, коль скоро обнаружил в себе музыкальные наклонности. Его карьера музыканта началась во время Первой мировой, в связи с чем Джек Браун упоминает первых учителей Джо, местных гитариста и сингера Луи Мартина (Louis Martin) и музыканта, которого все звали просто Хей Вилли (Hey Willie). **«Джо был всегда рядом с ними. После того как он начал продвигаться в учебе, он получил одну из их гитар и уже играл собственную партию»**, — вспоминает Браун и добавляет, что, когда гитары не доставалось, Джо играл ритм-партию на тазу. Также Браун сообщает еще об одном музыканте, часто присоединявшемся к трио, некоем фиддлере, известном как Глухой Джон (Deaf John), и уж как играл этот «глухой» фиддлер, остается только догадываться... **«В те дни, — утверждает Браун, — ничего другого, кроме гитар и**

**аккордеонов, не было»** (*it wasn't nothin' goin' in them days but just guitars and accordions*).<sup>374</sup>

Что ж, если к гитаре да аккордеону имеются кувшины (джаги) изпод оливкового масла, тазы да еще стиральные доски, — ничего большего истинным музыкантам и не надо...

Из всех этих важных для нас сведений следует, что старшие музыканты воспитывали Джо как будущего участника стринг-бэнда, которые были довольно распространены вдоль хайвей Шривпорт-Виксбург-Джексон. Играли эти стринг-бэнды в основном танцевальную музыку, обслуживая как черных, так и белых. Если бэнд был посOLIDнее, то старались играть для белых, у которых водились деньги, в этом случае и музыка тоже была *белой*; и до нас дошли записи стринг-бэндов, обитавших в тех краях, и самый известный из них — Mississippi Sheiks...

Но когда до слуха молодого Джо Шеппарда донёлся блюз?

Джек Браун вспоминает, что иногда через их город проезжали менестрели, и тогда Джо «с ними оставался, пытаясь чему-то научиться. Он их слушал, а затем пел те же самые песни».

Кто же эти менестрели, странствующие по большим и малым дорогам американского Юга?

Все те же сонгстеры, участники бесчисленных медицинских шоу, карнавалов, цирковых представлений, передвижных зверинцев и прочих уличных развлечений. Главная дорога из Джексона в Даллас никак не обойдет Виксбург, Шривпорт или Монро, который поменьше первых двух, а потому и победнее. Некоторые из странствующих музыкантов заезжали в поисках заработка и в небольшую Таллулу, благо она расположена у самой дороги, и кое-какие деньги собирали там. Конечно, местные музыканты, особенно молодые вроде Джо Шеппарда, учились у них, заимствовали песни, технику игры на гитаре, банджо и на прочих инструментах, перенимали привычки и навыки, готовя себя к подобному ремеслу. В составе таких странствующих групп могли оказаться и первые блюзовые сингеры, в том числе выходцы из Дельты...

Один из местных жителей, Джек Сьюэлл, которого расспрашивал Уордлоу, упомянул среди учителей Джо Шеппарда некоего бродячего гитариста лет пятидесяти, то есть гораздо старшего, чем Джо.

«Только одного человека я мог слушать до Джо, и это был его учитель» (*Ain't but one man I would stop and hear his music before I do Joe's. And that was the man that was teachin' him*), — признавался Сьюэлл. По его словам, учитель был довольно строгим со своим подопечным: «Если Джо что-нибудь не так играл, он его сразу же останавливал и требовал: “Давай с начала!”»...<sup>375</sup>

Примечательно, что этот оставшийся анонимным учитель никогда не называл своего ученика Шеппардом: для него он был либо *Джо Мэдисон*, либо *Джо Рейнолдс*, либо *Вилли Джо*...

Так мы, похоже, узнаём, когда именно Шеппард стал Джо Рейнолдсом, а также то, когда и от кого он научился блюзам. Жаль только, что имя учителя до нас не дошло. Но определено, что это был сонгстер, в репертуар которого уже входили блюзы, становившиеся модными и потому прибыльными.

Еще одно важное свидетельство: к концу мировой войны слухи о музыкальном таланте Шеппарда (которого мы уже можем называть Рейнолдсом) распространились по всей каунти, где он частенько развлекал железнодорожных рабочих, тянувших в тех местах ветку...

Здесь важно заметить, что сами эти рабочие являлись выходцами из разных частей Юга, включая и миссисипскую Дельту, так что среди них вполне могли быть и доморожденные музыканты. Вспомним, что в подобной бригаде по ремонту одной из железнодорожных веток трудился Джон Хёрт, примерно в те же самые годы. Во время этой своей работы сингер из Авалона научился песням, которые затем включил в свой репертуар. Но ведь и сам он, возможно, кого-то чему-то научил...<sup>376</sup> Все эти сезонные перемещения рабочих бригад, строителей дамбы, собирателей хлопка или табака способствовали и перемещению фольклора, следовательно распространению блюза...

К началу двадцатых Джо Рейнолдс становился музыкантом, известным далеко за пределами Таллулы, но чем больше постигал он тайну блюза, тем дальше сходил со *стези добродетели*, становясь законченным грешником. Религиозных песен Джо не пел, в церковь не ходил, а если и заявлялся, то покидал её в ссорах и проклятиях. По свидетельству очевидца — Брауна, он «пытался заполнить всех

**женщин, которых только видел, и овладеть всем, что только у них было».** Таковым был путь многих талантливых блюзменов: их боготворили женщины и готовы были ради них на всё. В то же время разгульная жизнь музыкантов была полна опасностей: их подстерегали ревнивцы и завистники, и нам известны случаи, закончившиеся трагически. Бывало, прямо во время вечеринок их резали, кололи, травили, в них не раз стреляли...

...Например, Миссисипи Джон Хёрт всегда выступал в шляпе, с которой ни за что не расставался, — старая привычка, которую он объяснял так: музыкант, выступающий на танцах в каком-нибудь джукке не должен расслабляться ни на минуту, надо всё время глядеть по сторонам и, если что, быть готовым к побегу. В этом случае его шляпа всегда должна быть при нем, а лучше — на голове, чтобы не тратить драгоценные секунды на её поиск... Если уж опасности подстерегали тихого и безобидного Хёрта, то каково было в этих шумных джуках отчаянным женолюбцам вроде Пэттона, Скипа Джеймса или того же Джо Рейнолдса?!

В Таллуле всегда было беспокойно, а уж там, где собирался местный народ на субботнюю вечеринку, — и подавно. Часто случались и стрельба, и поножовщина, и всё что угодно. Джо рос в этой стихии и в ней же реализовывался, и не всегда как музыкант... В начале двадцатых он был арестован арканзасскими властями и препровожден в колонию — *Arkansas State Penitentiary*. Почему в арканзасскую? Браун предполагает, что Джо мог что-то натворить в соседнем штате, например украсть что-нибудь... Пробыл Джо в колонии около года, затем вернулся в Таллулу, на какое-то время притих, потом вновь пустился во все тяжкие. Конечно же, всё это не могло не закончиться бедой. По воспоминаниям всё того же Брауна, где-то между 1925 и 1927 годами, во время очередной попойки, закончившейся еще одной перестрелкой, Джо остался без глаза. И хорошо еще, что не без головы! Для истории сохранилось и имя обидчика — некто Бруделл Скотт (Brudell Scott), дружок и собутыльник пострадавшего. Все произошло при Брауне, который поведал Уордлоу некоторые частности: **«Они напились. Стали спорить, ругаться... Один кинулся за своей пушкой, другой побежал в лес за своей... Достал. Прятался за деревом. И так получилось, что он выглянул...»**<sup>377</sup>



Скотт стрелял из дробовика, и выстрел с небольшого расстояния пришелся прямо в лицо Рейнолдсу, которое, по словам Джека Брауна, *«стало чернее, чем оно было»*... Несчастливого отвезли в госпиталь. Думали, помрёт, но он выжил — да так и остался с испещренным дробью лицом и, что еще хуже, слепым. Так в блюзовой истории появился еще один слепой сингер — Блайнд Джо Рейнолдс...

После госпиталя Джо уехал из города. На своего обидчика зла не держал — ведь и сам он старался его укокошить! — но кое-какие выводы сделал. Какие? Правильные: приобрел пушку 45 калибра и выучился стрелять на слух и не раз продемонстрировал это свое умение, так что теперь к нему лучше было не подходить вовсе... Ну а чтобы в нём не признали жертву, придумывал самые разные варианты своего ослепления, представляя случившееся несчастным случаем. Так, жене своего племянника он рассказывал, будто в него нечаянно выстрелил брат, пытаясь с кем-то разнять. Для нас же главным остается то, что Джо Рейнолдс не перестал петь и играть блюзы. Помимо бесконечного волокитства, это было единственным, что он умел делать.

Девочки маленькие носят короткие юбочки,  
но и иные замужние дамы их предпочитают...  
Девчонки, маленькие, короткие носят юбочки,  
но, бывает, замужние — тоже их напяливают...  
Как же нам, холостякам, в ситуации такой  
сохранять спокойствие?

Как хотел бы я, чтоб судья нашелся достойный  
и принудил дам юбки-то удлинить!..  
Очень хотел бы я, чтобы судья нашелся правильный  
и платьишки эти постановил приудлинить:  
тогда бы уж точно, в этом городе убивали бы поменьше.

Если б только закон такой приняли,  
чтоб юбки дамские не задирались ввысь...  
Если б только закон прошел такой,  
что юбки дамские стали длиннее, —  
мы, холостые, сумели б тогда ребенка малого  
от замужней отличить.

Расскажу вам, парни,  
что эти голые ножки вытворяют...  
Расскажу вам, ребятки,  
на что только эти голые ножки способны:  
измучат, разденут и по миру пустят — и первыми по вам же,  
словно танки, пройдутся!

Всем вам, женщины,  
стыдно должно быть!  
Всем вам, дамочкам,  
синим пламенем гореть от такого стыда:  
вы глупых, больных стариков до копейки грабите.

Старик, он не кто иной, как раб  
красотки молодой.  
Ведь старик несчастный — в полном рабстве у молодой:  
ради нее, как мальчишка, он вкалывает,  
с утра и до ночи...<sup>378</sup>

Несмотря на потерю зрения, Джо много странствовал и, по словам Бесс Милледж, «не оставалось места, где бы он не побывал. Он ездил по всем Соединенным Штатам»... В поисках аудитории Рейнолдс отметился во всех блюзовых местах, в том числе в городах Дельты и в Мемфисе, где его в 1926 году видел Скип Джеймс. Блюзмен из Бентонии рассказывал Стивену Колту, что видел Рейнолдса, когда тот в продолжение нескольких месяцев выступал в кабаре для черных на Норт Николс-стрит (North Nichols Street). Также Скиппи видел его в селении Сан (Sun, LA), к югу от луизианской Богалузы (Bogalusa, LA), на празднике *Strawberry Festival*.<sup>379</sup> Спустя год (следовательно, в 1927 году) Рейнолдса наблюдали в Кларксдейле, играющим на улице в компании очень толстой женщины (называются 250 футов, что равно 113 кг!). Спутница Джо была не только поводырем. Пока он, стоя на тротуаре, играл на гитаре и пел, она собирала деньги в глиняный кувшин и на нём же подыгрывала Рейнолдсу, исполняя басовую партию: зрелище столь же печальное, сколь и забавное...<sup>380</sup>

В 1929 году Рейнолдс вернулся в Таллулу, где связался с местными гэмблерами, один из которых — Джек Сьюэлл — вспоминал: «**Я был безумен... Он был безумен...**» (*I was wild; he was wild.*) Он уточнил, что в то время Джо называли *Вилли Рейнолдсом*... Сьюэлл также рассказал, что Рейнолдс к этому моменту уже был зрелым мастером и обучал местных гитаристов, как надо играть буттлнеком:

**«Он как-то сходил домой и принес несколько буттлов (*bottles*), после чего сказал им: “Если хотите, что бы я вас научил, надевайте эти буттлы на свои пальцы”... Мне казалось, что его буттлнеки разговаривают! Он заставлял их говорить!.. Я не слышал никого, кто бы так играл, — а ведь я слышал многих».**<sup>381</sup>

С этой оценкой согласуются и воспоминания Джека Брауна, который считал, что Джо Рейнолдс мог противостоять любому конкуренту: «**Нет! Никто не мог за ним угнаться!**» (*They didn't 'run' Joe no kinda way!*)

До нас также дошло любопытное признание Ишмона Брэйси, который однажды «сразился» с Рейнолдсом в блюзовом поединке за право играть на одной из улиц Виксбурга: «**Он своей гитарой переиграл меня... У него были две-три вещи, которыми он мог остановить любого**» (*He worked me over on that guitar... He had two, three pieces there he could 'stop' anybody with*).<sup>382</sup>

Мало кого Брэйси ценил так высоко, как Рейнолдса, и его признание нам особенно ценно, ведь Ишмон любил прихвастнуть, благо свидетелей давно ушедших дней уже не оставалось. Значит, Рейнольдс был настолько сильным музыкантом, что с этим приходилось считаться даже спустя годы... Каждый значительный блюзовый сингер имел какую-то особенную, коронную, лишь ему подвластную песню, и только великие имели их несколько. У Ишмона Брэйси, блюзмена, несомненно, глубокого и одаренного, таковой была «*Woman Woman Blues*». Но как противостоять даже с нею, если у соперника таких две-три? А ведь к 1930 году у Блайнд Джо Рейнолдса их было больше!

Как видим, слепота ничуть не помешала ему развиваться и совершенствоваться... Как раз в это самое время слухи о слепом Рейнолдсе дошли до Хенри Спира.

Великий *брокер талантов* впоследствии вспоминал, что о Рейнолдсе ему рассказали то ли Бо Картер (Armenter Chatmon/Bo Carter, 1893-1964), то ли сам Чарли Пэттон... Но быть может, ему поведали о слепом Джо сразу оба?

Картер-Четмон, как и всё его многочисленное семейство, был родом из-под Джексона. Висксбург являлся для Картера почти родным городом, местом частого обитания его самого и всех братьев Четмонов, участников семейного стринг-бэнда Mississippi Sheiks; а Рейнолдс жил на другом берегу Миссисипи, в Таллуле, на всё том же хайвее номер 20, и часто выступал на улицах Висксбурга. Чарли Пэттон также родом из этих мест: дедушка и бабушка Чарли были из Висксбурга, а его детство прошло на плантации между Болтоном (Bolton, MS) и Эдвардсом (Edwards, MS), и он иногда возвращался в эти края, заезжал и в Висксбург, так что вполне мог знать Рейнолдса.<sup>383</sup> Но ведь и сам Слепой Джо бывал в Дельте и, наверняка, был знаком с местными знаменитостями. Не исключено, что он играл с Пэттоном, потому что в игре обоих много общего, особенно в необыкновенном таланте *разговаривать* с помощью боттлнека... Так что Хенри Спиру рекомендовали Рейнолдса сразу и Чарли Пэттон, и Бо Картер, а поскольку эти музыканты реагировали только на нечто из ряда вон выходящее, Спир незамедлительно отправился в северо-восточную Луизиану на поиски слепого сингера.

Честь, заметим, немалая! Ведь к самому Хенри Спиру выстаривались очереди из желающих пройти прослушивание, и далеко не каждый получал билет в Грэфтон... Неемия «Скип» Джеймс ходил к нему на прослушивание!..

Поскольку слава Рейнолдса в луизианской Дельте была громкой и устойчивой, Хенри Спир вскоре нашел его на одной из лесопилок неподалеку от Лейк Провиденса. Прослушав Рейнолдса в местном баррелхаусе, Спир пригласил сингера в свой магазин на Норт Фериш-стрит в Джексоне, чтобы уже оттуда отправить его на Север записываться на пластинку... Каких-то подробностей всей этой процедуры Уордлоу и Колт не описывают, но мы и без того знаем, по какому сценарию происходили подобные предприятия, и потому можем представить, каким образом Блайнд Джо Рейнолдс оказался в

Грэфтоне, на втором этаже мебельной фабрики в уже знакомой нам студии *Paramount*, в распоряжении мистера Арта Лейбли...

А всё-таки — как?

Вряд ли Хенри Спир отважился посадить слепого сингера на *Illinois Central* одного: это было небезопасно, да и как он найдет дорогу из Чикаго в Милуоки, а потом еще и из Милуоки в Грэфтон? Две пересадки с одного поезда на другой, а потом еще на электричку *Interurban*! Это и зрячему-то непросто. Так что Джо Рейнолдс отправился в Висконсин в компании с другими музыкантами, которых предварительно отобрал Спир... С какими именно?

Студия в Грэфтоне только-только начала выполнять свою историческую миссию. Еще в первой половине сентября 1929 года все клиенты *Paramount* по специальному соглашению записывались в Ричмонде, Индиана, в студии *Gennett*, в то время как в Грэфтоне никак не могли отладить процедуру грамзаписи: этим лично занимался Хенри Спир, специально приглашённый из Джексона. Наконец студию привели в порядок, и Арт Лейбли с коллегами приступили к пробным сессиям.<sup>384</sup> В числе первых были записаны блюзовый пианист Чарли Спэнд (Charlie Spand); гитарист, сингер и парамаунтский фаворит Блайнд Блэйк; сингер Джордж Томас (George Washington Thomas) и его напарник гитарист Папа Чарли Хилл (“Папа” Charlie Hill)...

В то же время своего главного героя Блайнд Лемона Джефферсона менеджеры *Paramount* предпочитали записывать в более надежном месте — в Ричмонде.<sup>385</sup> А вот блюзовая певица Эдит Норт Джонсон (Edith North Johnson, 1905-1988) записалась сначала в Ричмонде — 7 сентября, — а затем, в начале октября, переехала в Грэфтон и уже работала там.<sup>386</sup> Надо было загружать мощности прессовочного производства, и потому руководство *New York Recording Laboratories* требовали от Арта Лейбли всё новых и новых музыкантов. В свою очередь Лейбли слал телеграммы компаньонам с Юга, а больше всего надеялся на Хенри Спира...<sup>387</sup>

В начале октября в Грэфтон прибыл Чарли Пэттон вместе с фиддлером Хенри Симсом. В Справочнике *Blues & Gospel Records* отмечены их октябрьские сессии, но не указаны точные даты проведения.<sup>388</sup> Мы только приблизительно можем их вычислить, сопоставив номе-

ра матриц, которые приводятся в Справочнике, так что нам не обойтись без скучной казуистики...

Судя по всему, Пэттона и Симса записывали в начале октября (первый номер пэттоновской матрицы L-37, последний — L-77)... В то же время в Справочнике отмечено, что Блайнд Джо Рейнолдс записан в ноябре — его матрицы с L-144 по L-146. Как видим, разрыв (67 номеров) достаточный, чтобы с уверенностью предположить: Пэттон и Рейнолдс в Грэфтоне не пересекались. Они пребывали там с разрывом примерно в месяц...

Согласно номерам матриц, в одно время с Блайнд Джо Рейнолдсом, быть может в один и тот же ноябрьский день, был записан Washboard Walter And His Band, состоявший из самого Уошборда Уолтера (Washboard Walter), гитариста Джона Бёрда (John Byrd) и кого-то еще, о ком Справочник *Blues & Gospel Records* умалчивает. У этого бэнда записана только одна вещь — «Narrow Face Blues», которая с трудом далась Арту Лейбли: записывалась четырежды! Номер матрицы — L-142, а у Рейнолдса — L-144. Еще один участник ноябрьской сессии, с близкими к нам номерами матриц (L-137 и L-138), — реверенд Эмметт Дикинсон и его госпел-группа — Reverend Emmett Dickinson and The Three Deacons.<sup>389</sup>

Таким образом, мы можем предположить, что Блайнд Джо Рейнолдс приехал в Висконсин вместе с кем-то из этих музыкантов, а может, со всеми вместе. С ними же он и проживал в пансионе для черных в Милуоки, и затем они все вместе прибыли в Грэфтон, вероятнее всего, в самом начале ноября... Повторю, это всего лишь наши предположения, но они не далеки от истины.

Итак, в начале ноября 1929 года в Грэфтоне были записаны четыре блюза Джо Рейнолдса, и первым был «Outside Woman Blues».

**П**отеряв все деньги, ради Бога, пожалуйста,  
не теряй рассудка.  
Лишившись денег, Господи, пожалуйста,  
сохраняй голову свою.  
Оставшись без подруги милой, будь добр,  
подальше держись от моей.

Достану себе бульдога, чтоб присматривал  
за женкой, пока сплю.

Куплю бульдога, пусть приглядывает  
за старушкой, пока я дремлю.

Бабы шибко распустились нынче, домой заявляются  
лишь с рассветом.

Скажу вам, парни женатые, как заставить  
ваших жен сидеть дома.

Расскажу вам, женатики, как удерживать дома супругу:  
впахивайте, будьте мужиками  
да содержите семью.

Скажу вам, замужние женщины, как притянуть  
домой мужей.

Научу вас, женушки, как домой воротить мужей:  
разделяйте их заботы да тревоги и забудьте  
юношей красивых.

Нет, не под силу тебе услаждать и любовницу, и жену.

Нет, не сможешь и жену, и любовницу ублажать...

И пока резвишься с молодухой, дружище,  
жёнущка в твоей же постели наставляет тебе рога!

Хмммм, хмммм, дружище, наставляет тебе рога...<sup>390</sup>

В самом начале главы мы уже обращали внимание на этот необыкновенный блюз, на его магическое воздействие: и слух, и воображение тотчас настраиваются на непостижимую, далекую от нас во времени и в пространстве волну, которая, как и великая река, обволакивает нас своими быстрыми мутными водами и уносит дальше на Юг, ближе к Новому Орлеану, к своей исконной дельте, и далее к Мексиканскому заливу и бескрайней жаркой Атлантике...

В 1927 году блистательная и неподражаемая Айда Кокс (Ida Cox, 1896-1967), одна из признанных богинь блюза, под аккомпанемент молодого пианиста Джесси Крампа (Jessy Crump, 1906-1974) запи-

сала для *Paramount* песню «Four Day Creep». К счастью, кто-то запечатлел на видеопленку, как Айда, источая присущие ей свет и радость, поёт этот блюз, а еще кто-то, уже в наши дни, выложил бесценный видеоролик в интернет!.. Первые куплеты «Outside Woman Blues» Рейнолдса и «Four Day Creep», исполняемого Айдой Кокс, почти совпадают, да и структура обоих блюзов в целом одинакова. Всё остальное настолько разное, что впору говорить не о двух разных песнях, а о двух разных мирах, которые представляют Айда Кокс и Блайнд Джо Рейнолдс, хотя это всё тот же мир блюза. И если бы кто-нибудь спросил, в чём разница между так называемым *водевильным блюзом* и блюзом изначальным, первородным, который мы называем *кантри-блюз*, то нам ничего не надо было бы придумывать, а лишь поставить, вместо ответа, «Four Day Creep» Айды Кокс и «Outside Woman Blues» Рейнолдса да еще сопроводить их фотографиями музыкантов... Светлый блюз искрящейся радостью Айды призывает вас, несмотря на все напасти и горести, немного покружить в легком танце, порадоваться вместе с нею, хотя бы вот этому молодому её возлюбленному, беспечно подыгрывающему ей на фортепиано, но уже находящемуся в нежных (и оттого гибельно-железных!) объятиях более опытной блюзовой Дивы, которая уже никуда его не отпустит...<sup>391</sup> Но послушайте «Outside Woman Blues» Рейнолдса... Куда зовет он? Можно ли под него танцевать, веселиться, чему-то радоваться?..

Впрочем, радоваться можно хотя бы тому, что нам остались подобные блюзы. Наверное, под звучание «Outside Woman Blues» лучше всего молча сидеть одному, обхватив руками голову, пить горькую и ни о чем не думать вовсе...

Раз уж мы завели речь о сравнениях, то уместно вспомнить и рок-группу Cream, участники которой включили версию «Outside Woman Blues» в альбом 1967 года «Disraeli Gears». Сравнить её с оригиналом не станем — всё же иной жанр, — но вот Эрик Клэптон, уже в поздние времена, записал свой акустический вариант «Outside Woman Blues», и, признаюсь, если исключить текст, в ней трудно найти хоть что-нибудь общее с тем, как играл, тем более — как пел(!) Блайнд Джо Рейнолдс. Вероятно, Клэптон, отдавая дань молодости, исполнил версию своей группы, а не Рейнолдса, оттого и дистанция



между ним и оригиналом непреодолимая, так как Эрик, похоже, не понял глубокой музыкальной идеи, содержащейся в блюзе Джо Рейнолдса. А может, понял, — да только как её реализовать простому смертному спустя столько лет?..

...Вернемся на второй этаж старой мебельной фабрики, в полутемную парамаунтскую студию, где сосредоточенный Арт Лейбли записывает для истории Блайнд Джо Рейнолдса, вот уже третий год не видящего ни домов, ни улиц, ни птиц, ни людей, ни этой самой студии, в которой его записывают, а значит, не видящий ни мигающей сигнальной лампочки, ни команды звукоинженера, который зна́ком предупреждает музыканта о трехминутном лимите... Зато он явственнее чует запахи окружающего мира, а значит — еще лучше слышит свою гитару, сильнее чувствует извлекаемый буттлнеком звук, еще более сосредоточенно настраивает свой голос; теперь его душа и сердце полностью открыты блюзу, их не отвлекают, не уведят в сторону соблазняющие картины окружающего мира. *Видит око, да зуб неймет* — дилемма не для слепого. Ему всё невидимо, следовательно, всякий соблазн можно только вообразить, и столь же легко можно вообразить его преодоление. Его не отвращают от главного и мрачные картины повседневности — слепому не надо *закрывать на них глаза*... Рейнолдс помнит живые, видимые образы и стремится к ним в своём воображении — и в этом стремлении ни в чём себе не отказывает. Вероятно, только потерявший зрение может подарить миру «Cold Woman Blues». Но всё по порядку...

В ноябре 1929 года, кроме потрясающего «Outside Woman Blues», были записаны «Nehi Blues», «Cold Woman Blues» и «Ninety Nine Blues». Еще через какое-то время эти блюзы издали на двух пластинках небольшим тиражом, который тут же растворился. Одну из двух пластинок, как мы отметили в начале главы, нашли только в 1963 году в Джорджии, а вторая, с «Cold Woman Blues» и «Ninety Nine Blues», казалось, была навсегда утрачена... Но Господь Бог почему-то всё еще милостив к нам...

В 2000 году некий Брюс Смит (Bruce Smith), из штата Огайо, отправился на *блошинный рынок* и наткнулся там на парамаунтскую пластинку номер 12983! Знал ли он, что означает для мира блюза эта его

покупка? Не известно, да это и не важно, как не важно и то, что купил он её всего за один доллар. Важно только то, что была найдена, следовательно, была воскрешена и возвращена нам редчайшая пластинка — оригинальный звуковой носитель, возможно единственный во всем мире сохранивший для всех нас «Cold Woman Blues» и «Ninety Nine Blues». И если так, то какая разница, куплена она за один или за миллион долларов!..

Надо отдать должное удачливому коллекционеру из Огайо, который не упрятал находку в тайник, а передал её (разумеется, не бесплатно!) специалистам. Пластинка была не в лучшем, но и не в безнадежном состоянии, и потому, прежде чем переиздать, провели её компьютерную обработку, удалили шумы из поврежденных бороздок, словом, над ней изрядно потрудились мастера своего дела.<sup>392</sup> Наконец, в 2001 году, главный из двух блюзов — «Cold Woman Blues» был издан на одном из семи компакт-дисков, приложенных к зелёной пэттоновской «коробке» *Screamin' And Hollerin' The Blues: The Worlds Of Charley Patton*.<sup>393</sup> Комментируя блюз Рейнолдса, Дик Споттсвуд, в частности, написал:

«Как и некоторые вещи Чарли [Пэттона], “Cold Woman Blues” — это одноаккордный блюз с аккомпанементом буттлнек-гитары. Музыка Блайнда Джо, а также его сырое, полуразборчивое пение относят его к тому же времени и региону, откуда вышел и Чарли. Как и в “Outside Woman Blues”, Рейнолдс остаётся верным своей излюбленной теме — *распутные женщины (promiscuous women)*. Вопрос о личной гигиене (чистоплотности) поставлен здесь довольно грубо, даже для блюза. Далее следует чистосердечное предостережение на тему венерических заболеваний, со ссылкой на минеральные ванны в *Hot Springs* (Арканзас), что делает и Пэттон в своей “Spoonful Blues”». <sup>394</sup>

В комментариях Споттсвуда нет возвышенных эмоций: всё же издание, в котором он пишет, посвящено Пэттону. Но мы-то пишем о Рейнолдсе и можем быть более раскованными...

Только прослушав «Cold Woman Blues», можно понять всю ценность находки в Огайо и по-настоящему осознать, какого уровня блюзмен был сокрыт от нас в продолжение 70 лет! *Гитара, буттлнек, аккорды, пикинг, брэнчание...* — весь этот инструментарий у

Рейнолдса имеется, и владеет он им отменно, на очень высоком уровне, но более всего (и прежде всего!) впечатляет его высокий хрипловатый и необычайно виртуозный вокал. Голос Рейнолдса — вот что самое главное и непостижимое в нём самом и в его блюзе!.. Ни Чартерс, ни Уордлоу, ни Колт не слышали «Cold Woman Blues», когда писали свои статьи и книги, и, следовательно, их суждения о Рейнолдсе-музыканте были не только неполными, но и не вполне квалифицированными: ведь «Cold Woman Blues» куда более сложный (и потрясает больше!), чем «Outside Woman Blues», и именно он выводит слепого гитариста и сингера в число величайших блюзменов всех времен. Рейнолдс — еще одна непревзойденная вершина в кантри-блюзе, еще одна его загадка и тайна... И когда Ишмон Брэйси говорил: «*У него были две-три вещи, которыми он мог остановить любого*», — то он ничуть не преуменьшал. Прислушайтесь «Cold Woman Blues»... Многих ли можно поставить рядом с Блайнд Джо Рейнолдсом?

Боже, говори ж, холодная женщина, в чем проблема?  
Господи, потому я спрашиваю, что меня ты не хочешь больше.  
Интересно мне, ледяная, что с тобою?

Что ж, отвечай теперь, неприступная, чиста ль одежда твоя?  
Я потому допытываюсь, что от тебя несет свиной с бобами.  
Господи, отвечай же, стираны ли одежды?

Бабы все забавляются в округе, всё развлекаются.  
Эти воды целебные в *Hot Springs* скоро уж  
помочь тебе не смогут, нет.  
Вы, девушки, толчетесь всюду, потешаетесь без перерыва.

Что-то не очень ты выглядишь, одежда совсем подводит.  
Тебе стоит наезжать сюда время от времени.  
И, да, ты плохо выглядишь, следует заняться гардеробом.

Эй, замужняя дамочка, а теперь в чем дело?  
Давай позабудем...  
Говорю, хорошенькая, ааммм, что с тобой?<sup>395</sup>

Продолжая свое повествование о Джо Рейнолдсе, Уордлоу и Колт сообщают, что после окончания сессии в Грэфтоне сингер забрасывал Хенри Спира письмами, в которых спрашивал о новых записях, и Спир, которому было жалко слепого музыканта, отозвался, организовав для Рейнолдса еще одну запись, на этот раз для *Victor*, который устраивал осенью 1930 года выездные сессии в Мемфисе...

В двадцатых числах ноября менеджеры *Victor* сосредоточились на мемфисских стринг-бэндах — *Cannon's Jug Stompers*, *Memphis Jug Band* и *Noah Lewis' Jug Band*. Два последних бэнда были записаны 26 ноября, в один день с Блайнд Джо Рейнолдсом, так что этот день был насыщенным для работников студии... У нашего героя, который проходил как *Блайнд Вилли Рейнолдс*, были записаны четыре блюза — «Married Man Blues», «Short Dress Blues», «Goose Hill Woman Blues», «Third Street Woman Blues». Изданными, однако, оказались только первый и последний... «Married Man Blues» был впервые переиздан лейблом *Yazoo* в 1968 году в сборнике «Mississippi Moaners 1927-1942» (L 1009), а «Third Street Woman Blues» — тремя годами позднее, на лейбле *Roots*, в сборнике «Legendary Sessions — Memphis Style» (1972, RSE-2); и позднее они переиздавались не раз. А вот судьба двух других, так и не изданных, — «Short Dress Blues» и «Goose Hill Woman Blues» — печальна: матрицы 64722 и 64723, по-видимому, разрушены, и потому эти два блюза навсегда утрачены...

Таким образом, из всего наследия Блайнд Джо Рейнолдса нам доступны сегодня шесть блюзов, и это совсем не мало, если учесть, что каждый из них — редкостный шедевр, сохранившийся и дошедший до нас каким-то чудом.

Как сложилась жизнь Рейнолдса после 1930 года?

Из статьи Уордлоу и Колта следует, что в продолжение тридцатых слепой блюзмен много странствовал, не избежал главной миссисипской тюрьмы — *Mississippi State Penitentiary*, затем какое-то время жил в Леланде и в 1944 году, вместе со своей толстой спутницей, вернулся в Лейк Провиденс, где снимал квартиру в квартале от главной улицы. Жил на втором этаже, а на первом располагался пивной бар, так что Джо подрабатывал исполнением блюзов на его ступеньках... В июне 1947 года Рейнолдс побывал в Нью-Йорке, но не как музы-

кант, а как инвалид — в Американском Фонде слепых (The American Foundation For The Blind) надо было получить Свидетельство слепого и купоны на бесплатный проезд в общественном транспорте (еще та централизация!), — тогда-то и была сделана фотография Рейнолдса, о которой мы говорили в начале главы... Потом блюзмен уехал на север Луизианы в город Бестроп (Bastrop, LA), играл там на вечеринках, жил сразу с двумя женщинами да еще у кого-то увел третью... Понятно, что такое выдержать трудно, поэтому Рейнолдс покинул Бестроп и переехал в южный пригород Монро — Ричвуд (Richwood, LA), где у его старого приятеля, Джека Брауна, был магазинчик. Теперь он устраивал шоу на ступеньках этого магазина, привлекая клиентов, а Джек его подкармливал...

Вскоре одна из его женщин умерла, и Джо оформил брак с той, что осталась. Как могла, она поддерживала слепого сингера, заботилась о нём, иногда просила для него денег. Сам Рейнолдс, по словам Брауна, никогда не попрошайничал:

**«Он ездил в разные места со своими блюзами, — понимаете? Если это не срабатывало, он, проголодавшийся и уставший, преображался и обращался к народу, что, мол, Господь послал его проповедовать. Я говорю вам правду — Джо был нечто!.. Если бы вы только могли это видеть!»**<sup>396</sup>

Арнелла Стрикленд подтверждает сказанное:

**«Он говорил мне, что собирается петь блюзы, но уже в следующее воскресенье шел в церковь, заполучал кафедру и проповедовал! И утверждал, что люди просто с ума сходили от него! Он собирал с них деньги, а сам сидел на кафедре, полупьяный, и удивлялся: “*Черт возьми!*”»**.<sup>397</sup>

Рассказывали о Рейнолдсе и множество других баек, в которые с трудом верится, но, очевидно, в них есть доля правды, раз уж репутация у Джо оставалась самой дурной... Что ж, он еще в юности стал блюзменом — и таковым оставался, пока жил. Вот только перешел на электрогитару и заиграл в стиле Мадди Уотерса, которым восхищался главным образом за его предприимчивость. Какое-то время Рейнолдс даже имел успех, нанимал водителем племянника и ездил выступать в Шривпорт, Джексон, Гринвилл, Натчез и даже в арканзасский Пайн Блафф (Pine Bluff, AR)...

Однажды, в конце февраля 1968 года, он поехал в гости к Бесс Милледж, сыграть ей «Outside Woman Blues»... В тот вечер с ним и случился сердечный приступ. Рейнолдса повезли в госпиталь в Монро, где спустя две недели, 10 марта 1968 года, он скончался...Под именем *Джо Шеннарда* его похоронили на кладбище в Ричвуде — *Richwood Gardens Cemetery*.

Почти семьдесят лет назад он родился с этим именем — и с ним же ушел в иной мир... Но для нас он остаётся Блайнд Джо Рейнолдсом, одним из величайших блюзовых сингеров, слава которого, я уверен, ждет его впереди.

Осенью 2011 года, когда глава о Джо Рейнолдсе была уже написана, мы со Светланой Брезицкой побывали в Таллуле, Лейк Провиденсе и на кладбище *Richwood Gardens Cemetery*, в нескольких милях к югу от Монро, где покоится прах блюзмена.

На *Richwood Gardens Cemetery* мы добрались к вечеру 23 сентября, когда кладбищенская контора уже была закрыта. Хотя кладбище довольно большое, оно ухоженное, трава идеально пострижена, а захоронения содержатся в полном порядке, так что мы надеялись и без участия тамошних работников отыскать могилу Джо Шеппарда (Блайнд Джо Рейнолдса). Однако два с половиной часа поисков не дали результатов, и мы были вынуждены приехать на следующий день, к открытию конторы...

Миссис Дайян Бут (Dianne Booth), белая немолодая женщина, проработавшая на этом кладбище многие годы, понятия не имела, кто такой Блайнд Джо Рейнолдс, он же Джо Шеппард. Не мешкая, отложив текущие дела, она открыла железный ящик с картотекой и вскоре отыскала карточку с названным нами именем, а уж кто это — блюзмен, тракторист или космонавт — её волновало меньше всего. На карточке значилось:<sup>398</sup>

<b>SHEPARD, Joe</b>	771-AB
age 67	Garden of Mem
Died 3-10-68, buried 3-16-68,	Interment # 313
Miller 37 427	
Buried in 771-A	

Далее следовала обычная процедура: на большом плане кладбища, который висит на стене, надо было отыскать клеточку 771-А и направить нас «к ней», то есть — к искомому захоронению. Процедура рутинная, тысячу раз повторенная, и для миссис Бут нет ничего проще... Чтобы мы напрасно не блуждали, она дала указание своему работнику провести нас к месту погребения Джо Шеппарда... Однако, подойдя к квадрату 771-А, мы никакого захоронения не обнаружили, газон в этом месте был особенно старательно выкошен. Не имея точной координаты, мы могли безуспешно искать могилу Джо Шеппарда и день, и два, и сто двадцать два... Между тем кладбищенский работник, его имя Джоннел Дин (Johnnell Dean), отмерил по два шага от каждого из захоронений справа и слева — и остановился в точности между ними: «Вот место 771-А», — сказал он и отошел в сторону... Меня охватило небывалое волнение: глава о Рейнолдсе была последней в только что написанном томе, и судьба музыканта живо отзывалась во мне, его обращенное к свету лицо с невидящими глазами всё время стояло передо мной, а в ушах звучал безумный по напряжению «Cold Woman Blues». Только что мы проехали по местам обитания Рейнолдса — Таллула, Лейк Провиденс, Ричвуд... Когда-то он там родился, вырос, сочинил свои блюзы (из-за которых-то мы и идем по его следу), там он лишился зрения, оттуда поехал в студию *Paramount*... — и вот, совсем в иное время, в другую эпоху, мы стоим у его праха, над которым нет ничего, только постриженная трава да еще выше — жаркое луизианское небо... Но как сейчас отметить это место, да так, чтобы все-все знали о нём?!

Это не проблема для миссис Дайян Бут, к которой мы обратились с умоляющей просьбой сделать что-нибудь. Она взяла кусок белой пластмассовой трубы, написала на ней фломастером имя — Joe Shepard — и передала своему работнику, чтобы тот вкопал эту трубу в квадрат 771-А. Всего-то делов!.. Я приписал к этой трубке имя, известное любителям блюза во всем мире, — *Blind Joe Reynolds*. Так на месте захоронения великого блюзмена появился первый, конечно же временный, памятный знак.

Полагать, что мы первыми обнаружили точное место захоронения Блайнд Джо Рейнолдса, было бы сильным преувеличением.

В книгах о блюзе точно указано, когда именно, на каком кладбище и под каким именем похоронен музыкант из Таллулы, — иначе как бы мы там оказались! Записано всё это и в специальной картотеке, которая, как и положено, хранится в крохотной конторке *Richwood Gardens Cemetery*... Вот только сама могила Рейнолдса была до сих пор никак не отмечена — некому было это сделать... Но, рано или поздно, сюда бы обязательно кто-нибудь пришел, потому что интерес к кантри-блюзу, к великим музыкантам прошлого, и в частности к Блайнд Джо Рейнолдсу, с каждым годом растет. Просто так получилось (к нашему немалому удивлению!), что первыми пришли сюда мы, прибывшие из такого далека...



## ПОКИДАЯ ДЕЛЬТУ...

(вместо заключения)

**В** городах и селах американского Юга в разное время жили, трудились, сочиняли и пели блюзы тысячи и тысячи блюзовых музыкантов, больше мужчин, гораздо меньше женщин, и подавляющее их число обитало в штате Миссисипи, в районе, именуемом Дельтой, где плотность черного населения была самой большой во всей Америке, а среда для развития блюза — наиболее благоприятная. Многие творцы блюза так и остались для нас безымянными, хотя кое-кого из самых первых блюзовых сингеров мы все же можем назвать по имени, и в разных главах трех наших книг о блюзе они так или иначе присутствуют... Главным героям блюзов Дельты и тем, кто был тесно с ними связан, мы посвятили отдельные главы, хотя, конечно, далеко не всем, потому что не обо всех сельских музыкантах нам известно, не все они были записаны на звуковой носитель и не о каждом сохранились хоть какие-то сведения. Кто знает, ведь даже одна (всего одна!) найденная пластинка или даже матрица может перевернуть наши представления о том или ином сингере, как это случилось с Блайнд Джо Рейнолдсом, «Cold Woman Blues» которого был случайно найден совсем недавно! А ведь где-то в бездонных колодцах времени, тем более времени не такого уж от нас далекого, может скрываться не одно, а множество чудес, и, быть может, нас ждут еще невероятные и радостные встречи...

На этих, заключительных, страницах о блюзах Дельты мы расскажем о музыкантах, если так можно выразиться, второго плана, идущих вслед за нашими главными героями. Они тоже оставили свой след в блюзовой истории, но, быть может, их влияние не простирается так далеко... Если же кто-то посчитает наши суждения о том или

инном музыканте несправедливыми и предвзятыми и поспешит переместить его в главные герои блюза, мы с ним тотчас согласимся, ибо всякие суждения и представления об искусстве, к счастью, спорны. Они не статичны, а развиваются и меняются... правда, лишь в том случае, если развиваемся и меняемся мы сами.

\* \* \*

Начать бы надо с Ишмона Брэйси и Рубина Лэйси, которые достойны отдельных глав, — ведь один из них автор «Woman Woman Blues», а второй — «Mississippi Jail House Groan», да ещё у обоих есть как минимум по паре замечательных вещей. Но Брэйси мы уделили много внимания в главе о Томми Джонсоне, с которым он был дружен, и, кроме того, часто ссылаемся на него как на важный источник в других главах; а о Рубине Лэйси рассказали в главе об Эдди «Сан» Хаусе, учителем которого был будущий реверенд.<sup>399</sup> Так что начнем с Джима Томпкинса, сельского сингера, которого в феврале 1930 года записали в Мемфисе для *Brunswick*.

Мы сетуем на скудные сведения о Джо Кэлликоте, Гэрфилде Эйкерсе, Киде Бэйли... Но о них всё же хоть что-то известно, а исследователей и любителей блюзов не перестают волновать их судьбы: глядишь, что-нибудь откроется. Но вот о **Джиме Томпкинсе** (Jim Thompkins) вообще ничего не известно. Его единственный дошедший до нас «Bedside Blues» переиздан на сборниках кантри-блюза «Up And Down The Mississippi, 1926-1940» (1969, Roots RL 319), «Legendary Sessions — Memphis Style» (1972, Roots, RSE-2) и «Delta Blues, vol.2» (DLP 533).<sup>400</sup>

В сравнении с шедеврами наших основных героев, «Bedside Blues» звучит более чем скромно, по-деревенски кондово и без претензий на то, что он когда-либо покинет пределы замкнутой сельской коммуны, в которой жил Томпкинс. Самое важное здесь в том, что мы слышим наиболее раннюю фазу блюзов Дельты: именно так играли в начале века на плантациях вокруг Дрю и Рулвилла; примерно так играл и пел Хенри Слан (Henry Sloan, 1870-1948?), учитель Пэттона;<sup>401</sup> так, скорее всего, играл блюзы в раннем возрасте и сам Чарли: открытая настройка, буттлнек, жесткое бренчание и простая блюзовая

тема, которая в Дельте звучала совсем иначе, чем в другом месте, — ведь самым главным в тесном плантационном фролике был танцевальный ритм, под который субботним вечером до упаду танцевали работники фермы. Послушайте, например, «James Alley Blues» новоорлеанского сонгстера Ричарда «Рэббит» Брауна (Richard “Rabbit” Brown), явно предназначенный для уличного исполнения. Если эту вещь упростить, ускорить, добавить слайд и сыграть более громко и ритмично — получится «Bedside Blues» Томпкинса. Кстати, вступление Томпкинса сразу же напомним и пэттоновское вступление к его спиричуэлсу «Prayer of Death, Part.1», так что трудно отделаться от впечатления, будто у этих сингеров была общая начальная школа...

Но что же известно о Джиме Томпкинсе, кроме имени и одной из двух записанных песен?

Ничего! И не от кого узнать! Ни в авторитетных книгах, ни в старых и новых блюзовых энциклопедиях, ни в комментариях к переизданному «Bedside Blues» о Томпкинсе нет ни слова. Молчит и Словарь Шелдона Хэрриса. Вы не найдете упоминаний об этом музыканте в книгах Самюэля Чартерса, Дэвида Эванса, Гэйла Уордлоу, Роберта Палмера, — а ведь они серьезно занимались блюзовой сценой Дельты, Мемфиса, Джексона... Нет имени этого блюзмена и в недавно вышедшей книге Теда Джиойи «Delta Blues». Пол Оливер в одной из своих книг упоминает Томпкинса, да и то мимоходом, в перечислении с другими участниками выездных сессий *Brunswick/Vocalion*. Лишь Справочник *Blues & Gospel Records* сухо сообщает, что 21 февраля 1930 года в Мемфисе записаны «Bedside Blues» и «Down Fall Blues» Джима Томпкинса, но издан только первый, который вышел вместе с песней «We Got To Get That Thing Fixed» пианиста Спеклед Реда.<sup>402</sup> Обе вещи столь далеки одна от другой, что их соседство на пластинке представляется странным. Но такова была политика издателей...<sup>403</sup>

Почему же не издали второй блюз Томпкинса?

Наверное, по той же причине, по которой не издали и «Mississippi Boll Weevil Blues» Джо Кэлликота: с осени 1929 года стали выходить одна за другой пластинки Пэттона, которые тотчас стали популярными у черного населения Америки и установили такие стандарты, что простецким сельским брэнчаниям вроде

«Bedside Blues» Томпкинса просто не оставалось места. А затем началась Великая Депрессия, и рынок *race records* стал стремительно сокращаться, прежде чем рухнул.

Рассказывая о самых первых блюзовых сообществах, возникших в Дельте, мы упомянули Луи Блэка, входившего вместе с совсем молодым тогда Вилли Ли Брауном в группу музыкантов, обитавших на плантации Пирмана под Кливлендом, отстоящей от Рулвилла в десяти милях. Мы также отметили, что группа эта была активной с начала века до середины десятых годов, а её лидером являлся малоизвестный и никогда не записывавшийся гитарист Эрл Хэррис. Так вот, в декабре 1927 года в Мемфисе был записан для *Columbia* некий сингер под именем **Льюис Блэк** (Lewis Black), и есть предположения, что он-то и есть тот самый *Блэк* с плантации Пирмана. Всего у него записано четыре блюза — «Rock Island Blues», «Gravel Camp Blues», «Corn Liquor Blues» и «Spanish Blues».

«Rock Island Blues» и «Spanish Blues» переизданы в 1966 году на лейбле *Historical Records* в пятом сборнике серии «Rare Blues Of The Twenties, 1927-1930» (5829-5), но в примечаниях к блюзам Льюиса почему-то указано, что записаны они в Далласе.

«Corn Liquor Blues» переиздан в 1970 году на лейбле *Roots* в сборнике «Texas Country Blues, vol.3» (RL-327), и можно сказать о нём то же самое, что и о «Bedside Blues» Джима Томпкинса: это предельно просто исполненный танцевальный блюз, с тем же самым жестким брэнчанием, характерным для самых ранних блюзовых форм, только без буттленка. Кроме того, громкий, неотёсанный, немного шепелявый (из-за отсутствия передних зубов) голос выдает уже немолодого сингера, так что, хотя «Corn Liquor Blues» и переиздан в сборнике техасского кантри-блюза (может, у издателей имелись о сингере какие-то дополнительные сведения?), похоже, это и впрямь тот самый Луи Блэк, который когда-то обитал на плантации Пирмана и играл стилем, породившим Дельта-блюз. Это всё, что мы сегодня можем о нем сказать, но вполне вероятно, что в отношении Льюиса Блэка нас ждут новые открытия...

Всё тот же Справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что 12 апреля 1927 года в Чикаго или в Ричмонде записаны для *Gennett* три вещи совсем неизвестного блюзмена и сонгстера **Биг Бой Кливленда** (Big Boy Cleveland) — «Quill Blues», «Whotty Blues» и «Goin' To Leave You Blues», — из которых изданы лишь первая и последняя, составив пластинку *Gennett 6108*.<sup>404</sup> Сохранилась ли матрица с «Whotty Blues» — мне не известно. Скорее всего, нет, так как её бы уже переиздали.

В 1968 году лейбл *Historical Records* переиздал «Quill Blues» и «Goin' To Leave You Blues» в сборнике «They Sang The Blues, 1927-1934» (5820-22A), однако в комментариях Лоренца Кона (Lawrence Cohn) ничего конкретного о Кливленде не сказано, лишь отмечено, что о нём *мало что известно*. А мы добавим, что, кроме имени и двух вещей, не известно ничего. Спустя двадцать лет оба блюза Кливленда переизданы на лейбле *HK Records* в сборнике «Memphis Blues, 1927-1937» (НК-4002), и, по-видимому, у составителей сборника были основания причислить блюзмена к мемфисским музыкантам... Но какие именно: ведь о Биг Бой Кливленде молчат энциклопедии и не многое сообщают исследователи кантри-блюза? Правда, Пол Оливер в своей *The Story Of The Blues* предполагает, что Биг Бой родом из области Мемфиса (*from the Memphis region*), и обращает внимание на его сходство — имея в виду соло на флейте (*quill*) в «Quill Blues» — с известным сонгстером Хенри Томасом, у которого имеются похожие вещи.<sup>405</sup> Оливер никак не аргументирует свои предположения относительно мемфисского происхождения Кливленда, но что касается Хенри Томаса, то ведь он из восточного Техаса. Кроме того, «Quill Blues» исполняется Кливлендом на одной только флейте, именуемой *сиринкс* (*syrix*), в то время как Хенри, солируя на *reed pipes* (бамбуковой флейте Пана), одновременно поёт да еще подыгрывает себе на гитаре, являясь уличным человеком-оркестром.<sup>406</sup>

На сходство Кливленда с Хенри Томасом обращает внимание и Брюс Бэстин (Bruce Bastin) в книге *Red River Blues*, добавляя, что подобные записи очень редки, так как коммерчески не были выгодными. Он также замечает схожесть игры Биг Бой Кливленда в «Quill Blues» с полевыми записями, сделанными на севере Миссисипи в 1942 году для Архива народных песен Библиотеки Конгресса (Library of Congress Archive of American Folk Song).<sup>407</sup>

Наконец, еще один автор, упомянувший о Кливленде, — Макс Хеймс. В книге *Railroadin' Some*, в которой исследуется лирическая и прочая связь железных дорог с ранним блюзом, Хеймс сообщает, что в «Goin' To Leave You Blues» Кливленда имеется образ *Track's out of line*, который встречается также в блюзах Блайнд Лемона Джефферсона и знаменитого мемфисского бэнда Gus Cannon's Jug Stompers.<sup>408</sup>

Вот, пожалуй, и все сведения, которые удалось отыскать о Биг Бой Кливленде... Что же можно к ним добавить?

Во-первых, кое-что заключено в самом имени музыканта: он был крупным (*Big Boy*), а родом, вероятно, из Кливленда. Но в Америке больших и малых *кливлендов* как в России *покровок*. Есть таковые и в Теннесси, и в Техасе, но оба далёки от эпицентра развития блюза. Наиболее вероятно, что наш Биг Бой из Кливленда миссисипского, находящегося на хайвее 61 в самом центре Дельты, неподалеку от Докери. Оттуда родом, кстати, и Вилли Ли Браун.

Во-вторых, «Quill Blues» только отчасти похож (а может, не похож и вовсе!) на то, как играл бэнд Сиды Хемфилла (Sid Hemphill, 1877-?), который записал для Архива народных песен Алан Ломакс в августе 1942 года в Следже (Sledge, MS). Там всё-таки был бэнд, в игре которого доминировали барабаны, в то время как Биг Бой Кливленд исполнил «Quill Blues» в одиночку, на одной только флейте. Последнее можно объяснить тем, что было невыгодно вытаскивать в далекую студию сельского барабанщика из-за одной вещи. Так это или нет, но «Quill Blues» отличается и от того, что и как играл Хенри Томас, и еще больше от того, как играли Сид Хемфилл и его бэнд.

Кстати, в 1959 году Алан Ломакс вернулся на север Миссисипи, в Комо (Como, MS), чтобы вновь записать эту исчезающую традицию. На этот раз его спутницей и помощницей была Ширли Коллинз (Shirley Collins), в будущем великая английская фолк-певица. Тогда они записали братьев Лонни и Эд Янгов (Lonnie and Ed Young), которые также играли на флейте и барабанах и одновременно пели.<sup>409</sup> Традицию *Fife And Drum Blues*, которую приписали к Африке, впоследствии продолжали семейство Ота Тёрнера (Othar "Otha" Turner, 1907–2003), их земляк Наполеон Стрикленд (Napoleon Strickland, 1919–2001), и, кажется, она до сих пор не умерла...<sup>410</sup> Подобные риту-

альные и светские танцы с примитивными флейтами и барабанами встречаются у многих народов, включая и коренных жителей Северной Америки, — вероятно, именно у них и были когда-то заимствованы эти танцы черными обитателями северомиссисипских каунти. Если бы эта традиция была исконно африканской, она бы не являлась исключительной редкостью на американском Юге...

Все это очень занимательно, но нас сейчас больше интересует вторая из сохранившихся вещей Биг Бой Кливленда — «Goin' To Leave You Blues». В ней представлена возможность познакомиться с той традицией, которая в неизменной форме сохранилась до шестидесятых в лице Фреда МакДауэлла: такой же искрометный ритм, столь же мастерская игра коротким (усечённым) слайдом на высоких струнах и всё тот же густой голос сингера... Так что предположения о том, что Биг Бой Кливленд обитал в области Мемфиса, не лишены оснований, ведь Комо расположен всего в тридцати милях южнее этого мегаполиса. Но для нас важно то, что этот гитарист и сингер представляет раннюю стадию блюзовой традиции, сформированную на северо-восточных окраинах Дельты, — иногда её именуют *North Mississippi Country Blues*.

И в связи с этим нам очень важно обратиться к нескольким записям гитарного евангелиста **Блайнд Вилли Дэвиса** (Blind Willie Davis), сделанным в 1928-1929 годах для *Paramount*.

В первом томе «Пришествие блюза» мы обращали внимание на традицию песнопения *санктифайд* (*sanctified*), которая родилась внутри черных общин как защитная и спасительная реакция на возврат к рабскому прошлому. После девяностых годов XIX века некоторые религиозные общины внутри замкнутых коммун на Юге отошли от ортодоксальных протестантских форм богослужения и от respectable стиля *джубили*. Их воскресные службы стали более свободными, раскованными и музыкально более насыщенными. Литургия становилась своеобразным выплескиванием избыточных эмоций: гнева, отчаяния, радости, восторга... Вероятнее всего, именно традиция *санктифайд* — ключевое звено в удивительной цепи, связывающей Европу, Африку и Северную Америку, а древний англо-кельтский фольклор — с новым музыкальным жанром — блюзом. И гитарой, и банджо, а кое-где и пианино молодые музыканты

овладевали в местных церквях, поскольку все они часто сопровождали священникам или хору во время службы...<sup>411</sup>

Гитарные евангелисты (*guitar evangelists*) — совершенно особенный род деятельности, соединяющий в себе искусного музыканта (гитариста) и проповедника (певца). Часто ими становились слепые, у которых не оставалось другой возможности заработать на жизнь. Они играли в церквях по всему Югу, некоторые становились популярными, и их записывали на *race records*, благодаря чему до нас дошли записи Блайнд Вилли Джонсона, Блайнд Джо Таггарта (Blind Joe Taggart), Реверенда Эдварда Клейборна (Rev. Edward W. Clayborn), Вашингтона Филлипса и других... Один из таких гитарных евангелистов — Реверенд Блайнд Гэрри Дэвис (1896-1972) дожил до Фолк-Возрождения, много выступал, записывался и почитался в среде молодых белых фолксингеров шестидесятых, но никогда публично не пел блюзы, считая их недостойными.

Между тем нередко проповедниками с гитарой становились именно блюзмены. Известно, что в репертуаре Чарли Пэттона, Лемона Джефферсона, Эдди «Сан» Хауса, Вилли Ли Брауна, Неемии «Скип» Джеймса, Бо Вивил Джексона и многих других религиозные песни были вовсе не для того, чтобы однажды их кто-то записал на пластинку, а чтобы их петь или сопровождать местной общине во время литургии. Поскольку церковные богослужения в разных регионах Юга, а то и в отдельных каунти отличались, то существенно отличалась и игра церковных музыкантов, следовавших местной традиции. И как непохожи на всех прочих блюзмены Дельты, столь же отличны от других и дельтовские гитарные евангелисты. Но если быть точнее и последовательнее, то во многом благодаря именно гитарным евангелистам Дельты и родился стиль Дельта-блюзов. Их игра и пение были предельно страстными, потому что сама молитва прихожан становилась более истовой. В игре и песнопении Блайнд Вилли Дэвиса мы имеем лучший пример того, из какого музыкального материала родился стиль блюзов Дельты.

Мы совершенно ничего не знаем об этом гитарном проповеднике. Известно только, что Блайнд Вилли Дэвис в течение двух лет четырежды(!) побывал в парамаунтской студии (три раза в чикагской, один раз в грэфтонской), где у него записали шесть госпелов:



в январе 1928 года — знаменитый гимн «When The Saints Go Marching In»; в мае того же года — «Rock Of Ages»; а в декабре — «Your Enemy Cannot Harm You» и «I've Got A Key To The Kingdom»; наконец, в октябре 1929 года, уже в Грэфтоне, были записаны «Trust In God And Do The Right» и «I Believe I'll Go Back Home».<sup>412</sup> Все шесть госпелов были в свое время изданы, и затем, уже в наше время, их переиздали на разных лейблах. Мы обращаем особое внимание на «Your Enemy Cannot Harm You» и «I've Got A Key To The Kingdom», которые переизданы в 1970 году в сборнике «Ten Years Of Black Country Religion» (Yazoo, L-1022).

Безупречно четкий ритм и нарастающее напряжение каждого из двух госпелов обеспечивается мастерским пикинггом. Правая рука гитариста здесь исключительно важна, но и владение буттлнеком должно быть отменным, что и демонстрирует Дэвис. Трехминутные парамаунтские треки едва ли отражают подлинную ценность этих искрометных госпелов, но, имея воображение, можно представить, как они звучали во время церковной службы, развиваясь и ускоряясь в продолжение получаса или даже дольше. Нетрудно догадаться, какое воздействие они оказывали на перевозбужденную конгрегацию... Ведь и вокал Дэвиса, который, собственно, и есть проповедь, должен был также развиваться по нарастающей, пока не доводил общину до религиозного экстаза... Это вам не какие-то рэгтаймы, которые играли гитарные евангелисты и реверенды за пределами Дельты, в других штатах Юга!..

Но всё это происходило воскресным утром. А накануне вечером бóльшая часть прихожан, особенно молодых, до упаду танцевала в каком-нибудь плантационном джукке, и вряд ли бы они простили сингеру, если бы его блюзы уступали ритму и энергии воскресной проповеди. Таким образом, блюзмен должен был быть не хуже гитарного евангелиста, а тот в свою очередь должен был показать, на чьей стороне правда и кто есть кто в подлунном мире...

Так, в извечной живой борьбе, резвились и развивались человеческие дух и плоть, и, кстати, сравните примитивную игру ранних блюзменов Дельты, о которых мы рассказали выше, с гитарным евангелистом Блайнд Вилли Дэвисом. Ведь если бы только кто-нибудь попенял, что этот музыкант не причислен нами к великим и

ему не посвящена отдельная глава в наших книгах, — не нашлось бы что ответить... Чтобы только достичь его уровня (не превзойти!), понадобились Пэттон и новое поколение блюзовых гитаристов и сингеров, и, кстати, вокал Дэвиса, особенно в «Rock Of Ages», очень схож с пэттоновским...

Вернемся к блюзам.

Гитарист и сингер **Бобби Грант** (Bobby Grant) — еще одна загадка. Он был в студии лишь однажды, когда в декабре 1927 года, в Чикаго, записали для *Paramount* его единственную пластинку с «Nappy Head Blues» и «Lonesome Atlanta Blues», да еще на одной записи, состоявшейся в тот же день, Грант аккомпанировал столь же малоизвестному блюзовому сингеру Руби Полу (Ruby Paul).<sup>413</sup>

«Nappy Head Blues» переиздан в 1968 году на самой первой пластинке лейбла *Yazoo* (тогда он еще назывался *Belzona*) «Mississippi Blues, 1927-1941» (L-1001). В том же году переиздали и «Lonesome Atlanta Blues»: он вошел в другой сборник *Yazoo* — «Mississippi Moaners, 1927-1942» (L-1009). Комментарии к обоим сборникам написал некто *Bradley Sweet*, в котором легко узнать Стивена Колта. Он справедливо обратил внимание на то, что в «Nappy Head Blues» Гранта используются те же фразировки, что и в записанном в июле того же года «I'm Leavin' Town» Вильяма Хэрриса, и называет Гранта, наряду с Хэррисом, в числе первых блюзменов Дельты, оказавшихся в студии. Также Свит-Колт замечает, что «Nappy Head Blues» предвосхищает (*anticipates*) Сан Хауса, наиболее важного представителя дельтовской бутлнечной техники (*the Delta's quintessential bottleneck technician*), хотя сам Хаус никогда не слышал о Бобби Гранте.<sup>414</sup> Комментируя «Lonesome Atlanta Blues», Свит-Колт заключает, что Грант, «без сомнения, представляет собой истинную Дельту» (*undoubtedly represented the genuine Delta article*).<sup>415</sup>

Оба грантовских блюза переизданы в восьмидесятые на лейбле *Wolf* в сборнике «Giants Of Country Blues — Vol.1, 1927-32». Автор комментариев Пол Оливер задается вопросом «Кто такой Бобби Грант?» — и отвечает, что «никакие исследования по сей день не дают никаких сведений о его личности. Были споры вокруг того, что “Nappy Head Blues” исполнял один вокалист, а “Lonesome Atlanta Blues” — другой, при том что гитарист один и тот же». «Я не убежден

в этом, — пишет Оливер, — и полагаю, что все дело в положении музыканта у микрофона, а также в разных исполнительских диапазонах. Кроме строчки “going back to Atlanta, down on Decatur Street” (возвращаюсь в Атланту, на Decatur-стрит), Грант использует эпитет “mamlish”, типичный для сингеров Джорджии, и это косвенно проясняет его происхождение». <sup>416</sup>

Как видим, Пол Оливер прямо не отрицает принадлежность Бобби Гранта к блюзменам Дельты, но полагает, что он родом из Джорджии, хотя, например, автор знаменитого «Mamlish Blues» Эд Белл всю жизнь прожил в Алабаме. С Оливером соглашается автор книги *Railroadin’ Some* Макс Хеймс, один из немногих, кто написал о Гранте. Хеймс обращает внимание на то, что блюзовая певица Мэй Главер под псевдонимом *Mae Armstrong* записала «Lonesome Atlanta Blues» в апреле 1927 года для *Brunswick*, при этом ей аккомпанировали на скрипке и фортепиано. Однако, наряду с несколькими другими песнями Мэй, этот блюз так и не был издан в двадцатые и появился из небытия только в 1993 году. <sup>417</sup> Каким же образом Бобби Грант, спустя семь месяцев, записал практически слово в слово кантри-блюзовую версию «Lonesome Atlanta Blues», сыграв её, как пишет Хеймс, в «раскачивающемся» стиле (*staggered phrasing*) и с прекрасной техникой игры слайдом? <sup>418</sup> Хеймс полагает, что Грант, вероятно, повстречал Мэй Главер в Атланте, о которой он пел, на каком-нибудь шоу. Хеймс также считает, что Бобби Гранта можно отнести к блюзовому стилю Джорджии, представленному такими музыкантами как Барбекю Боб, Кокомо Арнольд (Kokomo Arnold, 1901-1968) и Джордж Картер (George Carter). В качестве главного аргумента автор *Railroadin’ Some* приводит тот, что именно столице Джорджии — Атланте — Грант посвятил один из двух записанных блюзов, вышедших на его единственной пластинке. <sup>419</sup>

Такова информация о Бобби Гранте, которую удалось собрать.

Добавим, что, несмотря на основательные доводы Оливера и Хеймса, сам Бобби Грант представил о себе аргументы куда более веские, так как оба его блюза содержат все признаки блюзов Дельты: раскачивающийся танцевальный ритм, мощный вокал, не скрывающий тоску и душевную тяжесть, в игре используются пикинг, брэнчание и боттлнек... Вообще, гитара у Бобби Гранта больше чем про-

сто аккомпанемент, она полноправный участник процесса создания блюза и временами оказывается впереди голоса.

Действительно, вокал в «Nappy Head Blues» и «Lonesome Atlanta Blues» — разный, оттого и кажется, будто поют разные музыканты: в этом смысле споры, о которых упоминает Оливер, возникли не на пустом месте. Но ведь известно, что блюзовые сингеры запросто изменяли тембр голоса, иногда, для эффекта, добавляли хрипотцы или, напротив, пели чистым, даже нежным голосом, — не забудем, что странствующие по Югу сельские музыканты были искусными артистами и могли запросто наделить своего героя каким-нибудь особенным голосом, отличным от собственного... «Nappy Head Blues» более ритмичный, более кондовый, в голосе Гранта слышны и пэттоновские нотки, и элементы, присущие Томми Джонсону и Вильяму Хэрсису, а в игре боттлнеком чувствуется предвосхищение техники Сан Хауса. «Lonesome Atlanta Blues» — более медленный, он и впрямь исполнен для походки вразвалочку — *staggered phrasing*. Голос сингера не грубый, а несколько лениво-валяжный, сентиментальный: *Возвращаюсь в Атланту, ту, что в Джорджии... / Схожу с ума по Атланте, по той, которая в Джорджии... / Возвращаюсь в Атланту, на Decatur-срип...* Но послушайте гитару Гранта, его игру боттлнеком на средних — такова присуща блюзменам Дельты. Упомянутые выше Барбекю Боб, Кокомо Арнольд и Джордж Картер — музыканты отменные, подлинные виртуозы, а Барбекю Боб, столь рано ушедший, вообще великий, о котором стоило бы написать целую главу... Но сравните их блюзы с тем, как пел и играл Бобби Грант, — это совершенно разные стили и музыкальные подходы, разное понимание самого блюза...

Конечно, «Lonesome Atlanta Blues» Грант мог услышать непосредственно от Мэй Главер: хоть в Атланте, хоть в Мемфисе, хоть в Джексоне или в том же Чикаго... Но ведь могло быть и наоборот: певица могла услышать этот блюз от странствующего сингера на той же Дикейтэ-стрит или где-нибудь в другом месте, и этим сингером мог оказаться Бобби Грант... А разве не могли директор по звукозаписи *Paramount* и менеджер по продаже *race records* из этой же фирмы (Мэйо Вильямс и Арт Лейбли) попросить Гранта спеть об Атланте, намереваясь именно в Джорджии запустить в продажу будущую пла-

стинку?.. Тут вариантов множество, и все они вполне реалистичны. Все ответы, на мой взгляд, содержатся в самом блюзе, в манере исполнения, в пластике голоса, в технике игры на гитаре, в философии подачи блюза, в духе, который неотделим от места пребывания блюзмена и который чувствуется в каждом исходящем от него звуке. Всё это и убеждает в том, что Бобби Грант — яркий представитель блюзов Дельты, одним из первых оказавшийся в студии грамзаписи.

Заслышав приближение моё, ты лампу притуши,  
лампу притуши, притуши...

Как почувешь шаги, ты лампу пригаси.

Как почувешь меня, лампу пригаси.

Так её поворачи, чтобы муж твой не догадался.

Прикуплю себе кровать, новую, сверкающую,  
словно утренняя... сияющую, словно утренняя...  
утренняя звезда.

Куплю себе новехонькую кровать, чтобы блестела,  
точно утренняя звезда.

Моя кровать заблестит утренней звездочкой.

Как брошусь на эту кровать — затрясется она,  
словно автомобиль Кадиллак.

Головушка моя мохнатая, а волосы чертовски...  
чертовски, потрясающе длинные.

Твоя головушка мохнатая, а ноги —  
умопомрачительно длинные.

Голова у тебя такая мохнатая, а ноги такие длинные:  
кажется, что это индюшка через поле пробирается.

Говорил уже, что люблю тебя, — что еще могу,  
что еще должен... должен я сделать?

Сказал, что люблю, — чего ж еще ты хочешь?

Да, люблю, — что еще мне сделать?

Должно быть, желаешь теперь, чтоб лег и...  
умер ради тебя...<sup>420</sup>

Мы обратили внимание лишь на некоторых малоизвестных или вовсе неизвестных музыкантов, формировавших в первом и втором десятилетиях XX века блюзы Дельты и которых успели зафиксировать на звуковом носителе. Теперь о музыкантах более-менее именитых.

В июне 1926 года в Чикаго для лейбла *Okeh* был записан «Milk Cow Blues» гитариста и сингера **Фредди Спруэлла** (Freddie Spruell, 1893-1956). Через полгода, в ноябре, этот музыкант вновь побывал в той же студии и вновь для *Okeh* записал еще пару блюзов — «Muddy Water Blues» и «Way Back Down Home». Еще через полтора года, в июле 1928-го, Фредди работал уже для *Paramount*, в результате чего появились «Tom Cat Blues» и «Low-Down Mississippi Bottom Man». Все эти вещи изданы в те же годы на *race records*, причем на пластинках *Okeh* Спруэлл отмечен как *Papa Freddie*. Поскольку записи 1926 года стали одними из самых ранних в кантри-блюзе, а о музыканте, кроме имени и песен, в которых подчеркивалась связь с Миссисипи и Дельтой, ничего не было известно, Фредди Спруэлла посчитали первым блюзменом Дельты, оказавшимся в студии грамзаписи.

Так, например, утверждали Дон Кент (Don Kent) и Майкл Стюарт (Michael Stewart) в обширных комментариях к переизданию Спруэлла в 1973 году в сборнике «Mississippi Bottom Blues, 1926-1935» (*Mamlish*, S-3802), и эти комментарии по сей день являются наиболее объемной статьей о блюзмене. Ну а все десять блюзов Спруэлла, записанные в 1926, 1928 и 1935 годах, переизданы в 1988 году австрийским лейблом *BST Records* в сборнике «Mississippi Blues Guitars, 1926-1935» (BD-2014). В 1993 году лейбл *Document* издал их на CD в сборнике «Mississippi Blues: Complete Recorded Works Vol. 2, 1926-1935» (DOCD 5158).

Кент и Стюарт пишут, что Спруэлл, «записавшийся почти за два года до Томми Джонсона и за три до Чарли Пэттона и Гэрфилда Эйкерса, весьма вероятно, имел некоторую связь с ними, и это могло бы расширить наши познания о ранних стилях Дельты. Он уже осел в Чикаго к своей первой сессии в 1926 году, но нетрудно предположить его связь с музыкальной сценой Дрю, плантацией Докери и, возможно, с миссисипским Хернандо. Спруэлл имел две основные мелодии — одну в *Ля*, другую в *Ми*, — которыми он постоянно ва-

рыировал, подобно тому как это делал Чарли Пэттон, и хотя у него отсутствовали пэттоновские размах (*breadth*) и потрясающий ритм, зато присутствовала та же мощь». <sup>421</sup>

Несмотря на то что выводы Кента и Стюарта вполне определенные — *the man who holds the distinction of being the first delta bluesman to take record*, — кое-что в Спруэлле их всё же настораживало. Во-первых, Спруэлл «обычно предпочитал 12-струнную гитару, что вовсе не является особенностью блюзменов Дельты и Миссисипи вообще»; во-вторых, «для миссисипца он является довольно оригинальным в словах своих песен, хотя его темы были довольно предсказуемыми». И все же Кент и Стюарт не видели особенных проблем в отсутствии биографических данных о своем герое: «Если в плане биографии он является загадкой, то музыкальный портрет мистера Фредди Спруэлла можно представить себе довольно четко».

Мы же заметим, что писать комментарии к творчеству музыканта, о котором почти ничего не известно, дело рискованное, в чем мы лишний раз убедимся именно на примере Фредди Спруэлла...

С выводами Кента и Стюарта отчасти был солидарен и Роберт Палмер, хотя он и не столь категоричен и оставил поле для маневра. В вышедшей в 1982 году книге *Deep Blues* Палмер пишет:

«Он [Фредди Спруэлл] вполне мог быть одним из тысяч черных обитателей Дельты, севших на *Illinois Central* и отправившихся на Север во время Первой мировой войны. Каковым бы ни было его настоящее происхождение, записи, сделанные им в двадцатые, и особенно “Low-Down Mississippi Bottom Man”, а также несколько её версий только с другими словами, — убедительно доказывают, что он либо провел какое-то время неподалеку от Докери, либо учился у кого-то из тех мест». <sup>422</sup>

Свои утверждения Палмер подкрепил очевидными для него сходствами «Low-Down Mississippi Bottom Man» с «Moon Going Down» Пэттона, «Big Fat Mama Blues» Томми Джонсона и «Mississippi Bottom Blues» Кида Бэйли и справедливо заметил, что, хотя все перечисленные блюзы записаны позже, чем «Low-Down Mississippi Bottom Man» Спруэлла, сочинены они были гораздо раньше. Так, Томми Джонсон исполнял «Big Fat Mama Blues» еще в 1914-1916 годах, после того как впервые побывал в Дельте. Отсюда выводы: либо

Спруэлл бывал в десятых годах в Дельте, возможно в Дрю или даже на ферме Докери, где сошелся с местными музыкантами и от них выучился блюзам, которые увез в Чикаго после Первой мировой; либо он выучился «у кого-то из тех мест», кто побывал в Чикаго. Ну а когда во второй половине двадцатых фирмы грамзаписи начали тиражировать кантри-блюз, Фредди оказался «под рукой» у *OKeh* и был записан на пластинки...

Такова версия Роберта Палмера, которую до некоторых пор было трудно опровергнуть. Никто, впрочем, и не старался это сделать, потому что о Фредди Спруэлле никто не писал. Лишь Дэвид Эванс в своей книге *Big Road Blues*, вышедшей в том же году, что и книга Палмера, мимоходом коснулся Спруэлла, причислив его к блюзменам Дельты. Хотя Эванс и посчитал, что всё обстоит немного сложнее:

«Среди многочисленных блюзовых сингеров, иногда разделявших элементы традиции Дрю, такие музыканты Дельты как Фредди Спруэлл, Джон Хёрт и Букка Уайт; мемфисские артисты Фурри Льюис, Уилл Шейд и Том Диксон (Tom Dickson). Ни в одном из случаев данное сходство нельзя отнести исключительно на счет пластинок или прямого личного контакта. Напротив, это результат более сложных процессов распространения».<sup>423</sup>

Каких именно *сложных процессов* — остается предполагать и домысливать.

Но вот, в 1981 году, всё тот же Гэйл Дин Уордлоу, озаботившийся судьбой Спруэлла, выяснил, что в Чикаго доживает свой век его вдова, которая много лет наотрез отказывалась говорить о своём бывшем муже. Исследователь поспешил к ней и попытался разговаривать. Он не многое узнал, но то, что вдова ему поведала, в корне изменило все версии и дало пищу к размышлениям о «*более сложных процессах распространения*» блюзов Дельты, на которые и намекал Дэвид Эванс.

Отметим, что Уордлоу написал о Спруэлле не статью, а только небольшую заметку, меньше столбца, в конце пятого номера *78 Quarterly*, вышедшего в 1990 году.<sup>424</sup> Но заметка эта очень важна, так как в корне меняет все ранее изложенные версии.

Согласно воспоминаниям жены (её имя Уордлоу не приводит) Фредди Спруэлл родился 28 декабря 1893 года в Луизиане, непода-



леку от Лейк Провиденса... Нам знакомо это селение, поскольку там какое-то время жил Блайд Джо Рейнолдс, но напомним, что находится Лейк Провиденс на западном берегу великой реки, напротив миссисипской Дельты. Основная связь со штатом Миссисипи осуществлялась в районе Виксбурга, где был налажен паром, и потому музыканты из Луизианы или Техаса могли запросто попасть в Дельту, в Дрю, на ферму Докери, куда угодно... Но дело в том, что **«Фредди был совсем мальчишкой, когда переехал в Чикаго со своими родителями»** (*Freddie was only a boy when he moved to Chicago with his parents*). Об этом поведала его вдова, после чего Уордлоу ничего не оставалось, как сделать вывод: *«Хотя его музыкальное творчество имело ярко выраженный южный оттенок, оно, вероятно, развилось на Севере»*...

В оригинале статьи, опубликованной в *78 Quarterly*, Уордлоу пишет, что Спруэлл был **«одним из первых записанных блюзменов, которые сами себе аккомпанировали на гитаре»**. (*One of the first self-accompanied guitarists to record.*) Это действительно так. Но в заметке, включенной в книгу *Chasin' That Devil Music*, Уордлоу себя подкорректировал, уточнив, что Спруэлл был **«одним из первых записанных блюзменов Дельты (подчеркнуто мной — В.П.), которые аккомпанировали себе сами, если вообще не первый»**. (*One of the first self-accompanied Delta bluesmen to record, if not the first.*)

Уордлоу достаточно вдумчивый исследователь, чтобы не понимать, насколько меняется из-за одного многозначительного слова весь подход к изучаемому сингеру: ведь теперь Спруэлл у него становится блюзменом Дельты!.. Зачем же он переиначил ранее написанное? Не ясно...<sup>425</sup>

Итак, согласно воспоминаниям жены Спруэлла, рожденный в 1893 году, он был увезен в Чикаго *совсем мальчишкой*, то есть не только до Первой мировой, но, возможно, вообще в конце позапрошлого века, так что все значительные события в Дельте, включая зарождение неповторимого местного блюзового стиля, прошли без него и помимо него. Несмотря на это Фредди пел:

**Т**ам, в миссисипской долине, где я родился...

В низинах Миссисипи, откуда я родом,

далече, на солнечном Юге, среди хлопка и кукурузы...

Милая моя, я слышу зов Дельты...  
В родную Дельту душа просится,  
туда, где все добрые женщины, знаю,  
сходят с ума по мне...

*In the low lands of Mississippi, that's where I was born.  
In the low lands of Mississippi, that's where I was born.  
Way down in the sunny South, amongst the cotton and corn.*

*Honey, down in the Delta, that's where I long to be.  
Way down in the Delta, that's where I long to be.  
Where the Delta bottom women are sure goin' crazy over me...*

Так когда, где и как Фредди научился блюзам вроде «Low-Down Mississippi Bottom Man», который записывали уже после него великие блюзмены Дельты?!

Нам, нынешним, проще всего предположить, что Фредди Спруэлл, прослышав о достоинствах блюзов Дельты, однажды сел на поезд, приехал в район Дрю, а то и прямо в Докери, поселился в мотеле, перознакомился с местными музыкантами и кое-чему у них научился. Но могло ли подобное произойти в десятых годах XX века?

Это из Миссисипи стремились попасть на Север, в тот же Чикаго, но никак не наоборот. Вырвавшегося из *Deep South* черного обитателя южных каунти никакими блюзами туда уже не заманишь. Да и о каких блюзах Дельты может идти речь, если такого понятия в те годы вообще не было? Этот стиль сформировался в замкнутых плантационных общинах и редко покидал их пределы, а записан на звуковой носитель только в самом конце двадцатых. С детства живший в далеком северном мегаполисе, Фредди ничего не знал о каких-то особенных сельских блюзах и вообще никакого отношения к Дельте не имел. Он начинал свою музыкальную карьеру в то время, когда на тротуары Максвелл-стрит только-только выходили первые блюзмены и сонгстеры с Юга. И Фредди Спруэлл оказался одним из них. С начала двадцатых он слушал блюзы в исполнении популярных блюзменов — как записанных на *race records*, так и выступавших в

бесчисленных чикагских джуках и баррелхаузах. Своей будущей жене он хвастал, будто это он сочинил популярный «Mr. Freddie Blues», который записала в 1924 году под фортепианный аккомпанемент Присцилла Стюарт. Прослушивая пластинки с модными водевильными блюзами, Фредди переиначивал их на свой лад и распевал их под гитару в каком-нибудь людном месте. Получался своеобразный «кантри-блюз», исполненный городским чёрным жителем... Примерно тем же занимался в то время ровесник Спруэлла — Биг Билл Брунзи, только он и самом деле родился в сердцеvine Дельты, в Скатте (Scott, MS), и в детстве уехал с родителями не в Чикаго, а в Арканзас и поначалу выучился игре на скрипке, а не на гитаре, отчего его блюзы были более утонченными, изысканными. О своей причастности к Миссисипи и Дельте Брунзи пел уже не в Чикаго, а в клубах Европы, куда его занесло в начале пятидесятых... Ну а Спруэлл пел — *Милая моя, я слышу зов Дельты... / В родную Дельту душа просится...* — еще в середине двадцатых, и, поскольку в то время чикагские звукозаписывающие боссы знали о кантри-блюзе не больше лондонских или парижских белых юношей середины пятидесятых, затея сошла за чистую монету, и, когда после успеха первых парамаунтских пластинок Блайнд Лемона Джефферсона конкуренты из *OKeh* бросились на Максвелл-стрит, они сразу же нашли там Фредди...

Это объясняет, как Спруэлл оказался в студии, но по-прежнему не отвечает на вопрос: откуда взялись у него «Milk Cow Blues», «Low-Down Mississippi Bottom Man», «Muddy Water Blues» и прочее, схожее по названию и лирике на репертуар дельтовских блюзменов?

*«Он [Фредди Спруэлл] либо провел какое-то время неподалеку от Докери, либо учился у кого-то из тех мест»,* — более предполагал, чем задавался вопросами Роберт Палмер. На первый из них мы, похоже, ответили: в Дельте Фредди никогда не был.

Значит, кто-то из блюзменов Дельты был в Чикаго и оставил глубокий след у местных музыкантов. Но кто же из них был в Чикаго в первой половине двадцатых?

Теоретически — кто угодно: ведь Чикаго, с его сотнями тысяч чернокожих выходцев с Юга, лучшее место, чтобы подзаработать.

И если музыканты Дельты были частыми гостями в Мемфисе, то могли запросто добраться и до Чикаго, — а для чего тогда *Illinois Central*?

Но это теория. Имеются ли более веские доводы?

Имеются. Известно, что Хенри Слан, первый учитель Чарли Пэттона, примерно в 1918 году покинул Докери и вместе с другими черными плантационными рабочими отправился в Чикаго на заработки.<sup>426</sup> Вряд ли Хенри перестал петь и играть блюзы на Севере, а значит, у него могли найтись ученики.

Можно возразить, что Слан еще не играл в стиле Дельты, а только обозначал какие-то начальные его стадии.

Но откуда мы можем это знать? Он никогда не записывался, и его игра нам неведома. Мы только знаем, что Хенри Слан играл на танцах еще на родине Пэттона в Эдвардсе, затем в Докери, а в плантационных фроликах всё подчинено ритму, и в первую очередь — гитара сингера...

Кроме того, у нас есть доказательства того, что в Чикаго был и сам Чарли Пэттон. Его племянница Бесси Тёрнер (Bessie Turner) утверждает, что дядя Чарли (*uncle Charley*) ездил в Милуоки, Сент-Луис, Новый Орлеан и... Чикаго, куда его приглашали местные любители блюзов, оплачивая переезды, проживание, и неплохо платили за сами выступления. Кроме неё, факт пребывания Пэттона в Чикаго подтверждает и Дэвид Ханибой Эдвардс (David Honeyboy Edwards, 1915-2011). По его несколько нестройным воспоминаниям, Чарли бывал там как минимум дважды. «**Понимаете, — говорил Ханибой интервьюерам, — Чарли выбирался... где-то раза два в год... знаете ли... Чарли Пэттон и Мемфис Минни — что ж, она была уже там, на Севере... [в Чикаго]. И они приглашали его там играть**». (*See, Charlie used to get...about twice a year, you see, Charlie Patton and Memphis Minnie — well, she was already up here (Chicago) but they would book him up there.*)<sup>427</sup>

Как видим, речь идет не о мимолетном пребывании Пэттона в Чикаго по пути в грэфтонскую студию, а о планомерных поездках, связанных с его выступлениями перед местной публикой. Чарли к середине десятых был признанным блюзовым мастером, много зарабатывал, выступая по всему штату Миссисипи и за его пределами, причём как перед чёрными, так и перед белыми. Его визиты в Чика-

го не оставались бесследными, и можно предположить, что не только Спруэлл учился у него, но и многие другие сингеры. Как могли, они разучивали некоторые вещи Пэттона и затем пели их на углах улиц, а Фредди Спруэлла еще и записали на пластинку... Таким образом, он, возможно, и в самом деле стал первым, кто сумел донести до менеджеров звукозаписи некоторые элементы блюзов Дельты.

Мы говорим о «*некоторых элементах*», потому что в самих блюзах Спруэлла, и особенно в его аккомпанементе, есть не многое из того, что поставило бы его в славный ряд блюзменов Дельты... Это самый простой по замыслу и несложный по исполнению блюзовый стандарт — не игра, а именно аккомпанемент, не больше, в то время как гитара у дельтовских мастеров — второй голос, а иногда и первый! «Milk Cow Blues» не стоит сравнивать с одноименными блюзами Слипиджона Эстеса, Коккомо Арнольда и того же Брунзи, — это совершенно разные вещи. Но как можно сопоставлять спруэлловский «Low-Down Mississippi Bottom Man» с «Moon Going Down» Пэттона, «Big Fat Mama Blues» Томми Джонсона и «Mississippi Bottom Blues» Кида Бэйли?!

Хотя вокал у Спруэлла неплох, а в «Muddy Waters Blues» даже хорош, он всё же однообразный, в нём нет присущей кантри-блюзу глубины, нет страсти, драматизма: сравните, например, Спруэлла с его земляком по Лейк Провиденсу — Блайнд Джо Рейнольдсом... Но ведь и гитара Спруэлла, и сам дух сыгранного им блюза — несопоставимы с блюзами наших главных героев. У Фредди нет пикинга — лишь примитивное, грубое брэнчание, — но главное его различие с блюзменами Дельты в том, что у него нет *драйва*, нет *свинга*, того самого *раскачивания*, которым блюзы Дельты так завораживают... Кстати, действительно ли в руках Фредди Спруэлла двенадцати-струнная гитара, на что указывают Дон Кент и Майкл Стюарт? Признаюсь, я не смог с этим разобраться, и для меня этот вопрос остается открытым. Когда слышишь Блайнд Вилли МакТелла — там тотчас узнаешь двенадцатиструнную гитару, но в случае со Спруэллом такой определенности нет. Скорее всего, он играл на шестиструнной...

В апреле 1935 года Фредди в последний раз был в студии грамзаписи, во все том же Чикаго. На этот раз его записывали для нового

лейбла — *Bluebird*. Ему помогал на второй гитаре Карл Мартин (Carl Martin), и, возможно, поэтому блюзы Спруэлла звучат несколько свежее, а аккомпанемент глубже и насыщеннее, но это всего лишь аккомпанемент — не больше...

Мы ни в коем случае не утверждаем, что Фредди Спруэлл плох как сингер или гитарист. Это крепкий, профессиональный уличный музыкант, каких были сотни или даже тысячи на тротуарах южных и северных городов, — но мы сочли важным ответить на некоторые вопросы, с ним связанные, коль скоро Спруэлла всё еще причисляют к блюзменам Дельты, более того — к первым из них, кто оказался в студии грамзаписи. Так, Тед Джиоя в вышедшей в 2008 году книге о блюзах Дельты пишет: «Фредди Спруэлл записал в 1926 году две вещи для *OKeh* — “Muddy Water Blues” и “Milk Cow Blues” — в стиле, отражающем Дельта-идиому» (*in a style that reflects the Delta idiom*).<sup>428</sup>

Между тем слово *idiom*, столь любимое исследователями кантри-блюза, в переводе с греческого означает *особенность, своеобразие*, а её-то, *дельтовской особенности*, в блюзах Фредди Спруэлла и нет, на что мы и хотели обратить внимание...

Но что было с Фредди дальше?

Карьеру сингера он закончил к концу Второй мировой войны. Его жена вспоминала: «**Насколько я знаю, в последний раз он играл на дне рождения матери... Она просила его перестать играть (блюзы). Что он после этого и сделал. Она хотела, чтобы он вернулся в лоно церкви, и он это сделал. Поэтому он перестал играть блюзы и начал проповедовать... Он проповедовал уже к 1945 году. Был баптистом... Но он не проповедовал особенно много и не играл в церкви**».<sup>429</sup>

По её словам, Фредди умер в Чикаго 19 июня 1956 года после длительного пребывания в больнице. Уордлоу искал Свидетельство о смерти музыканта, но так его и не нашел, вероятно, из-за того, что Спруэлл имел несколько имен.

**Джей Ди Шорт** (Jay Dee Short, 1902-1962) был младше Спруэлла на целых девять лет и принадлежал к поколению блюзовых сингеров, которые развивали традиции, заложенные создателями блюзов Дельты. Правда, делал это Джей Ди не в Дельте, которую покинул еще в

первой половине двадцатых, а в Сент-Луисе, блюзовая сцена которого формировалась при его активном участии. В отличие от Сан Хауса или Скипа Джеймса, Шорт не был новатором, гитара у него всегда оставалась на вторых ролях по отношению к густому мощному голосу, и, возможно, поэтому влияние его не было значительным. Зато в своих записях, сделанных в тридцатые, Джей Ди представил ранние элементы кантри-блюза в своей неизменной форме, в той самой, которую он услышал еще в юности, когда только постигал блюз. Самюэль Чартерс так оценивал Шорта, с которым встречался незадолго до смерти сингера:

«Блюз для Джей Ди был подборкой очень личных песен, которые он исполнял каждый раз одинаково. Даже ритм, особенный для каждой отдельной вещи, оставался у него неизменным при каждом исполнении. Разные записи, сделанные в разное время, можно было бы наложить друг на друга и не заметить особенных отличий...

...Его пение — это чистая Дельта (*pure delta*), но с уникальным вибрато, делающим его музыку очень индивидуальной. Во время второй сессии его прозвали “*Jelly Jaw*” (*Желейная Челюсть — В.П.*) из-за особенного вибрато, которого он достигал челюстями, когда пел. Его игра на гитаре кажется ещё более старой, чем вокальный стиль, — примитивное брнчание (*primitive kind of style*)...»<sup>430</sup>

Как водится, во время встречи с сингером в июле 1962 года в Сент-Луисе Чартерс не только записывал его песни, но и расспрашивал о прошлом. Ответы Шорта вошли в альбом «*J.D.Short: A Last Legacy Of Blues From A Pioneer Delta Singer*» (Sonet, SNTF 648) и впоследствии легли в основу статьи Боба Грума (Bob Groom), опубликованной в трех номерах журнала *Talking Blues* в 1976 и 1977 годах. Статья эта является наиболее полным материалом о сингере.

Родился Джей Ди Шорт 26 декабря 1902 года близ небольшого городка Порт-Гибсон, стоящего на хайвее 61 между Висксбургом и Натчезом, на плантации «**старика Айкенса, прямо там, на холме, у старого кирпичного завода**» (*on the plantation of “Old Man Ikens, right up the hill from the old brick-kiln”*). В шестилетнем возрасте семья Шорта переехала в самую сердцевину Дельты, в Вашингтон-каунти (Washington County), на плантацию близ города Холландейл (Hollandale, MS). Там Джей Ди впервые услышал блюзы и даже запомнил, какие именно —

«East St.Louis Blues» и «Make Me Down A Pallet On The Floor». Припомнил он и имя своего первого учителя, местного гитариста Вилли Джонсона (Willie Johnson), хотя признался, что в юности его больше увлекала гармоника. Также, по воспоминаниям Шорта, на плантации в Дельте он впервые услышал полевые холлеры и рабочие песни (*the unaccompanied hollers of workers in the fields*)...<sup>431</sup>

...Рассказывая об этом Чартерсу, Джей Ди спел без аккомпанемента куплет из «East St.Louis Blues», — и это совсем другая песня, чем та, которую в свое время «сочинил» и опубликовал в 1914 году Вильям Хэнди. Вслед за этим Шорт спел «Make Me A Pallet On The Floor», под свой же аккомпанемент на гитаре и гармонике...

Как известно, вещь эта, корнями уходящая в середину XIX века и к стилю *vestapol*, трансформировалась сначала в рэгтайм, а затем в блюз, но так или иначе продолжала существовать во всех упомянутых формах. Один из пионеров джаза, новоорлеанский трубач Банк Джонсон (Bunk Johnson, 1879-1949) утверждал, что её исполнял еще в 1894 году Бадди Болден, и, как считал Банк, это был блюз.<sup>432</sup> Партнер Чарли Пэттона, фиддлер и сингер Хенри «Сан» Симс также назвал «Make Me A Pallet On The Floor» одним из первых им услышанных блюзов.<sup>433</sup> Вилли Ли Браун исполнил в 1941 году свою версию этой вещи для Алана Ломакса, и тот зафиксировал её для Архива народных песен, — у Вилли это явный рэгтайм... А то, что для Чартерса исполнил в июле 1962 года Джей Ди Шорт, является неким симбиозом всех жанров и стилей, звучащим уже с профессиональной изысканностью и всеми «красотами» городского блюза — прежде всего в голосе, потому что гитара Джей Ди довольно примитивна. Полагаю, что в данном случае Шорт старался следовать времени и моде, чтобы увлечь белого интервьюера. В Кларксдейле в десятых годах XX века «Make Me A Pallet On The Floor» звучала совершенно по-иному, и не сомневаюсь, что сам Джей Ди когда-то исполнял её иначе, без того блеска и изыска, который мы слышим на пластинке «J.D.Short: A Last Legacy Of Blues From A Pioneer Delta Singer»...

В воспоминаниях Шорта любопытно и то, что Джей Ди впервые услышал блюз, после того как оказался в Дельте, примерно в 1909 году: это лишний раз доказывает, что в миссисипских каунти



южнее Джексона до середины десятых годов блюзы не пели и не играли.<sup>434</sup> А вот то, что Шорт, родившийся на южномиссисипской плантации, не слышал, прежде чем попал в Дельту, полевые холлеры, говорит о том, что в юго-западных каунти плантационные рабочие обходились без них. Или же холлеры запрещали консервативные владельцы, в отличие от хозяев плантаций в Дельте, которые для своего времени были прогрессивными: оттого тысячи семей, включая Пэттонов, Шортов и прочих, снялись в начале века со своих мест и перебрались в Дельту.

Очень важно воспоминание Шорта и о том, как около 1910 года в их доме, расположенном близ реки Санфлауэр, побывал Чарли Пэттон, бывший, судя по всему, приятелем отца. Джей Ди на всю жизнь запомнил игру Чарли, который заставлял свою гитару *разговаривать*, из чего можно предположить, что Пэттон играл буттлнеком... Это ценное свидетельство, потому что в 1910 году Чарли уже было за двадцать и именно в это время он формировал свой основной репертуар и вырабатывал особенный стиль.

Несмотря на глубокое впечатление, оставленное Пэттоном, юный Джей Ди мало что у него заимствовал: в будущем он не отличался ни новаторством, ни пэттоновской экспрессией, никогда не использовал буттлнеком... Возможно, влияние Пэттона было заслонено другими музыкантами, с которыми встретился юный Джей Ди, после того как в 1912 году его семья переехала в Кларксдейл. Шорт прожил в этом городе последующие одиннадцать лет и именно там сформировался как музыкант, выучившись игре на гитаре, гармонике и пианино. Последним Джей Ди обязан блюзовому пианисту Сан Хэррису (Son Harris), который, предположительно, был из ныне исчезнувшего селения Шолс (Sholes, MS). Среди блюзовых гитаристов, повлиявших на него, Джей Ди упоминает Вилли Ибсена (Willie Ebsen), Реда Вилли (Red Willie) и Марти Бишопа (Marty Bishop), причем последнего называет великим (*a great guitar player*) и уточняет, что тот был убит еще прежде, чем Джей Ди покинул Кларксдейл. Кроме них, Шорт припомнил блюзмена по прозвищу *Coot*, исполнявшего «Red River Blues», и музыканта по имени Вилли Добсон (Willie Dobson).

Подчеркнём, что перечисленные Джей Ди Шортом имена нам очень важны, так как речь идёт о музыкантах, еще с конца XIX века

создававших одно из главных чудес нового века — блюз! Скорее всего, они больше нигде и никем не упомянуты, они никогда не записывались на пластинки, а скромная слава их не выходила дальше миссисипских каунти, в которых они когда-то обитали. Имена их сохранились в блюзовой истории только благодаря тому, что однажды молодой и пытливый исследователь (а ведь сегодня Самюэлю Чартерсу уже девятый десяток!) расспросил о них пожилого сингера, а у того, к счастью, оказалась крепкая память...

В апреле 1925 года, в возрасте двадцати трех лет, Джей Ди Шорт покинул Дельту и переехал в Сент-Луис, в котором прожил всю последующую жизнь...

Если все происходило так, как поведал Джей Ди, то он уехал из Кларксдейла в то время, когда в Дельте разворачивались главные события, связанные с распространением особенного блюзового стиля, центр которого, как мы уже не раз отмечали, находился в Дрю и окрестных селениях. Кларксдейл и Коахома-каунти расположены севернее, но в середине двадцатых и туда докатились волны дельта-блюза, и вскоре этот город стал одной из блюзовых столиц. В этом смысле Джей Ди оставил Миссисипи тогда, когда туда, казалось, надо было стремиться. Но так кажется сегодня нам, а сами жители Дельты старались поскорее убраться на Север и, если им для этого предоставлялась малейшая возможность, сразу же ею пользовались. Джей Ди, как и многие его земляки, уехал в Сент-Луис, где нашел работу на какой-то фабрике (Mueller's Brass Foundry) и вскоре примкнул к сообществу местных музыкантов.

Шорт упоминает пианиста Хенри Брауна ("Папа" Henry Brown, 1908-1981); переехавшего в Сент-Луис из Западной Хелины знаменитого пианиста и сингера Рузвельта Сайкса; певицу и пианистку Эдит Норт Джонсон; слепого гитариста и пианиста из Кентукки Тедди Дарби (Theodore "Teddy" Darby, 1906-1975); певицу из Язукаунти Мэри Джонсон (Mary Johnson, 1900-197?), которая в те годы была женой прославленного Лонни Джонсона, также проживавшего в Сент-Луисе; Хенри Таунсенда (Henry Townsend, 1909-2006), сингера, гитариста и пианиста, как и Джей Ди Шорт, родившегося в глубинах Миссисипи, но затем переехавшего с родителями на Север...

Таким образом, мы теперь лучше знаем, кто и когда формировал блюзовую сцену Сент-Луиса, и заметим, что всех вышеназванных музыкантов объединяло то, что, во-первых, почти все они были выходцами из Дельты; во-вторых, они были универсалами — певцами, пианистами, гитаристами, харперами... Разумеется, в Сент-Луисе было в то время множество и других музыкантов, которых Джей Ди Шорт не упомянул, но с которыми был связан. Не удивительно, что музыканты из Сент-Луиса попали в поле зрения блюзовых лейблов, в том числе *Paramount*, и потому в самом начале июля 1930 года в грэфтонской студии оказался и Джей Ди Шорт.

Справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что всего у него записано шесть блюзов. Однако лишь два — «Telephone Arguin' Blues» и «Lonesome Swamp Rattlesnake», вышедшие на пластинке *Pm 13043*, — дошли до нас. Что стало с остальными — исследователи гадают по сей день, потому что в каталогах *Paramount* нет указаний на то, что они не изданы: у матриц имеются номера, и, что примечательно, есть номера и у *необнаруженных* пластинок, как если бы они были отпрессованы. Обращается внимание и на то, что одна из этих пластинок (с песнями «Drafted Mama» и «Wake Up Bright Eye Mama») значится под номером *13040*, между тем как под этим же номером издана пластинка Чарли Пэттона с «Circle Round The Moon» и «Devil Sent The Rain Blues», записанными Чарли вместе с Хенри Симсом в октябре 1929 года.<sup>435</sup>

В чем тут дело — не известно. Возможно, просто недоразумение, которое никак не прояснится, из-за того что не найдены две парамаунтские пластинки с четырьмя блюзами или хотя бы их матрицы... Не забудем, что к лету 1930 года рынок *race records* резко сократился, и тираж пластинок Шорта исчислялся лишь несколькими сотнями. Возможно, что подготовленные к прессовке треки и вовсе не были изданы и по каким-то причинам это осталось документально не отмеченным... Назовем два блюза, пластинка с которыми (*её номер 13091*) до сих пор не найдена: это «Flaggin' It To Georgia» и «Tar Road Blues»... Таким образом, «Telephone Arguin' Blues» и «Lonesome Swamp Rattlesnake» пока единственные дошедшие до нас блюзы Джей Ди Шорта, записанные для *Paramount*. В них мы слышим мощный грубоватый голос с сильным вибрато, о котором Чартерсом написано, что это *чистая Дельта*, и столь же мощный гитарный саунд, с простым,

годами отработанным ритмичным брэнчанием, под которое хорошо танцевать в каком-нибудь джук... Джей Ди и выступал в джуках Восточного Сент-Луиса по выходным и в праздники, а в будни работал на литейном производстве.

Его следующая звукозаписывающая сессия состоялась в Нью-Йорке 14 марта 1932 года. В тот день под псевдонимом *Jelly Jaw Short* Джей Ди записал для *Vocalion* четыре блюза — «Snake Doctor Blues», «Barefoot Blues», «Grand Daddy Blues» и «Let Me Mash That Thing». Предполагается, что в последнем ему аккомпанировал Пити Витстроу (Peetie Wheatstraw, 1902-1941), замечательный сингер и пианист, также проживавший в то время в Сент-Луисе, — но этот блюз, вышедший на одной пластинке с «Grand Daddy Blues» (Vo 1708), почему-то до сих пор не переиздан.<sup>436</sup> (Хотя, может, он и переиздан, но я не нашел об этом сведений.) Зато переизданы остальные, и в них голос Шорта звучит еще более мощно, чем на парамаунтских записях, да и гитарный аккомпанемент поинтереснее.

Далее с записями Джей Ди идут сплошные неясности, которые мы едва ли проясним. Дело в том, что в начале тридцатых сингера несколько раз записывали под разными псевдонимами, из-за чего исследователи теряются: который из них настоящий Джей Ди Шорт? Нам остается лишь перечислить всех возможных *шортов*.

13 и 19 сентября 1930 года в Чикаго для лейбла *Brunswick* были записаны три блюза некоего «Спайдер» Картера (“Spider” Carter). В «Please, Please Blues» и «Dry Spell Blues» ему, предположительно, аккомпанировал на фортепиано Пити Витстроу, а «Don’t Leave Me Blues» Картер спел под гитарный аккомпанемент ветерана блюзовой сцены Сент-Луиса Чарли Джордана (Charlie Jordan, 1890-1954). Вот в этом «Спайдере» Картере, который лишь пел, но не играл, признают Джей Ди Шорта. Также его подозревают в музыканте по имени Эл-Зи Флойд (Ell-Zee Floyd), которого также записали 19 сентября 1930 года во всё той же чикагской студии *Brunswick-Vocalion*. Его единственный «Snow Bound And Blue» звучит очень мощно, и в голосе действительно можно опознать Джей Ди Шорта.<sup>437</sup>

В июне 1931 года в Луисвилле, штат Кентукки (Louisville, KY), был записан для *Victor* некий АрТи Хейнен (R.T. Hanen). Под аккомпанемент пианиста Рувельта Сайкса (представленного как

Willie Kelly) и гитариста Клиффорда Гибсона (Clifford Gibson) Хейнен исполнил госпел «She's Got Jordan River In Her Hips» и блюз «Happy Days Blues», которые издали в начале тридцатых. Предполагается, что за именем АрТи Хейнен скрывается Шорт...<sup>438</sup>

Джей Ди идентифицируют и как Джо Стоуна (Joe C. Stone), два блюза которого — «It's Hard Time» и «Back Door Blues» — записаны 3 августа 1933 года для лейбла *Bluebird*. В тот же день этот же *Джо Стоун* аккомпанировал сингеру и пианисту Джеймсу «Стампу» Джонсону (James “Stump” Johnson), а Джей Ди Шорт (уже под своим именем) подыгрывал на гитаре певице Джорджии Бойд (Georgia Boyd) в «Never Mind Blues».<sup>439</sup> В комментариях к сборнику «St. Louis Blues 1929-1935: The Depression» (1972, Yazoo L-1030) о Шорте написано, что он «демонстрирует свою странную технику трепещущих (дрожящих) струн (*his strange technique of flailing strings*), осуществляемую, по выражению Хенри Таунсенда, *всей рукой (with his “whole hand”)*, в результате чего возникают звуки, подобные и пикингу и брэнчанию. По своей технике Шорт стоит в одном ряду с лучшими кантри-блюзовыми гитаристами, хотя на жесткозвучной гитаре *National*, используемой в “Never Mind Blues”, он не раскрывается в полной мере».<sup>440</sup>

Действительно, в аккомпанементе к «Never Mind Blues» звучит гитара *National*, короткие и жесткие звуки которой едва не заглушают певицу, и похоже, что эта же гитара используется *Джо Стоуном* в «It's Hard Time» и «Back Door Blues», так что вполне вероятно, что под именем *Стоуна* скрывается всё тот же Джей Ди Шорт.

Все перечисленные блюзы, записанные в разное время и под разными именами, но исполнителем которых подозревают Джей Ди Шорта, переизданы в восьмидесятые лейблом *Wolf* — LP «J.D.Short, 1930-33» (WSE 118). Пол Оливер, автор комментариев к этому изданию, занимался проблемой идентификации блюзмена, и он не уверен, что все эти записи принадлежат одному и тому же музыканту, поэтому предусмотрительно замечает, что на представленных записях либо сам Джей Ди, либо кто-то другой. «*Не понятно, для чего используются разные псевдонимы для каждой из сторон одной и той же пластинки одного и того же сингера?*» — задаётся вопросом Оливер и не находит ответа. И мы не находим, поэтому остается лишь внима-

тельно слушать все упомянутые записи, сопоставлять голоса, звучание гитары... Но и в этом случае у нас мало шансов разобраться в полной мере, потому что опытные блюзмены, а Джей Ди был таким, могли запросто менять голоса. Оливер также отметил, что все эти записи не были известны Чартерсу во время его встреч с Джей Ди в начале шестидесятых, поэтому Самюэль и не расспросил музыканта обо всех перипетиях, связанных с его псевдонимами...

У Джей Ди была непростая судьба. Он был призван на фронт во время Второй мировой, получил ранение, которое привело к ампутации нескольких пальцев на ноге, и вновь оказался в Сент-Луисе. Чтобы заработать на жизнь, он играл на улицах и в тавернах как человек-оркестр (*one-man-band*), используя цимбалы, гитару и гармонику. Выучился даже игре на кларнете. Иногда Джей Ди играл вместе со своим кузеном — Джо Ли Вильямсом, больше известным как Биг Джо Вильямс. Но денег все равно не хватало: ветеран войны и классный музыкант оставался нищим и с тележкой объезжал мусорные баки в поисках какого-нибудь хлама...

Музыкальная история Шорта не закончилась в тридцатые во многом благодаря его активному и продуктивному кузену. В сентябре 1951 года Биг Джо Вильямса в составе трио записывали в Сент-Луисе. Кроме него, в бэнд входили харпер Сэм Фаулер (Sam Fowler) и Джей Ди Шорт, игравший на уоштаб-басу и, возможно, на гитаре. Записи эти изданы в восьмидесятые годы на датском лейбле *Oldie Blues* — LP «Malvina My Sweet Woman» (OL 2804)... А в конце 1957 года создатель лейбла *Delmark* Боб Костер (Robert Gregg Koester, 1932) решил запечатлеть Джо Ли Вильямса, которого незадолго до этого разыскал в Сент-Луисе. Поскольку сессии происходили в доме Джей Ди Шорта на Коул-стрит (Cole Street), то во время записи обнаружился и он сам, так что Костер записал и Шорта: на этот раз его участие в сессии вне сомнений. В результате этих сессий (они проходили в январе и феврале 1958 года) изданы два лонгплея: «Big Joe Williams Piney Wood Blues» (Delmar DL-602) вышел в 1958 году (лейбл поначалу назывался *Delmar*, в честь одноименного бульвара в Сент-Луисе), а «Stavin' Chain Blues» (Delmark DL-609) появился в 1961 году. В обоих альбомах Шорт присутствует на вторых ролях, подыгрывая Биг Джо на гармонике и второй гитаре, но две песни на пластинке

«Stavin' Chain Blues» — «Stavin' Chain Blues» и «You Got To Help Me Some» — всецело принадлежат ему.

Спустя четыре с половиной года Шорта на той же самой квартире записывал Самюэль Чартерс. Частично эти записи составили одну из сторон вышедшего в 1963 году альбома «Son House / J.D.Short. Delta Blues» (Folkways FTS 31028), а большая часть материала вышла в 1973 году в уже упомянутом альбоме «J.D.Short: A Last Legacy Of Blues From A Pioneer Delta Singer» (Sonet, SNTF 648)...

Чартерс встречался с Джей Ди Шортом в июле 1962 года, а еще через несколько месяцев, 21 октября, блюзмен умер. Похоронили его в Сент-Луисе, на *Jefferson Barracks Cemetery*, неподалеку от великой реки, близ которой он шестьдесят лет назад родился...

**Я** — змеиный доктор, и каждый знать хочет, как меня зовут.

Я — змеиный доктор, все узнать хотят мое имя...

Пролетая мимо соблазнительной красотки,

Приспускаюсь на места заветные...

Я — змеиный доктор, и толпы женщин за мной по пятам.

У меня, змеиного доктора, женщины пачками, куда ни пойду.

Лишь потянет меня «в полёт» —

толпа пташек уж томится под дверью...

Порхая над парнишкой добрым, знаете, не особенно

сбавляю высоты...

Порхая над парнем весёлым, знаете, не особенно

сбавляю высоты...

Нет, откуда знать тебе, дружище,

чем набиты мешки, что у меня на спине.

С собой у меня не особо много крюков, и безнадежные змеи

могут убираться.

Крюков этих у меня не много, и издыхающие

могут проползть дальше...

Я создал прочный союз, ребята,

так знайте: он никогда не рухнет.

Вечерняя буря завоет, полночные ветра засвищут...  
Вечерняя буря завоет, полночные ветра засвищут...  
С моим *черным братским союзом*  
искать эту женщину ни к чему больше.

Я — змеиный доктор, с полной сумкой лекарств.  
Я — змеиный доктор, с полной сумкой лекарств.  
Я — самый настоящий змеиный доктор,  
ты знаешь, я не какой-нибудь шарлатан.

Господи, уверен, многие ломают голову:  
что же такое у змеиного доктора в руке?  
Господи, не сомневаюсь, многие из вас гадают:  
что же у змеиного доктора в руке?  
Это у него коренья да травы чудесные;  
где б ни приземлился он — тотчас  
выкрадывает для себя подругу.<sup>441</sup>

Мы кратко рассказали о Джей Ди Шорте, теперь остановимся на его знаменитом двоюродном братце — **Биг Джо Вильямсе**.

Под именем Джозеф Ли Вильямс (Joseph Lee Williams) он родился 16 октября 1903 года на ферме Knoxford Swamp, неподалеку от селения Кроуфорд (Crawford, MS), находящегося на восточной окраине Миссисипи. В Словаре Шелдона Хэрриса отмечено, что его отец, Джон «Ред Бон» Вильямс (John “Red Bone” Williams), был индейцем из племени Чероки (Cherokee Indian), а мать, Кора Ли (Cora Lee), — чернокожей... Однако родственники, включая родную сестру сингера, назвали мне другие имена: отцом семейства был Джонни Мэй Когер (Johnny May Koger), а матерью — Кэрли Мэй Логэн (Carlee May Logan). Конечно же, я больше доверяю родственникам.

Так вот, у Джонни и Кэрли всего было шестнадцать детей, и Джо Ли был одним из них. Интерес к музыке у Джо проявился еще в пятилетнем возрасте, когда он начал обучаться игре на самодельной гитаре и флейте. По его словам, он сам смастерил свою первую гитару, используя коробку, пару катушек и проволоку, а играл горлышком из-под бутылки виски, наглядевшись, как играют старшие... Вскоре Джо выучился играть на шестиструнной гитаре, а к двенадцати освоил



гармонику, аккордеон и немного орган. Еще подростком он оставил отчий дом и в поисках заработка ездил по Миссисипи. Где только не побывал и кем только не работал, а начинал с опасной работы погонщика мула в трудовом лагере на строительстве дамбы-леви у Гринвилла.<sup>442</sup> По выходным Джо играл и пел на вечеринках для своих же коллег-рабочих... Позже участвовал в медицинском шоу Дока Беннета (Doc Bennett Medicine Show) в Мобайле (Mobile, AL), штат Алабама. Сообщается, что еще в 1921 году Джо Ли записался для какого-то неизвестного лейбла в Новом Орлеане, но это сомнительно, и, скорее всего, информация об этом записана со слов самого сингера, который в свои поздние годы наговорил о себе множество небылиц, да таких, что ему отказывались верить даже тогда, когда он говорил правду. Например, в разговоре с Самюэлем Чартерсом он приписал себе блюзы Кинга Соломона Хилла, и это вошло в книгу Чартерса *Country Blues*, на что мы уже обращали внимание.<sup>443</sup>

С 1922 по 1924 годы в составе *Birmingham Jug Band* Биг Джо участвовал в шоу *Rabbit Foot Minstrels*... В двадцатые часто работал с Литтл Бразер Монтгомери в увеселительных заведениях Миссисипи и Луизианы, а также с различными бэндами скитался по южным штатам, выступая на вечеринках и пикниках... Справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что 24 сентября 1924 года в мемфисском *Peabody Hotel* записаны две песни Джо Вильямса для *Vocalion* — «I Want It Awful Bad» и «Mr. Devil Blues», и в обеих ему подыгрывал харпер, предположительно (*probably*) Дждед Дэвенпорт. «I Want It Awful Bad» — вариант старой комедийной песни из репертуара менестрель-шоу, а «Mr. Devil Blues» — довольно примитивно исполненный блюз, который украшает гармоникой Дэвенпорт... Обе вещи переизданы в 1988 году на *BST Records* в серии *Blues Document* — LP «Kansas Joe McCoy — Joe Williams, 1929-1941» (BD-2032), и можно убедиться, что до лучших образцов кантри-блюза, о которых мы столько написали, им далеко...

В конце двадцатых и в начале тридцатых Джо Вильямс разъезжал с *Birmingham Jug Band* по южным штатам, в основном по Алабаме, и в составе этого бэнда записался для *Okeh* в декабре 1930 года... Участники бэнда остаются неизвестными (*unknown*), на что указывают авторы Справочника *Blues & Gospel Records*, добавляя, что, по воспоминаниям Биг Джо Вильямса (*Big Joe Williams gives the following personnel*),

в состав джаг-бэнда входили: харпер Джейбёрд Коулмен; на гитарах и мандолине, кроме самого Джо, играли «Однорукий Дэйв» Майлс (“One-Armed” Dave Miles), некий Доктор Скотт (Dr.Scott) и Бугус Бен Ковингтон (Bogus Ben Covington); в джаг дул некто «Ханикап» (Honeycup), а на стиральной доске играл некто по прозвищу «Ново-орлеанский Слайд» (New Orleans Slide).<sup>444</sup> Музыка получалась весёлая и шумная, однако к блюзу, тем более к блюзу Дельты, отношения никакого не имеющая...

В тридцатых и сороковых Биг Джо Вильямс записывался для лейблов *Bluebird*, *Columbia*, *Chicago*, а в пятидесятых для *Trumpet* и *Vee-Jay*, когда в партнерах у него были такие мастера ритм-энд-блюза, как харпер Сонни Бой Вильямсон-I (John Lee “Sonny Boy” Williamson-I, 1914-1948) и пианист Мемфис Слим (Memphis Slim, 1915-1988), — эти записи сотнями тысяч продавались черным потребителям.

Однако слава и признание пришли к Биг Джо Вильямсу в начале шестидесятых во времена Фолк-Возрождения, когда интерес к кантри-блюзу подогревался «открытием» старых блюзовых сингеров. В это время за Биг Джо буквально охотились устроители фолк-фестивалей и менеджеры грамзаписи из различных лейблов. Хитроватый Биг Джо тотчас отозвался на запрос нового времени, принимал сыпавшиеся на его голову предложения, был легок на подъём и не ленился, — в результате стал одной из популярнейших фигур блюзовой и фолковой сцены шестидесятых.

Его записывали десятки раз, и эти записи издавались многотысячными тиражами как в Америке, так и в Европе. Имеются видеоматериалы, на которых внешне неповоротливый, неуклюжий, неуютно чувствующий себя на сцене полноватый старичок тотчас преображается, как только в его руках оказывается уникальный девятиструнный инструмент, приспособленный им для собственных выступлений. И тогда толстые пальцы Биг Джо безошибочно порхают по струнам с легкостью молодой арфистки, вызывая удивление и восторги молодых слушателей... С такой же легкостью он сочинял всевозможные истории, которые доверительно, с серьезным видом, рассказывал наивным интервьюерам. Вечно недовольный, всегда ворчащий, высказывающий бесконечные претензии всем вокруг, в

том числе издателям, исследователям и коллегам-музыкантам, — таков был Большой Джо, имевший с молодости прозвище «Бедняга» (Poor Joe). Но именно этими безобидными качествами он притягивал к себе толпы поклонников, и я, признаюсь, также принадлежу к их числу, из-за чего уже трижды побывал в далеком Кроуфорде и однажды даже встречался с его девятиносточетырехлетней сестрой в её доме на улице Мартина Лютера Кинга...

Ничего особенного мне миссис Мэри (Ms.Mary) не рассказала, вообще почти ничего не говорила, но лишь кивала на мои реплики. Когда же я обратил внимание на висящий на стене плакат с новоизбранным президентом Бараком Обамой и его семьёй, миссис Мэри едва заметно улыбнулась: мол, дождалась-таки, когда наш, чёрный, станет самым главным человеком в Америке. И эта улыбка чернокожей женщины, прожившей почти век и ещё заставшей громкое эхо рабства, — самая высшая оценка события, произошедшего в Америке осенью 2008 года...

А неподалеку от дома миссис Мэри, на соседней Sugar Hill Street, сохранилось место, еще не полностью заросшее травой, где когда-то стоял крохотный вагончик — неизменное жилище её родного брата, вечно странствующего блюзового сингера, самого знаменитого жителя безвестного Кроуфорда. И у соседа в огороде всё еще торчит вбитый в землю колышек, к которому был привязан этот вагончик, словно его могли унести, пока Биг Джо ездит с концертами по всему миру... Хотя могли умыкнуть и вагончик. Так, несколько лет назад некий «исследователь блюза» приехал в Кроуфорд, добился встречи с миссис Мэри, расспросил о том о сем, вызвал к себе расположение и, прознав, что знаменитая девятиструнная гитара находится здесь же, в доме, предложил за неё аж пятьсот долларов! Нуждающаяся в деньгах пожилая женщина, немного поразмыслив, продала бесценную блюзовую реликвию, след которой тотчас простыл...

Повторю, с середины пятидесятых и почти до самой своей кончины в конце 1982 года Биг Джо Вильямс активно выступал и записывался, так что его дискография насчитывает огромное количество выпущенных альбомов, теперь уже издаваемых на компакт-дисках, и продолжает расти, и кажется, что в этом с Биг Джо Вильямсом соперничать не может никто. Кому достаются гонорары с продаж — не

известно, потому что его родная сестра и ближайшие родственники в Кроуфорде живут более чем скромно...

Похоронен Биг Джо в глухом месте, на частной огороженной территории, примерно в десяти милях западнее Кроуфорда у самой *Grigler Road*, так что прямо с дороги можно увидеть его надмогильный памятник. Конечно, отчаянного ценителя блюза ничто не остановит, и он, преодолев колючую проволоку, обязательно подойдет к могиле старого сингера, чтобы низко поклониться его праху...

Да, начав свои странствия, я выбрал поселиться в Дельте...  
Да, очутившись на путях-дорогах, загадал я в Дельте пожить.  
Добравшись до Гринвилла, Миссисипи, —  
ничего не оставалось, как горевать и плакать...

Ооо... Не буду плакать больше...  
Ооо... Не буду слезы лить:  
Старик Джо стареет. Большой Джон стареет...

Оказавшись в Кроуфорде, Миссисипи, не захотел уж в Мурхед.  
Из Кроуфорда, Миссисипи, не пожелал я возвращаться  
в этот чертов Мурхед:  
дай Бог, чтобы любимая моя была родом из Дельты.

В дни странствий своих выбрал я поселиться в Дельте...  
Оказавшись на путях-дорогах, загадал я в Дельте осесть.  
Там и оставил я свою любимую, там со мной  
жестоко обошлись...<sup>445</sup>

Вспомним еще несколько имен из блюзовой истории.

Оставивший нам всего три песни и несколько записей с другими музыкантами, Вилли Ли Браун доказал, что и среди вторых гитаристов, и среди аккомпаниаторов могут быть значительные фигуры. **Джон Бёрд** (John Byrd) известен куда меньше, чем Вилли Браун, хотя и отметился гораздо большим участием в грамзаписи.

29 июля 1929 года в студии *Gennett* в Ричмонде Бёрд записывался сначала в дуэте с замечательной блюзовой певицей Мэй Главер, которая известна также под псевдонимом *Mae Armstrong*; затем он был

записан вместе с конгрегацией — Reverend George Jones And Congregation — и госпел-певицей Сестрой Джонс (Sister Jones), в которой подозревают всё ту же Мэй Главер; наконец, записали его в тот день и одного, но готовые треки так и не издали. Любопытно, что информацию о двух из трех треков — «Little Darling Pal Of Mine» и «Passing Policeman» — поместили в каталог белой музыки кантри и хиллбилли, при этом Джон Бёрд значится как *Lysle Byrd*.<sup>446</sup> А вот сессия для *Paramount*, прошедшая в марте 1930 года в Грэфтоне, во время которой Бёрд записывался с сингером Уошбордом Уолтером, была издана и уже в наше время, в 1987 году, переиздана на *BST Records* — LP «John Byrd & Walter Taylor» (BD-2008). Совместные записи Бёрда и Мэй Главер также переизданы в 1987 году на *BST* — LP «Lillian Glinn — Mae Glover, 1929-1931» (BD-2009).

Гэйл Уордлоу в заметке о Бёрде, опубликованной в 1990 году в пятом номере 78 *Quarterly*, пишет, что музыкант, возможно, был родом с юга Миссисипи, хотя Букер Миллер и связывал его «Billy Goat Blues» с гитарным стилем Дельты.<sup>447</sup> Ишмон Брэйси считал, что Джон Бёрд родом из Редлика (Redlick, MS) или из Паттерсона (Patterson, MS), некогда находившихся в Джефферсон-каунти (Jefferson County), но которых, кажется, уже нет даже на самых подробных картах. По другим сведениям он из Пэттисона (Pattison, MS), Клэйборн-каунти.<sup>448</sup> Известный джексонский блюзмен Джонни Темпл (Johnny Temple, 1906-1968) вспомнил, что дважды видел Бёрда играющим с Томми Джонсоном: «Он где-то моей коллекции... Такой, тёмный парень... Такого же возраста, что и Томми». Темпл запомнил, что Бёрд играл на двенадцатиструнной гитаре необычным плоским пиком: «У него был такой классный большой пик. Выглядел как зуб, понимаете?.. Однако ж, он умел им играть!» (*He had a great big old pick, look like a toothpick, you know... He could play it, though!..*)

Сообщалось также, что Бёрд посещал вместе с Томми Джонсоном Джорджтаун (Georgetown, MS) и около года работал там на лесопилке. Другой известный музыкант, с которым выступал Джон Бёрд, это Блайнд Рузвельт Грэйвс (Blind Roosevelt Graves, 1908-1962). Его приятель — Честер Хаус (Chester House) — запомнил их совместную игру в Мортоне (Morton, MS), примерно в двадцати пяти милях к востоку от столицы штата. Уордлоу ездил по следам Бёрда,

указанным Брэйси, Темплом и Хаусом, в надежде раздобыть побольше информации об этом незаурядном гитаристе, но никаких новых открытий не сделал, за исключением того что в Джорджтауне кто-то вспомнил, будто Джон Бёрд переехал в Бог Читто (Vogue Chitto, MS), небольшой городок между МакКоумом и Брукхейвеном (Brookhaven, MS)... Что еще можно добавить?

То, что не только в «Billy Goat Blues» гитара Бёрда звучит по-дельтовски, но и в «Narrow Face Blues», и в «Insurance Man Blues», и в «Overall Cheater Blues», да так, что пикинг на средних и басовых невольно воскрешает память о Вилли Ли Брауне. А аккомпанемент Бёрда для Мэй Главер в «I Ain't Givin' Nobody None» и вовсе беспрецедентен по своему звучанию... Да и сама Мэй Главер уникальна, поскольку трудно припомнить еще какую-то певицу, исполнявшую блюзы с йодлями, в стиле Джимми Роджерса, популярного у черных сингеров Джексона и его окрестностей.

На первый взгляд, грубый, одноцветный вокал Джона Бёрда — он представлен в его сольных «Billy Goat Blues» и «Old Timbrook Blues» — значительно уступает его же игре на гитаре. Полагаю, из-за этого Бёрда и не издали на *Gennett*: пристрастия менеджеров лейбла были совсем иными. Джон Бёрд, с грубым, неотесанным голосом и дельтовской игрой, был явным клиентом *Paramount*, поэтому-то за него и зацепились в Грэфтоне... Заметим, что Бёрд сочетал исполнение блюзов с церковной проповедью (*sermons*), что не многие себе позволяли. Его голос был заточен под литургию и не особенно проявлялся в блюзах, где требовались неприкрытые эмоции и чувства и отчасти лицедейство.

И еще. Свидетельство Джонни Темпла о том, что Джон Бёрд неоднократно играл с наиболее значительным музыкантом блюзовой сцены Джексона — Томми Джонсоном, пробуждают в нашем воображении заоблачные фантазии относительно того, как звучал их дуэт... Нет-нет, не всё успел в своей жизни Хенри Спир...

Гитарист и сингер **Исайя Неттлз** (Isaiah Nettles) был записан для *Vocalion* в миссисипском Джексоне в октябре 1935 года под псевдонимом the Mississippi Moaner. Всего у него было зафиксировано четыре блюза, но изданы лишь два — «Mississippi Moan» и «It's Cold In

China Blues», в котором впечатляют незаурядная гитарная техника и высокий вокал. Чартерс отмечает, что Неттлз «использовал фальцет и мелодические линии более старого Дельта-блюза. Но в его “It’s Cold In China Blues” эмоциональность голоса усилена, а гитарный ритм близок к «сдвоенному» брэнчанию Биг Джо (Вильямса — В.П.), почти как ритм в танце *Shake Dance*, с его шумной страстностью».<sup>449</sup>

Такие холода в Китае, что умолкли птицы.  
Похолодало в Китае, птичьи трели не слышны...  
Еще не расстраивала так сильно ты меня,  
пока не сломала колечко мое, драгоценное...

Эй, детка, не балуй же более...  
Прими меня, милая, не терзай.  
Ты любовь мою сразу вернешь, если прогонишь  
эту подлую черную змею...

So cold in China, birds can't hardly sing.  
So cold in China, birds can't hardly sing.  
You didn't make me mad till you broke my diamond ring.

Hey, mama, won't be bad no more.  
Take me, mama, won't be bad no more.  
You would get my loving if you'd let that old black snake go...

Гэйл Уордлоу, автор единственной заметки о блюзмене (она опубликована в 1990 году в пятом номере *78 Quarterly*), сообщает, что узнал об этом музыканте от Хенри Спира, который нашел Неттлза на крохотной железнодорожной станции Рокпорт (Rockport, MS), в двадцати милях к юго-востоку от Кристал Спрингса.<sup>450</sup> По словам Спира, он сразу же обратил внимание на то, что гитарный стиль Неттлза отличается от других музыкантов Джексона и Дельты, и пригласил его в студию на Фэриш-стрит. Прозвище «Mississippi Moaner» (*Миссисипский плакальщик*) дали ему во время сессии. Уордлоу отмечает, что участники той же сессии Уилл Шейд и Роберт Уилкинс смутно помнят Неттлза. В шестидесятые кто-то вспоминал о нем как о необычном музыканте, поющем блюзы, играющем на гитаре и тан-

пующем босиком, при этом выстукивающим ритм, подобно чечёточнику. Неттлз пальцами ног откупоривал бутылки (видимо, пивные), жестяные крышечки вставлял между пальцами и танцевал, выстукивая ритм... Натуральный уличный шоумен! Публика, должно быть, неистовствовала. По некоторым сведениям, Исайя Неттлз был на Второй мировой войне, а после её окончания жил два или три года на юге Миссисипи, в городах Маунт Олив (Mount Olive, MS), Тейлорсвилл (Taylorsville), а затем уехал оттуда, как он сам сообщил, куда-то на север. С тех пор следы его затерялись... Добавим, что «Mississippi Moan» переиздан в сборнике *Yazoo* «Mississippi Moaners» (Yazoo L-1009), а «It's Cold In China Blues» вошел в сборник «Country Blues Encores» (OJL-8).

Гитарист и сингер **Отто Виржил** (Otto Virgial) записал всего четыре блюза — «Little Girl In Rome», «Bad Notion Blues», «Got The Blues About Rome» и «Seven Year Itch». Это произошло в Чикаго в 1935 году во время сессии для *Bluebird*.<sup>451</sup> Хотя в них и чувствуется влияние Дельты и, в частности, Пэттона (особенно в «Bad Notion Blues»), в его игре нет стройности и целостности, а в вокале — глубины, которая отличает лучших блюзовых сингеров. «Little Girl In Rome» и «Bad Notion Blues» переизданы в сборнике лейбла *Mamlish* «Mississippi Bottom Blues» (S-3802), а «Got The Blues About Rome» и «Seven Year Itch» — в сборнике лейбла *Whoopee* «Country Blues — 1929-1936» (104).

Кроме Биг Джо Вильямса и Хаулин Вулфа, восточная часть штата Миссисипи связана с именем еще одного музыканта, прославившегося в шестидесятые, — это Букер Ти Вашингтон Уайт (Booker T. Washington White), более известный как **Букка Уайт**. Предельно суровый, даже грозный, он своим рёвом и жестким драйвом на желтоватой полихромовой *National Triolian*, по которой нещадно бил слайдом, вызывал дрожь и оторопь у юных белых слушателей, которые буквально вжимались в кресла, спасаясь от гневного рыка старого блюзмена...

Основные сведения о жизни и судьбе Букки Уайта до его чудесного «открытия» в 1963 году почерпнуты из частных бесед или интер-



вью, которые блюзмен дал в шестидесятые и семидесятые годы. На основе крайне противоречивых рассказов Букки написаны несколько статей и очерков, столь же противоречивых. В 1963 году в восьмом номере журнала *Blues Unlimited* опубликована статья его главного редактора и основателя Симона Непьера (Simon A. Napier) *The Story of Bukka White*; в 1965 году Крис Стрэшвиц (Chris Strachwitz) написал комментарии к двум лонгплеям лейбла *Arhoolie* под общим названием «Bukka White: Sky Songs» (F1019, F1020), и эти комментарии включают биографический очерк о блюзмене; в 1966 году Дэвид Эванс опубликовал свою статью *Booker White*, — она вошла в 36-39 номера *Blues Unlimited*; Самюэль Чартерс посвятил Букке главу в своей книге *The Bluesmen*, вышедшей в 1967 году... С тех пор о Букке Уайте написано множество статей, опубликованных как в книгах и периодических изданиях, так и в энциклопедиях, справочниках и в примечаниях к его записям. Многие из этих статей размещены в интернете. Имеются и видеосюжеты, снятые во время концертов и фестивалей, которые также можно найти в интернете. Словом, информации о блюзмене достаточно много, и наверняка уже кто-то пишет его биографию...

Большинство авторов считают, что Букер Ти Вашингтон Уайт родился 12 ноября 1909 года. Эту дату указывают в своих очерках Симон Непьер и Самюэль Чартерс, и она же начертана на скромном надмогильном камне в мемфисском *New Park Cemetery*. В то же время Крис Стрэшвиц называет годом рождения блюзмена 1906-й, и этот же год фигурирует в Словаре Шелдона Хэрриса. Сам Букер в интервью от 9 мая 1972 года сообщил: «**Я родился в Хьюстоне, Миссисипи... В 1909-м.**» (*I was born in Houston, Mississippi... I was 1909. What I mean, I was born in 1909 and left there and went to the Mississippi Delta... I went to Mississippi Delta in Clarksdale...*)<sup>452</sup> Правда, перед беседой пожилой сингер прямо предупредил молодых интервьюеров, что иногда привирает — *some of the times but not all of the times*.<sup>453</sup> Отсюда и «некоторые разночтения»!.. А вот в том, что родился Букка Уайт в небольшом селении Хьюстон (Houston, MS), что находится в Чикасо-каунти (Chickasaw County) в восточной части Миссисипи, сходятся все, кроме авторов *Mississippi Musicians Hall of Fame*, которые написали, будто Букка родился в Хьюстоне техасском.<sup>454</sup> Но им про-

ститительно: исследователей в Миссисипи единицы, а из музыкантов одних только блюзменов несколько тысяч!

Отец Букки — Джон Уайт (John White) жил в Техасе, работал пожарным на железной дороге М&О (*The Mobile and Ohio Railroad*), но в конце восьмидесятих годов XIX века покинул Техас и осел в миссисипском Хьюстоне, женившись на Луле Дэвис (Lula Davis).<sup>455</sup> По одним сведениям Букер был одним из пяти детей, по другим — одним из семи, а Симон Непьер пишет, что у будущего блюзмена было восемь родных сестер и братьев, и уточняет, что имя своё он получил в честь выдающегося черного просветителя, писателя и общественного деятеля из Алабамы Букера Ти Вашингтона (Booker T. Washington, 1856—1915) и будто бы блюзмен предпочитал, чтобы его называли именно Букером.<sup>456</sup>

Чартерс сообщает, что отец Букера был музыкантом, играл на скрипке и гитаре, исправно водил детей на службу в баптистскую церковь, прививал им любовь к музыке и будто бы именно в церкви будущий блюзмен научился петь. Отец же научил его настраивать гитару и брать некоторые аккорды. Упоминается и некий гармонист (*harmonica player*) Лук Смит (Luke Smith), друг отца, показавший маленькому Букеру, как надо играть на гитаре стальной трубкой (*слайдом*) вместо бутлнека...<sup>457</sup>

В то же время Стрэшвиц пишет, что своим первым музыкальным опытом маленький Букер обязан дедушке, который был родом из Алабамы. В конце XIX века он перебрался в восточную часть Миссисипи, приобрел ферму в Чикасо-каунти близ Хьюстона, и там-то, на ферме, и родился будущий знаменитый блюзовый сингер. И пока отец был на заработках, а мать занималась младшими детьми, дедушка с бабушкой воспитывали Букера, прививая ему любовь к музыке. Поскольку дедушка в часы досуга поигрывал на фиддле, то и первые музыкальные опыты ребенка были песенки вроде «Turkey In The Straw» или «Old Man John Who Shot The Rabbit». Отец же, наезжавший лишь изредка, как-то привез ребенку гитару и пытался навязать ему совсем иной репертуар, который благочестивая бабушка называла не иначе как *дьявольской музыкой* (*devil's music*).<sup>458</sup> Ну а мы-то знаем, что *дьявольская музыка* — не что иное как блюзы, а от них миссисипско-луизианско-алабамские

бабушки оберегали своих внуков почище, чем наши ограждали нас от мурки и блатных куплетов...

Кому же верить? Самюэлю Чартерсу, согласно которому заботливый отец семейства водил своих детишек в баптистскую церковь, приучая их к литургии, — или Крису Стрэшвицу, по которому Букера воспитывали бабушка с дедушкой, оберегая от *дьявольской музыки*, навязываемой безбожным отцом?..

Всем надо верить, всем! А более всего самому Букеру Уайту, который охотно рассказывал эти истории молодым белым слушателям. И мы можем услышать один такой рассказ: его записал в 1963 году Джон Фэхей для самого первого альбома лейбла *Takoma* «Bukka White. Mississippi Blues» (B-1001) — трек называется «Remembrance Of Charlie Patton» (*Воспоминания о Чарли Пэттоне*). Соскучившийся по вниманию, сингер говорит быстро, громко, безостановочно, и голос его отражается эхом от мощного резонатора гитары *National*, лежащей у него на коленях. При этом Букер, как бы нечаянно, слегка касается струн, так что получается необычайно колоритное повествование в духе сторителлера, которое непросто разобрать и американцу, не то что русскому, а уж правдив ли его рассказ — дело десятое.

«Очень трудно написать фактологическую статью о такой персоне, как Букер, потому что он обладает живым воображением, отражающимся в его блюзовой лирике и в рассказах о себе: его автобиография — это последовательность легенд, в которых он — главный герой, центр осмысления и воображения», — жаловались читателям Хёрли и Эванс, и нам легко их понять.<sup>459</sup>

Между тем блюзмен признавался: «**Книжки никогда меня не занимали**» (*book never crossed my mind*). И хотя у него была возможность учиться, он предпочел сбежать из дому, чтобы устроиться на лесопилку где-то там же, под Хьюстоном. Ему было тогда всего девять, и нагрянувшие родственники забрали беглеца домой. Немного позже Букер все-таки сбежал, уехав к своему дяде в Кларксдейл, а когда ему исполнилось четырнадцать, он отправился в далекий Сент-Луис. Там Букер представлялся понравившимся женщинам, будто ему уже стукнул двадцать один, и для пушей верности подрисовывал себе усы... По его же словам, он уже был хорошим гитаристом, что позво-

ляло путешествовать по миссисипским городам и весям, в основном по Дельте, и без особенного труда зарабатывать деньги в каком-нибудь джукке. Говорил даже, что добирался до Чикаго... **«Я никогда нигде подолгу не задерживался, передвигался с легкостью. В те дни устроиться музыкантом не составляло никакого труда, но моей главной работой было искать себе хорошеньких девочек»**, — рассказывал Букка симпатичным белым мальчишкам, которые спешили записать его рассказ в блокнот, чтобы затем поведать всем остальным...<sup>460</sup>

В книге *The Bluesmen* сообщается, что, когда Букеру исполнилось десять (по Чартерсу это 1919 год), он поехал на ферму к своему дяде Алеку Джонсону (Alec Johnson), но только не в Кларксдейл, как пишет Стрэшвиц, а в Гренаду (Grenada, MS), находящуюся на восточной окраине Дельты, на Лёссовых холмах (Loess Hills), близких нам тем, что там обитал Миссисипи Джон Хёрт.

В Словаре Шелдона Хэrrиса указано, что Букер действительно поехал на ферму к своему дяде, но только не к Алеку Джонсону, а к дяде Бену (*to uncle Ben's farms*), и не в Кларксдейл, а в селение Брэзил (Brazil, MS) в Таллахатчи-каунти, как раз между Кларксдейлом и Гренадой, так что если руководствоваться принципом, будто истина всегда посередине, то он и впрямь поехал в Брэзил...<sup>461</sup>

Как видим, все авторы единодушны в том, что Букер уехал к своему дяде и ни к кому другому!

И вроде бы у этого дяди, как пишет Чартерс, будущий блюзмен, в свободное от пахоты время, выучился игре на какой-то старой зала-танной гитаре (*a patched-up instrument*), хотя дядя пытался выучить племянника игре на пианино. А всё ж Букер предпочитал гитару, играл украдкой, по ночам, и несколько раз будил дядю, которому рано вставать... Наконец разъяренный анкл разбил инструмент на глазах подростка, нанеся тому незаживающую душевную рану... Что ж, настойчивый Букер раздобыл новую гитару и, видимо, с тех пор за-таил мечту о железном инструменте, который примерно в то время словно специально для него замыслили знаменитые чехи братья Джон, Руди и Эмиль Допьера (John, Rudy and Emil Dopyera)...<sup>462</sup> На ферме у дяди, пишет Чартерс, Букер проработал до двадцати лет, то есть почти до того времени, когда в 1930 году он оказался в студии грамзаписи *Victor*...<sup>463</sup>

Как же это произошло?

Двадцатилетнего Букера Уайта будто бы разыскал Ральф Лембо (Ralph Lembo, 1898-1960), выходец из Сицилии, торговавший сначала бакалейными товарами с повозки, а затем обзаведшийся мебельным магазином в Итта Бине, небольшом городке близ Гринвуда. Как истинный предприниматель, Лембо зарабатывал еще и на *race records*, сотрудничая с ведущими лейблами, в частности с *Victor* и Ральфом Пиром. В отличие от своего знаменитого коллеги из Джексона Хенри Спира, Лембо не колесил по штату, всегда сидел в Итта Бине и потому в поисках талантов не преуспел. На его счету лишь два значительных открытия: Рубин Лэйси, записанный в 1927 и 1928 годах для *Columbia* и *Paramount*, и Букер Уайт. Оба в свое время прослушивались в его магазине (*Lembo's Store*) на Хамфрис-стрит 114 (Humphreys Street), прежде чем оказались в студии. Любопытно и то, что Лембо подыгрывал Лэйси на второй гитаре во время записи «*Nam Hound Crave*» в марте 1928 года в Чикаго.<sup>464</sup> В заслугу Лембо ставят и то, что с его подачи был записан струнг-бэнд *Mississippi Sheiks*, поскольку именно он отправил Лонни Четмона (Lonnie Chatmon) и Уолтера Винксона из Итта Бины в Шривпорт к Полку Брокману (Polk Brockman), где тот, в феврале 1930 года, провел первую из множества сессий *Mississippi Sheiks* для *Okeh*.<sup>465</sup> Были у Ральфа Лембо и неудачи, да такие, что их можно назвать историческими.

Первая связана с Блайнд Лемоном Джефферсоном. Его Лембо заманил в Итта Бину, чтобы сначала провести успешные концерты, а затем добиться согласия на запись для собственного лейбла, который, по разным сведениям, у него уже был или только замышлялся. Великий слепой блюзмен, ставший к этому времени звездой *Paramount*, прибыл на поезде из Чикаго, и Ральф провез его по городу в повозке, призывая горожан прийти на концерт. Лемон играл три часа, но заработал так мало, что бросил мероприятие и спешно покинул Итта Бину, разочаровавшись в Лембо. Разумеется, ни о какой записи на пластинки речи уже не было...

Второй провал Лембо был еще значительнее, потому что однажды в его руках оказался сам Чарли Пэттон, решивший наконец дать себя записать. Чарли побывал в *Lembo's Store* еще прежде, чем его «достал» Хенри Спир!

«Чарли сходил туда (*Lembo's Store*) и сказал, что тот (*Ральф Лембо*) хочет его послать в Новый Орлеан, чтобы записаться», — вспоминал приятель и ученик Пэттона Букер Миллер. По его словам, Пэттону не понравились условия, предложенные Лембо. «Он был хитроват, и, я думаю, Чарли это почувял», — говорил Миллер о Лембо. Ходили слухи, будто Лембо не заплатил Рубину Лэйси и что он имел дело с полицией из-за жульничества, — словом, торговец мебелью отличался не лучшей репутацией у блюзового сообщества, и потому не каждый имел с ним дело.<sup>466</sup>

К весне 1930 года у Лембо оставался контракт с Ральфом Пиром на шестнадцать треков с *race records*, и он торопился его выполнить. Так, Лембо нашел молодого блюзового сингера, которому назначил свидание на одной из железнодорожных станций у селения Свон Лэйк (*Swan Lake*) в понедельник утром в конце мая. (*...At the railroad tracks by Swan Lake on a Monday morning late in May.*) Букер Уайт — не Лемон Джефферсон и не Чарли Пэттон, никогда прежде вниманием дельцов от звукозаписи обласкан не был и потому еще за неделю до назначенного срока ежедневно являлся к указанному месту, боясь пропустить шанс. Наконец, на новеньком *Studebaker*, объявился сицилиец, причем не один, а с двумя белыми гитаристами, черным священником и блюзовым сингером по имени Наполеон Хэйристон (*Napoleon Hairiston*). Так Букер оказался в *Lembo's Store*, где состоялось его прослушивание...

«Я пошел к нему, и Ральф налил мне полстакана виски. Не думаю, что я прежде пробовал такой виски. Для меня это точно сироп, так он был хорош! Я выпил, и Ральф заметил, как я вылизываю стакан, перевернул его и выжимаю последнюю каплю. Я чувствовал, как это меня укрепляет. Сыграл “Downtown Women Sic 'Em Dogs On You”, и это оказалось тем, что ему было нужно. Он говорит: “Ты выдержишь еще полстакана?” Я ему: “Можешь налить и полный — мне не повредит”. Что ж, у меня хватило ума не опрокинуть его сразу. Я просто цедил помаленьку, пока все происходило, и уж потом его добил. О-о-о! Возвращаясь, я брел вдоль дороги и ощущал себя счастливейшим на земле!.. Можно было слышать, как мои ботинки отбивают по булыжникам, словно кто-то дубасит молотком. Боже, я себя чувствовал прекрасно!..»<sup>467</sup>

И ни слова о деньгах, о контракте, о самой музыке, да и Ральф Лембо запомнился Букеру лишь в связи с замечательным виски, который тот не забыл предложить... Настоящий блюзмен!

...В сентябре 2006 года, благодаря путеводителю Стива Чисборо *Blues Traveling*, мы со Светланой Брезицкой отыскиали строение, в котором когда-то располагался магазин Лембо. Находящееся в самом центре небольшого города, оно примыкает боковыми стенами к точно таким же кирпичным зданиям, образуя единую вытянутую конструкцию, идущую вдоль Хамфрис-стрит. Здание бывшего *Lembo's Store* оказалось выставленным на продажу или для сдачи в аренду, о чем свидетельствовала табличка, приклеенная к окну фасада, а сам передний фасад был выкрашен в вызывающе желтый цвет. Внутри исторического помещения — это я разглядел в окно — был наведен маломальский порядок. Судя по барной стойке и нескольким столикам, здесь располагалось кафе. А вот задний фасад, как это бывает, оказался совершенно запущенным и неприглядным... Глядя в полумрак помещения, я представил сидящего на стуле Чарли Пэттона: потягивая сигарету и придерживая левой рукой футляр с гитарой, король блюзов Дельты пускал кольца дыма и сквозь них недоверчиво смотрел на говорливого и энергично жестикулирующего сицилийца... Тотчас подумалось: «Эх! Были бы деньги, можно было бы задёшево выкупить это помещение да открыть в нём студию звукозаписи и к ней впридачу — музей блюза...»

...Справочник *Blues & Gospel Records* сообщает, что в понедельник 26 мая 1930 года в Мемфисе были записаны для *Victor* четырнадцать песен и блюзов Вашингтона Уайта. Это значит, что из шестнадцати треков с *race records*, которые задолжал Ральфу Пиру мистер Лембо, абсолютное большинство отдали двадцатилетнему сингеру! Назовем их: «The New 'Frisco Train», «The Panama Limited», «The Doctor Blues», «Mississippi Milk Blues», «Women Shootin' Blues», «Mule Lopin' Blues», «Stranger Woman Blues», «Jealous Man Blues», «Mama Ain't Goin' To Have It Here», «Dirty Mistreatin' Blues», «Over Yonder», «I Am

In The Heavenly Way», «Trusting In My Saviour» и «The Promise True And Grand». Двенадцать из четырнадцати треков записаны дважды, что означает предельную загруженность музыканта и работников студии в тот день. В пяти вещах Букеру подыгрывал на второй гитаре Наполеон Хэйристон, и он же отпускал реплики, а при записи спиричуэлсов — «I Am In The Heavenly Way» и «The Promise True And Grand» — с Букером пела некая *Miss Minnie*...<sup>468</sup> Кто она?

Чартерс в книге *The Bluesmen* пишет, что по ходу сессии Букеру предложили спеть несколько религиозных песен и тут же, в помощь сингеру, отыскивали двух прихожанок одного из местных приходов.<sup>469</sup> Между тем в Справочнике *Blues and Gospel Records* сообщается, что Мемфис Минни записывалась для *Victor* в тот же день в той же студии, буквально перед Букером... Тейки с «I'm Going Back Home», «Bumble Bee Blues» и «Meningitis Blues», которые Минни записывала вместе с «Канзас Джо» МакКоем, а также с бэндом, состоящим из Уилла Шейда, Чарли Бёрса (Charlie Burse) и Хэмбона Льюиса (Hambone Lewis), числятся под номерами, предшествующими номерам тейков Букера Уайта. Но еще больше убеждает в том, что именно Мемфис Минни поёт вместе с ним спиричуэлсы, сравнение голоса певицы во всех упомянутых записях. Никаких сомнений в том, что *Miss Minnie* не кто иная, как великая Мемфис Минни, у меня нет!<sup>470</sup> В сущности, не особенно ошибся и Самюэль Чартерс, потому что Лиззи Даглас (она же Мемфис Минни), как и все черные женщины американского Юга, конечно, была членом одной из конгрегаций.

Согласитесь, нужны веские причины, чтобы весной 1930 года менеджеры одного из ведущих лейблов позволили совершенно неизвестному сингеру, впервые оказавшемуся в студии, записать такое количество треков да еще призвали к нему на помощь столь популярную блюзовую диву. Причины эти только в одном — Вашингтон Уайт сыграл и спел необыкновенные песни, заявив о себе как о выдающемся сингере и гитаристе.

Но... Разразившаяся Депрессия потому и названа *Великой*, что помешала осуществиться многим грандиозным планам. В результате изданными оказались лишь две пластинки: одна с так называемыми *железнодорожными песнями (train songs)* — «The New 'Frisco Train» и «The Panama Limited»; другая — со спиричуэлсами «I Am In The



Heavenly Way» и «The Promise True And Grand».<sup>471</sup> Остальные десять уже готовых к изданию матриц положили «под сукно», после чего они и вовсе пропали. Считается, что навсегда... Но даже то небольшое, что всё же было издано, можно считать чудом.<sup>472</sup> Сам блюзмен по итогам сессии получил от Ральфа Лембо двести сорок долларов, вместо обещанных восьмисот, плюс новую гитару.<sup>473</sup>

Какую именно? И вообще, на какой гитаре играл Вашингтон Уайт во время своей самой первой сессии? Нам это важно знать, потому что мы привыкли видеть в его руках гитару *National*...

Если верить блюзмену, то до поры до времени он играл только на гитаре марки *Stella*. «У меня была *Стелла*: я тогда ни на чем другом не играл...» — признавался Букер своим молодым интервьюерам.<sup>474</sup> Речь зашла о гитарах, и сингер вспомнил, что подарил новенькую *Стеллу* своему племяннику *Би Би*. Поскольку Би Би Кингу (B.B.King) тогда было лет пять-шесть, то эпизод относится к самому началу тридцатых...

Боб Брозман (Bob Brozman), гитарист-виртуоз и признанный специалист по гитарам *National*, с уверенностью пишет в своей книге *The History & Artistry of National Resonator Instruments*, что Лембо вручил Букеру гитару *National*, более того, автор анализирует её звучание в «The Panama Limited», отмечая, что в этой вещи «звучат практически все звуки поезда, которые только может воспроизвести *National*»... (*This number featured nearly every trainlike sound that National can make.*)<sup>475</sup>

Зная квалификацию Брозмана и отчасти доверяя собственному слуху, можно утверждать, что на самых первых записях Вашингтона Уайта звучит именно *National*. Но ведь сомнительно, чтобы хитрец Лембо отдал гонорар и дорогую гитару, прежде чем его партнер выполнил свою часть договора, то есть до окончания сессии. Значит, Букер играл на одолженной гитаре. У кого же из мемфисских музыкантов был в то время недешевый *National*?

Для этого достаточно еще раз обратиться к воспоминаниям Джо Кэлликота о его пребывании в мемфисской студии в сентябре 1929 года: «Закончив репетицию, она [Мемфис Минни] с большим удовольствием выпивала. Была уже готова. У них с Тампа Редом были первые стальные гитары, которые мы только увидели».<sup>476</sup>

В полдень 26 мая Мемфис Минни записывалась под аккомпанемент своего тогдашнего мужа «Канзас Джо» МакКоя и мемфисских друзей. Исполнив три блюза, она оставила свою гитару приятелю по блюзовой сцене Мемфиса — Букеру Вашингтону Уайту, удалилась по своим делам, а вечером вернулась в студию и приняла участие в записи двух спиричуэлсов, после чего забрала свой сияющий серебром *National Style 4 tricone*... Кто хоть раз держал в руках *National* — знает, что после этого играть блюзы на чём-либо ином уже невозможно. Сам Букер говорил впоследствии о гитаре *National*: **«Она громкая! Не нужен микрофон. Я играю очень жестко и разбил бы много гитар. А эта может выдерживать и дожди, и грубое обращение. Я стучу по ней, а не ласкаю»**...<sup>477</sup> Вероятно, поэтому он согласился на предложение подсуетившегося Лембо достать ему такую же гитару в счет обещанного гонорара. Бизнесмен из Итта Бины передал блюзмену двести сорок долларов наличными и заказал для него *National*, разумеется попроще, чем у Миссис Минни... Её серебристый *Tricone* с узором стоил под двести долларов, а полихромовый *National Triolian* обошелся Лембо в пятьдесят-шестьдесят. Зато *Triolian* — громче! Намного! А это для истинных блюзовых музыкантов самое главное... Такова наша версия.

В пользу того, что Букер записывался с гитарой *National*, говорит и отрывок из уже цитируемого интервью. Блюзмена прямо спросили: когда он переключился на *стальную гитару* — до записей для *OKeh* или во время оных? И Букер столь же определенно ответил:

**«Я играл на Стелле... Я переключился обратно (выделено мной — В.П.) на Стил-гитару... дайте подумают... в 1939-м... Что?»** (*I was playing the Stella. I switched back to a steel guitar along, in, let's see, '39, in '39... What?*)<sup>478</sup> Ребятам бы уточнить, но они даже не дали Букке договорить и перешли на тюрьму: их интересовало, на какой гитаре он играл в Парчман Фарм.

**«Там была деревянная гитара... Да-да, то была деревянная гитара. То была гитара, на которой я играл. У меня не было тогда Стеллы, был Гибсон. Да, на ферме мне купили гитару...»** — сбивчиво и нескладно отвечал Букка Уайт.<sup>479</sup>

Ключевое словосочетание здесь: **«Я переключился обратно»**... Это означает, что Букер играл на *Стелле* до своей записи в 1930 году; за-

тем записался для *Victor* со стальной *National*; через какое-то время вновь играл на деревянной гитаре, которую проще таскать с собой, а затем, в 1939 году, вновь вернулся к игре на *National*, с которой уже не разлучался и с которой мы его запоем...

Теперь вернемся к четырем сохранившимся песням Вашингтона Уайта из сессии для *Victor*.

Слушая их, можно предположить всё что угодно, но только не то, что их исполнителю всего двадцать лет и что он до своего появления в студии трудился у дяди на ферме, забавляясь песенками в короткие часы досуга... Совершенная, безупречная, годами отточенная техника правой руки и легкое, точное скольжение слайдом, достижимое лишь долгой и постоянной игрой; мастерское варьирование темпом и ритмом; неожиданные паузы и внезапные затишья, приковывающие внимание и вызывающие любопытство; полное взаимодействие инструмента с голосом, владение которым настолько искусное и зрелое, что не приходится сомневаться: перед нами многоопытный профессионал, как минимум десяток лет отдавший одной только музыке. Это всецело относится и к спиричуэлсам, которые Букер исполнил вместе с Мемфис Минни, — их импровизированный дуэт ничуть не слабее великого гитарного евангелиста из Техаса Блайд Вилли Джонсона, который часто пел с женой: всё та же низкая, хрипловатая вибрирующая монотонность, оттененная высоким женским голосом, плюс совершенная слаженность дуэта, — всё это присуще лишь искусным, многоопытным музыкантам... Что бы ни говорил Букер Уайт своим интервьюерам, его игра и его голос свидетельствуют: он с раннего детства самым серьезным образом был вовлечен в музыкальную среду. Дедушка, бабушка, отец, мать, друзья отца, дядя или кто-либо еще, — но очевидно, что Букер занимался музыкой очень долго и серьезно... Это и убедило сначала Ральфа Лембо, а затем и Ральфа Пира подвинуть графики и отдать Вашингтону Уайту целый рабочий день своей студии звукозаписи.

Обратимся к самой первой статье о блюзмене.

Симон Непьер не упоминает вовсе о дяде-фермере (то ли из Кларксдейла, то ли из Гренады, то ли из Бразила) и сообщает, что Букер, получив элементарные музыкальные знания от отца, отпра-

вился прямиком в Мемфис, где сошелся не с кем иным, как с Фрэнком Стоуксом! Там же, в Мемфисе, Букер давал уроки игры на гармонике и фортепиано, после чего оказался в студии грамзаписи.<sup>480</sup>

Всё это очень похоже на правду. Ведь чтобы оказаться в студии *Victor* в то время, когда уже были изданы и стали популярными гиганты кантри-блюза, надо было уметь многое. Дяди-фермера тут маловато, а вот Фрэнк Стоукс и Бил-стрит — это то что надо: они прямиком вели в студию грамзаписи...

И все же из десяти неизданных и навсегда исчезнувших песен Букера Уайта семь значатся как *блюзы*. Были ли они блюзами Дельты и отражалось ли в них влияние Пэттона и его школы? Или это были блюзы, присущие области Пьемонт, нечто похожее на то, что играли и пели белые сингеры вроде Сэма МакГи (Sam McGee, 1894-1975) или Фрэнка Хатчисона, но с сильным влиянием чёрных религиозных песен?.. Если Букер Уайт с юности обретался в Сент-Луисе, а затем в Мемфисе и действительно прошел школу Фрэнка Стоукса и Бил-стрит, то он испытал и влияние блюзов Дельты — для этого не обязательно непосредственно встречаться с Пэттоном... Точных ответов на эти вопросы мы уже никогда не получим. Мы можем лишь рассуждать, предполагать и строить догадки, прислушиваясь к четырем дошедшим до нас мемфисским записям: судя по ним, уровень утерянных блюзов был таков, что исчезновение десяти матриц Вашингтона Уайта можно считать одной из самых больших потерь в кантри-блюзе...

А самые первые блюзы, которые мы можем слышать в исполнении Букера, относятся к сентябрю 1937 года, когда в Чикаго, под именем *Букки Уайта*, он был записан для *Vocalion*. Это была уже финальная стадия эпохи кантри-блюза, да и для всего мира это была уже другая эпоха, так что и блюзы Букки Уайта, возможно, были совершенно иными, чем те, которые он записал в 1930 году...

Годы Депрессии он провел в борьбе за выживание, в прямом и переносном смысле, так как, кроме периодического занятия фермерством (во что с трудом верится), он еще зарабатывал американским футболом и профессиональным боксом на аренах Сент-Луиса, Кливленда (Cleveland, OH) и Чикаго (что вполне может быть). Не забросил и гитару — играл на вечеринках, в джухах, в барах, а то и на

углах улиц в Вест-Пойнте (West Point, MS) и в Эбердине (Aberdeen, MS), неподалеку от тех мест, где когда-то родился; и в Эбердине вам непременно покажут место, где когда-то пел блюзы их земляк, прославивший этот красивый и чистый городок...

В 1937 году Букку отыскал Биг Билл Брунзи, который, помимо прочего, привлекал таланты для Лестера Мелроуза (Lester Melrose, 1891-1968), знаменитого музыкального продюсера и издателя, пытавшегося в рамках наступивших перемен придать блюзам новое звучание. В сентябре 1937 года именно он записал «Pinebluff Arkansas» и «Shake 'Em On Down» и дал блюзмену новый псевдоним — *Букка*, — после чего неплохо раскрутил вышедшую пластинку: её тираж достиг 16 тысяч копий... Всё было хорошо, сотрудничество крепко, и блюзмен был готов к новым записям, но... Наш герой переусердствовал и сел в тюрьму. За убийство!

**«Мне пришлось немного подпалить одного парнишку, и мне дали небольшой срочок в Парчман Фарм... Они относились ко мне, как к самим себе... Прозвали меня *Баррелхаусом*... То времечко было лучше, чем дни, проведенные на воле... По воскресеньям приходили девочки и брали меня “прокатиться”. Привозили покушать, торты!.. Я там стал знаменитым!.. И слишком важным, чтобы они меня выпустили... И когда я все-таки выбрался, то почувствовал, что уже готов пристрелить еще кого-нибудь!.. Я был там, когда приезжал мистер Ломакс. И я понял, что сейчас лучше давать, чем получать, и исполнил несколько вещей для него...»** <sup>481</sup>

Двадцатипятилетний Алан Ломакс был последовательным учеником своего отца, считая, что основной фольклор чёрных хранится в тюрьмах американского Юга вместе с их обитателями. Это убеждение позволило фольклористам записать для Архива народных песен Хьюди Ледбеттера, Букку Уайта и еще некоторых сидельцев, имена которых они даже не фиксировали, но вместе с тем они, со своей мобильной аппаратурой, *проехали мимо* наиболее значительных представителей кантри-блюза, оставив их в ведении коммерсантов из звукозаписывающих компаний... Кроме прочего, у фольклористов, включая Ломаксов, попросту не было достаточных средств, чтобы конкурировать с воротилами музыкального бизнеса. Вот и на этот

раз Алан приехал в Парчман Фарм с благими намерениями (запечатлеть черный фольклор для истории), но с пустыми карманами...

**«Я люблю поболтать и хорошенько провести время. Я как рыба: вытащите её из воды, положите на бережку на солнцепеке, и она очень скоро высохнет. Я такой же! Если не поместить меня куда-нибудь, где бы я повеселился, я долго не проживу»**, — рассказывал о себе Букер Ти Вашингтон Уайт...<sup>482</sup> Прознав, что Ломаксу нечем платить, он, 23 мая 1939 года, спел (для истории!) пару простеньких песенок (не блюзов!) — «Sic 'Em Dogs On» и «Po' Boy» — и вернулся на нары... На Ломакса Вашингтон (Баррелхаус) Уайт также не произвел особенного впечатления. Во всяком случае, в его книге *The Land Where The Blues Began* имя Букки Уайта не упоминается вовсе, хотя о главной миссисипской тюрьме написано много...<sup>483</sup>

Между тем Букку разыскивал Лестер Мелроуз. Более того, прознав, что музыкант сидит в тюрьме, он начал вести переговоры с тюремным начальством об его досрочном освобождении: дескать, это уникальный сингер, национальное достояние и так далее... Но именно поэтому начальство Парчман Фарм, знавшее цену хорошей музыке, и не хотело до окончания срока расставаться с *Баррелхаусом*, и Букка ничуть не привирал, когда говорил: **«Я там стал знаменитым!.. И слишком важным, чтобы они меня выпустили...»**

Но всё, так или иначе, заканчивается, и вот уже ранней весной 1940 года в Чикаго состоялись две сессии, во время которых были записаны двенадцать треков Букки Уайта для обновленных лейблов *Okeh* и *Vocalion*.<sup>484</sup> При записи блюзмену помогал самый известный из мастеров игры на стиральной доске — Уошборд Сэм (Robert Brown “Washboard Sam”, 1910-1966)... Записи эти стали самыми важными в долгой карьере Букки Уайта, именно они принесли ему признание в широких кругах любителей блюза и привлекли к себе внимание молодых исследователей в начале шестидесятых. Благодаря этим же блюзам Букка был причислен к блюзменам Дельты и последователям Чарли Пэттона.

Было ли это справедливо?

**«Я никогда не видел Чарли Пэттона, но многих старых парней видел, таких как Сан Хаус и другие... Да, мы поиграли много, я играл с ним, куда бы нас ни позвали»**, — признавался Букка своим интервью-

ерам, добавляя, что не просто играл с Сан Хаусом, но что именно от него Хаус выучился игре слайдом.<sup>485</sup> Да и в своих «Remembrance Of Charlie Patton», которыми он поделился для *Takoma Records* в 1963 году, Букка рассказывает, как его, еще грудным ребенком, заботливый Чарли поил виски из ложечки...

Что тут скажешь?!

Вновь вспоминается деликатная ремарка Дэвида Эванса, что Букка Уайт *«обладает живым воображением, отражающимся в его блюзовой лирике и в рассказах о себе...»*.

В действительности Букка Уайт не видел Чарли Пэттона. Не видел он до своего «открытия» в шестидесятые и Эдди «Сан» Хауса и, быть может, вообще не знал о его существовании... Но что за беда! К концу тридцатых блюзы Дельты уже стали таким явлением в южных штатах (и не только в южных), что их играли, не особенно задумываясь о названии стиля... Да, половина записанного Буккой материала — это примитивно спетые и еще проще сыгранные блюзовые стандарты, которые ничем не выделяются, не притягивают и попросту скучны... Зато «Parchman Farm Blues», «Good Gin Blues», «Fixin' To Die Blues», «Aberdeen Mississippi Blues», «Bukka's Jitterbug Swing» и, наконец, «Special Stream Line» — самые настоящие блюзы Дельты, с тем самым фантастически обаятельным свингом-раскачиванием, который обеспечил ему всемирную славу. Целых шесть блюзов, исполненных один за другим! Прислушайтесь: в них всё лучшее, что привнесли в блюз Чарли Пэттон, Томми Джонсон, Вилли Ли Браун, Эдди «Сан» Хаус и сотни других стариков, имен которых до нас не донесла блюзовая история. В этом смысле Букка Уайт — их подлинный и законный наследник, что он и доказал в шестидесятые, неожиданно для себя вернувшись на сцену... Конечно, его записи времен Фолк-Возрождения — бледная тень того, как играл он в тридцатые, но и эта тень нам дорога, потому что без неё нам было бы труднее представить Дельту и её живой, неумирающий блюз...

Заехал я как-то в Эбердин, по дороге в Новый Орлеан...

Наведался в Эбердин, по пути в Новый Орлеан:

эбердинки эти уж очень желали

купить моего горячего!

И были там две стройные красотки: впервые их видел...  
Пара стройных красавиц, что прежде я не встречал:  
эти крошки приехали из Нового Орлеана.

Застрял я в Эбердине, но мечты все — об Орлеане Новом...  
Засел в Эбердине, но мечтаю о Новом, об Орлеане:  
Боже, уверен, эти эбердинки заставят меня  
обо всем позабыть.

Эбердин — мой дом родной, но мужики  
здешние невзлюбили меня...  
Эбердин — это дом мой, но парни местные не рады мне:  
знают они, увезу я красоток этих из города навсегда.

Слушайте, вы, эбердинские женщины, знаете же,  
что нищий я...  
О-о слушайте, женщины, видите же, что нет денег у меня:  
но бедного парня все равно они связали  
по рукам и ногам.<sup>486</sup>

\* \* \*

Рассказывая о Букке Уайте, мы упомянули чикагского продюсера Лестера Мелроуза, который в постдепресссионное время искал новый саунд и, следовательно, новых музыкантов. С его именем связано появление так называемого чикагского блюзового стиля, предвестника того, что вскоре назовут *ритм-энд-блюзом*. Чужая конъюнктура, Мелроуз продвигал таких музыкантов, как Биг Билл Брунзи, Лирой Карр, Пити Витстроу, Мемфис Минни, Сонни Бой Вильямсон-1, Уошборд Сэм, и многих других, часто объединяя их в бэнды, чтобы звучание становилось более ритмичным, громким и мощным, — этого требовала новая эпоха! Можно назвать этот процесс и естественным развитием блюзов Дельты и вышедшей из него мемфисской традиции. Теперь-то мы знаем, что оставался всего один шаг до появления электрических бэндов... То была, как мы уже отметили, финальная стадия эпохи кантри-блюза. Её героями, наряду с Буккой Уайтом, принято считать таких миссисипских музыкантов, как Роберт Джонсон, Артур «Биг Бой» Крудап (Arthur “Big Boy” Crudup,



1905-1974), Томми МакКленнан, Роберт Питвей, Хенри Таунсенд, а я бы добавил к ним и юного МакКинли Моргенфила (Мадди Уотерса) с его самыми первыми записями 1941 года, тем более что именно Мадди, в свое время неосмотрительно отвергнутый Мелроузом, стал одним из творцов новой блюзовой эпохи.

Завершение эпохи кантри-блюза вовсе не означает, что блюз ушел из глухих селений южных штатов: там и поныне поют и играют блюзы, в том числе под аккомпанемент акустических гитар. Просто с какого-то времени сельские черные музыканты предпочли реализовываться в других музыкальных жанрах, и кантри-блюз, перестав выдвигать титанов, сошел на периферию музыкальной жизни черной Америки. Признаюсь, *угасание* чего-либо мне менее интересно, чем *зарождение*, так как первое закономерно, между тем как всякое *рождение* — случай и чудо. Тем не менее заключительный период эпохи кантри-блюза требует отдельного исследования, и, быть может, мы к нему еще обратимся и для этого вновь вернемся в Дельту... Но прежде чем её покинуть, вспомним середину двадцатых и расцвет кантри-блюза и зададимся вопросом: рождались ли великие блюзовые гитаристы и сингеры вне Дельты, за пределами удивительного штата Миссисипи?

Мы уже знаем, что рождались. Знаем и то, что чаще всего ими становились слепые музыканты: великий гитарист и сингер из Техаса Блайнд Лемон Джефферсон и его земляк гитарный евангелист Блайнд Вилли Джонсон; загадочный парамаунтский фаворит Блайнд Блэйк и величайший мастер двенадцатиструнной гитары Блайнд Вилли МакТелл; блюзмен из Джорджии Блайнд Бой Фуллер (Blind Boy Fuller, 1908-1941) и тонкий блюзовый лирик из Теннесси Слип Джон Эстес... Были среди великих немиссисипцев и зрячие, такие как Барбекю Боб и Эд Белл... О них и о других музыкантах, обитавших за пределами Дельты, — в следующих главах.

## Примечания

---

<sup>1</sup> Не могу вспомнить, в какой из своих лекций, бесед или интервью Фолкнер (William Faulkner, 1897–1962) прибег к подобной аллегории. Много лет назад я прочёл это его высказывание в одной из книг литературного критика Петра Палиевского, писавшего о Фолкнере и цитировавшего его. (С.5. *Здесь и далее указана страница, к которой относится ссылка.*)

<sup>2</sup> Чарли Пэттону (Charley Patton, 1887–1934), Эдди «Сан» Хаусу (Eddie “Son” House, 1902–1988) и Вилли Ли Брауну (Willie Lee Brown, 1900–1952) посвящены главы в кн.: Писигин, В. *Пришествие блюза. Т. 1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* — М.: Империиум Пресс. 2009. (5)

<sup>3</sup> О нём, впрочем, и без нас много написано, в том числе и самим сэром Джоном Хэммондом, написавшим автобиографию. (6)

<sup>4</sup> Всего было организовано два концерта: первый — 23 декабря 1938 г., второй — 24 декабря 1924 г. Оба концерта, прошедшие в Карнеги Холле, включали в основном представителей джаза. Брунзи выступал в составе бэнда, и его три номера имели мало общего с теми блюзами, которые прославили Роберта Джонсона и о которых мы пишем книгу: Брунзи исполнял типичный чикагский городской блюз конца тридцатых. Так что равноценной замены не получилось, и это говорит о том, что Хэммонд имел смутные представления о том, что такое кантри-блюз: даже в шестидесятые, когда он писал комментарии к изданию концертов, он всерьез полагал, что оторвал Брунзи от сохи в далеком Арканзасе и впервые вывез в большой город, между тем как Большой Билл уже много лет был успешным профессиональным музыкантом в Чикаго. **«Биг Билла Брунзи удалось убедить оставить свою арканзасскую ферму с мулом и совершить самую первую поездку в большой город, с тем чтобы предстать перед преимущественно белой аудиторией»** (*Big Bill Broonzy was prevailed upon to leave his Arkansas farm and mule and make his very first trek to the big city to appear*

*before a predominantly white audience*), — писал Джон Хэммонд в примечаниях к альбому «*From Spirituals To Swing*» (Vanguard, VSD 47/48). Всё это, конечно же, ничуть не умаляет заслуг выдающегося продюсера. Материалы концертов в Карнеги Холле были изданы в 1959 г. двумя лонгплеями под названием «*From Spirituals To Swing*», переизданы лейблом *Vanguard* в 1973, и уже в настоящее время самая полная версия концертов вышла на трех CD. (7)

<sup>5</sup> Hammond, John. *John Hammond on Record: An Autobiography with Irving Townsend*. New York: Penguin Books, 1981, p. 367. (7)

<sup>6</sup> В США, из-за своей огромной популярности, альбом Джонсона был только в шестидесятые переиздан трижды — в 1963, 1965 и в 1970 гг. В Англии в 1962 г. издан лонгплей «*Robert Johnson: 1936–1937*» (Philips, BBL 7539), а в 1965 г. на CBS вышел и «*King Of The Delta Blues Singers*» (BPG 62456). (7)

<sup>7</sup> Hammond, p. 202.

<sup>8</sup> Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004, pp. 280–288. Мы используем русское издание: Дилан, Боб. *Хроники. Том 1*. Пер. с англ. М. Немцова. — М.: Эксмо. 2005. С.310–318. (8)

<sup>9</sup> Dylan, *Chronicles. Volume One*, p. 285. (9)

<sup>10</sup> Дэйв Ван Ронк, — американский сингер-сонграйтер. См. главу о нём в кн.: Писигин, В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.5*. — М. 2007. (9)

<sup>11</sup> Дилан, *Хроники*, С.313.

<sup>12</sup> Дословно: «*I think you want the Robert Johnson sound, in which there are practically no lyrics, where there are whoops and hollers, and bottleneck guitar playing*» (Hammond, pp. 369–371). (10)

<sup>13</sup> «**Первый диск, который я купил еще в детстве, в Шотландии, была пластинка Брунзи, так что всё началось в пятидесятых**», — рассказывал Берт Дженш. А один из фолксингеров вспоминал, как во время концерта Брауни МакГи в эдинбургском *Howff-Club* Берт сидел в первом ряду, неотрывно следил за каждым движением блюзмена, за тем, как тот берет аккорды, а наутро поразил всех, исполнив *один к*

одному всё, что с таким усердием играл МакГи. С того концерта Берт Дженш на всю жизнь сохранил любовь к блюзу. См. Писигин, В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.1.* — М.: ЭПИцентр, 2003, С.46 и 196. (12)

Поздним октябрьским вечером, находясь в каком-то мотеле, то ли в Колорадо, то ли в Канзасе, я узнал из русскоязычных сайтов, что несколько дней назад (5 октября) Берт Дженш умер от рака в каком-то лондонском хосписе. Ему было 67 лет — не так уж и много!.. Почти десять лет прошло с тех пор, как мы встречались с ним на Денмарк-стрит в Лондоне и я задавал ему вопросы для своей самой первой книги об англо-американской музыке. Но прошедшие годы, новые книги и другие герои не заслонили собою Берта: его гитара и голос по-прежнему дороги мне, и его ранние записи я всегда с удовольствием слушаю, находя в них и неувядающую свежесть, и какую-то необъяснимую, близкую мне, грусть... И вот, неожиданное печальное известие воскресило в памяти далекую и счастливую встречу с этим замечательным и самобытным музыкантом.

<sup>14</sup> Что касается Фреда МакДауэлла и Мэнса Липскома, то их «открыли» и впервые записали только в конце пятидесятых. (12)

<sup>15</sup> Джекоб Шнейдер, — обладатель самой большой в мире коллекции пластинок на 78 оборотов. Он родился в 1904 г. в польском Люблине, входившем тогда в состав Российской империи, был очевидцем и едва не стал жертвой еврейских погромов, производимых казаками. Впоследствии эмигрировал в США. Страсть к собирательству пластинок привела к тому, что к шестидесяти годам он имел коллекцию, насчитывавшую более 450 тысяч пластинок. Он был главным авторитетом среди собирателей, за советом и консультацией, к нему обращались со всех концов, так что его участие в издании *78 Quarterly* — большая удача Пита Вилэна, который взял интервью у патриарха коллекционеров и поместил его в первом номере. (15)

<sup>16</sup> В книге Даниэля Бомонта о Сан Хаусе более подробно изложена жизнь блюзмена после его «открытия» в 1964 году. Автор книги — преподаватель из Университета в Рочестере (University of Rochester, NY), где Сан Хаус долгое время проживал, и он детально разобрался с пребыванием Хауса в этом городе. Сразу признаюсь, что в главе о великом блюзмене (См. Первый том «Пришествие блюза») я неверно указал (пусть и со ссылкой на местных активистов) дом на *Greig Street*, в котором он якобы проживал, следовательно, все мои раз-

мышления на этот счет не много стоят. На самом деле дом номер 61 на этой улице был трехэтажным и многоквартирным, а Сан Хаус с женой жили в квартире номер 9. В семидесятые этот дом снесли. См. Beaumont, Daniel. *Preachin' The Blues: The Life & Times Of Son House*. NY: Oxford University Press, 2011, p. 130. (15)

<sup>17</sup> Evans, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity In The Folk Blues*. USA, Da Capo Press, 1987, pp. 173–174. (17)

<sup>18</sup> См.: Evans, David. *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971, pp. 22–23, или: Писигин. *Пришествие блюза. Т.1*. С.279. (19)

<sup>19</sup> Впервые блюзы Кида Бэйли переизданы в 1963 г. в сборнике «*The Mississippi Blues: 1927–1940*» (OJL-5). Позже они как минимум трижды выходили на сборниках: «*Deep South Country Blues*» (1972, Flyright, LP 102); «*Legendary Sessions — Memphis Style*» (1972, Roots, Special Edition RSE 2); «*Delta Blues — Vol.2*» (1988, Document, DLP 533). (20)

<sup>20</sup> Wardlow, Gayle Dean. *Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*, in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p. 52. Впервые статья Уордлоу опубликована в журнале *Blues Unlimited*, #142 (1982), pp. 4–11. (20)

<sup>21</sup> Charters, Samuel. *The Bluesmen: The Story And The Music Of The Men Who Made The Blues*. New York: OAK Publications, 1967, p. 121. Уточним, что упомянутая «полевая» сессия 1942 г., во время которой А. Ломак записал Сан Хауса для Архива народной музыки Библиотеки Конгресса, состоялась в Робинсонвилле (Robinsonville, MS) 17 июля. Что касается книги Чартерса *The Country Blues*, то она впервые вышла в 1959 г. в Нью-Йорке и затем несколько раз переиздавалась. (21)

<sup>22</sup> «Mississippi Bottom Blues» Тома Дорси, с его фортепианным аккомпанементом и Скреппером Блэкуэллом (Scrappier Blackwell, 1904–1962) на второй гитаре, впервые издан только в 1974 г. на LP «*Come On Mama Do That Dance: Georgia Tom Dorsey 1928–1932*» (*Yazoo*, L-1041). (22)

<sup>23</sup> Чтобы убедиться, достаточно послушать, как Сан Хаус поёт госпел «*John The Revelator*», который, к счастью, оказался записанным на видео. (22)

<sup>24</sup> «Mississippi Bottom Blues» (Блюз миссисипского дома), by Kid Bailey. Текст из издания *Screamin' And Hollerin' The Blues*, Revenant, 2001, p. 85. (23)

Way down in Mississippi where I was bred an' born  
(Reason that) will forever ('gree) my native home.

An' my poor mother's old, and her hair is turnin' gray.  
An' my poor mother's old, and her hair is turnin' gray.  
I know it could break her heart if she found  
I was barrelhousin' thisaway.

An' I'm goin' where, now, the water drink like wine.  
I'm goin' where, now, the water drinks like wine.  
Where I can be drunk, (staggerin'), staggerin' all the time.

An'it ain' but the one thing now, that worries my min'.  
An'it ain' but the one thing that worries my min'.  
That's a house fulla women, Lord, none in there was mine.

An' my baby pass me an' she never said a word.  
An' my baby pass me an' she never said a word.  
Nothin' I had did but 'twas something she had heard.

<sup>25</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*. Fourth edition. Compiled by Robert M. W. Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 31. Далее ссылка на указ.соч.

<sup>26</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 121. Вероятно, Хаусу дали прослушать вышедший в 1963 г. лонгплей «*The Mississippi Blues: 1927–1940*» (OJL-5) с переизданным «*Preachin' The Blues*» в двух частях, записанным Хаусом в 1930 г. На этом же сборнике представлены и другие музыканты Дельты, в том числе Кид Бэйли с двумя своими блюзами. (24)

<sup>27</sup> Эти оценки были более чем нелицеприятны. См., например, Perls, Nick. «*Son House Interview — Part One*» // 78 Quarterly, #1, 1967, pp. 59–61, или кн. Fahey, John. *Charley Patton*. Studio Vista. London, 1970. (24)

<sup>28</sup> Palmer, Robert. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982, p. 108.

<sup>29</sup> Evans, David. «...*Ramblin'*» // *Blues Revue Quarterly*, #8, Spring 1993, pp. 14–17. Также размещена на сайте: [www.the-blindman.com/Archives/KidBaily.pdf](http://www.the-blindman.com/Archives/KidBaily.pdf)

<sup>30</sup> См. там же.

<sup>31</sup> Calt, Stephen and Gayle Wardlow. *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. Newton, NJ: Rock Chapel Press, 1988, pp. 166–167.

<sup>32</sup> Там же, p. 188.

<sup>33</sup> Кэликот записал в тот день единственный блюз — «Mississippi Boll Weevil Blues», но и он по каким-то причинам не был издан. См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 133. (28)

<sup>34</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 120.

<sup>35</sup> Проблеме идентификации двух Вилли Браунов мы уделили несколько страниц в кн. Писигин. *Пришествие блюза. Т. I*. С. 197–201. (28)

<sup>36</sup> Дословно: «...*come out to Holly Ridge and live for a while... him and Patton was out there together; they played on a jukehouse on the side of the road goin' towards Indianola... He'd play second sometimes, and then again he'd play lead and Charlie Patton would second him*». См. Calt and Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, p. 231. (29)

<sup>37</sup> Calt, Stephen. *I'd Rather Be The Devil: Skip James + The Blues*. Chicago: Chicago Review Press, 2008, pp. 212 and 280.

<sup>38</sup> Evans, *Big Road Blues*, p. 194.

<sup>39</sup> Gioia, Ted. *Delta Blues: The Live And Times Of The Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. NY: W. W. Norton & Company, 2008, p. 103.

<sup>40</sup> «Rowdy Blues» (Блюз дебошира), by Kid Bailey. Текст из издания *Screamin' And Hollerin' The Blues*, Revenant, 2001, p. 85. (30)

Ain' gon' marry, neither settle down.

I'm gon' stay right-ch-here 'til they tear this barrelhouse down.

An' I love you, babe, an' I tell the world I do.  
An' I love you, babe, an' I tell the world I do.  
I don' love nobody in this whole roun' world but you.

Ain' no use of weepin', ain' no need of cryin'.  
Ain' no use of weepin', ain' no need of cryin'.  
For you's got a home just long as I got mine.

Is you ever been lucky, now, woke up cold in han'?'  
Is you ever been lucky, woke up cold in han'?'  
I would call thet man nothin' but a monkey man.

An' I love you, baby, you so nice an' brown.  
An' I love you, baby, you so nice an' brown.  
'Cause you put it up solid, so it won' come down.

Did you get that letter, now, mailed in yo' back yard?  
Did you get that letter, now, mailed in yo' back yard?  
It's sad word to say, but the best ol' friend(s) have to part.

<sup>41</sup> В дек. 1967 г. в Мемфисе Уордлоу взял интервью у Джо Кэлликота, которое опубликовано весной 1981 г. в журнале *Living Blues* # 50. (34)

<sup>42</sup> Я пишу во множественном числе, поскольку во всех моих поездках со мной рядом Светлана Брезицкая. В данном случае речь идет о нашем пребывании в Мемфисе в сентябре 2011 г. (34)

<sup>43</sup> In 1935, in his social history of the Mississippi Delta, David Cohn wrote: «The Mississippi Delta begins in the lobby of the Peabody and ends on Catfish Row in Vicksburg. The Peabody is the Paris Ritz, the Cairo Shepherd's, the London Savoy of this section. If you stand near its fountain in the middle of the lobby, where ducks waddle and turtles drowse, ultimately you will see everybody who is anybody in the Delta». (34)

<sup>44</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 675. Все восемь песен Чарли «Дэд» Нельсона переизданы в 1989 г. в сборнике «Rare Paramount Country Blues — 1926–1929» (BST BD-2041). (37)

<sup>45</sup> «Cottonfield Blues» Хенри Томаса переиздан в 1962 г. в сборнике «Henry Thomas: Sings The Texas Blues!» (OJL-3), а также в 1975 г. в



двойном альбоме «Henry Thomas. Ragtime Texas: Complete recorded works — 1927 to 1929 in chronological order» (Herwin-209). (37)

<sup>46</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 120.

<sup>47</sup> That put the poor boy wandering, Lord, and walking the road.

I said, looky here, mama, what in the world are you trying to do?  
I said, looky here, mama, what in the world are you trying to do?  
You're gon' make me love you. You gonna break my heart in two.

I said, if you don't want me, what made you want to lie?  
I said, if you didn't want me, mama, what made you want to lie?  
Now the day you quit me, fair brown, sugar, that's the day you die.

I'd rather see you dead, buried in some cypress grove,  
I'd rather see you dead, mama, buried in some cypress grove,  
Than to hear some talk of, mama, packing up your clothes.

It was early one morning just about the break of day.  
It was early one morning just about the break of day.  
And a long brownskin come along, and drove me away.

Lord, my baby done quit me. She done set my trunk outdoors.  
Me baby done quit me. She done set my trunk outdoors.  
That put the poor boy wandering, Lord, and walking the road.

It's trouble here, mama. It's trouble everywhere you go.  
I said, it's trouble here, mama. It's trouble everywhere you go.  
Well, it's trouble here, mama, baby, good gal, I don't know.

<sup>48</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 120.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же, p. 121.

<sup>51</sup> Дословно: «*A similar rhythm was used by Joe McCoy on his Decca recordings of “Look Who’s Coming Down the Road”, recorded in 1935 but released around 1940, and by Robert Wilkins on “Get Away Blues”.* Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields, in Chasin’ That Devil Music*, p. 119. (40)

<sup>52</sup> «Get Away Blues» записан в Мемфисе в феврале 1930 г. и впервые переиздан в 1965 г. в сборнике «The Mississippi Blues, No.2, The Delta 1929–32» (OJL-11). Он также переиздан в 1976 г. на LP «Robert Wilkins, 1928–1935. Before The Reverence» (Magpie PY 1800). «Look Who’s Coming Down The Road» Джо МакКоя переиздан в 1982 г. в собрании «The Best Of Kansas Joe, vol.1. 1929–1935» (Blues Document BD-603). (40)

<sup>53</sup> Palmer, p. 243.

<sup>54</sup> Oliver, Paul. *Barrelhouse Blues: Location Recording And The Early Traditions Of The Blues*. New York: Basic Civitas Books, 2009, pp. 54–55.

<sup>55</sup> Чартерс пишет, что Эйкерс осел в Мемфисе, где умер около 1962 г. в возрасте 60 лет. См.: Charters, *The Bluesmen*, p. 118. (41)

<sup>56</sup> Цит. по: Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields, in Chasin’ That Devil Music*, p. 118. См. также Charters, Samuel. *Sweet As The Showers Of Rain*. New York: Oak Archives, 2006, (1977).

<sup>57</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 119.

<sup>58</sup> «Dough Roller Blues» (Блюз покинутого любовницей), by Garfield Akers. (43)

Yes I rolled and I tumbled and cried the whole night long.  
Yes I rolled and I tumbled and I cried the whole night long.  
Yes I rose this morning and I didn’t know right from wrong.

Have you ever woke up and found your dough roller gone?  
Have you ever woke up and found your dough roller gone?  
Then you wring your hands and you cried “Oooo” all day long.

Yes I told my woman just before brown left the town,  
Yes I told my woman just before brown left the town,  
Don't you let no body tear your barrel house down.

Yes I fold my arms and I begin to walk a way.  
Yes I fold my arms and I begin to walk a way.  
I said "That's all right, sweet mama,  
your troubles gon' come some day".

<sup>59</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 119.

<sup>60</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 121.

<sup>61</sup> См. коммент. Митчелла к LP «Mississippi Delta Blues, vol.2» (Arhoolie 1042).

<sup>62</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 133. Имеющийся номер матрицы — M-207 — доказывает, что она все-таки была, но, судя по всему, не сохранилась. (46)

<sup>63</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 707.

<sup>64</sup> См. *Discography* в издании *Screamin' And Hollerin' The Blues*, p. 113.

<sup>65</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 120.

<sup>66</sup> Там же, pp. 120–121.

<sup>67</sup> Brozman, Bob. *The History & Artistry Of National Resonator Instruments*. Anaheim Hills: Centerstream, 1998, pp. 142–143.

<sup>68</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 122.

<sup>69</sup> Впервые «Titanic» был записан в феврале 1935 г. в Вилтоне, Коннектикут (Wilton, CT). Эту песню, по словам Ледбелли, он разучил еще в 1912 г., когда пел на улицах Далласа. Переиздана в 1953 г. на *Folkways* в коробке «Leadbelly's Last Sessions, Volume One» (FA 2941). (48)

<sup>70</sup> Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 122.

<sup>71</sup> См. буклет с примеч. к изданию полевых записей Митчелла — «The George Mitchell Collection. Volumes 1–45» (Fat Possum Records).

<sup>72</sup> «Fare Thee Well Blues» (Прощальный Блюз), by Joe Callicott. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*. Edited by Eric Sackheim, illustrated by Jonathan Shahn, New York: Thunder's Mouth Press, 1969, p. 234. Далее ссылки на указ. соч. (50)

You told me, early last fall, you never had no man at all.  
Fare thee, baby, fare thee well...

You told me, early last fall, you never had no man at all.  
Well you got more men than a 2-ton truck can haul.

You told me, to my face, there's a good man in my place.  
Fare thee, baby, fare thee well...

You told me, to my face, there's a good man in my place.  
Fare thee, baby, fare thee well...

You told me, it was early spring, when the birds begin to sing...  
Fare thee, baby, fare thee well...

You told me, early last spring, when the birds begin to sing:  
«Well it's the last chance, kid, to be 'round here with me».

I told you, early next June, when the flowers begin to bloom...  
Fare thee, baby, fare thee well...

I told you, early in June, when the flowers begin to bloom:  
«You can't do no better, another good girl can take your room».

Go and h'ist you window, let your curtain down...  
Fare thee, baby, fare thee well...

Go and h'ist you window, let your curtain down,  
Well you can't tell, there may be some joker around.

Go and put on your night gown, baby, let's we go lie down.  
Fare thee, baby, fare thee well...

Go and put on your night gown, baby, let's we go lie down.  
Well it's the last chance, shaking in the bed with you.

- <sup>73</sup> Harris, Sheldon. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary Of Blues Singers*. Fifth paperback printing. New York: A Da Capo Paperback, 1989, pp. 485–486. Далее ссылки на указ.соч. (53)
- <sup>74</sup> Olsson, Bengt. *Memphis Blues And Jug Bands*. London: Studio Vista. 1970.
- <sup>75</sup> Речь о комментариях Колта к LP «Frank Stokes: Creator Of The Memphis Blues» (1977, Yazoo, L-1056); Оливера — к LP «Frank Stokes — 1927–29. The Remaining Titles» (MSE 1002); Кента — к LP «Mississippi & Beale Street Sheiks, 1927–1932» (1972, Biograph BLP-12041).
- <sup>76</sup> Olsson, p. 13.
- <sup>77</sup> Там же, p. 16.
- <sup>78</sup> Harris, p. 485.
- <sup>79</sup> *Mississippi Musicians Hall Of Fame: Legendary Musicians*. Edited by James H. Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001.
- <sup>80</sup> Harris, p. 485–486.
- <sup>81</sup> Об этом пишет Колт в примечаниях к LP «Frank Stokes: Creator Of The Memphis Blues» (1977, Yazoo, L-1056).
- <sup>82</sup> Olsson, p. 16.
- <sup>83</sup> Harris, pp. 485–486.
- <sup>84</sup> Handy, W. C. *Father Of The Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp. 73–74.
- <sup>85</sup> См. коммент. Оливера к LP «Frank Stokes — 1927–29. The Remaining Titles» (MSE 1002).
- <sup>86</sup> Davis, Francis. *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People*. Cambridge: Da Capo Press, 2003, p. 88.

- <sup>87</sup> Porterfield, Nolan. *Jimmie Rodgers: The Life And Times Of America's Blue Yodeler*. Jackson: University Press, 2007.
- <sup>88</sup> См. коммент. Колта к LP «Frank Stokes: Creator Of The Memphis Blues» (Yazoo, L-1056).
- <sup>89</sup> Там же.
- <sup>90</sup> Charters, *Sweet As The Showers Of Rain*, p. 61.
- <sup>91</sup> В Справочнике *Blues & Gospel Records* отмечено, что сессии проводились в августе и сентябре 1927 г., но не указаны дни. Согласно календарю того года, 31 августа приходилось на пятницу. В субботу и воскресенье работники студии отдыхали и вторую сессию вполне могли провести в понедельник 3 сентября. Отсюда и получился «охват» в два месяца. (60)
- <sup>92</sup> В 1929 г. в течение нескольких месяцев, пока студию переносили из Чикаго в Грэфтон, матрицы для *Paramount* записывали в студии *Gennett* в Ричмонде, Индиана (Richmond, IN). (61)
- <sup>93</sup> Evans, David. *Goin' Up The Country. Blues In Texas And The Deep South*, in *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York: Abbeville Press, 1993, p. 61.
- <sup>94</sup> См. коммент. Кента к LP «Mississippi & Beale Street Sheiks, 1927–1932» (1972, Biograph BLP-12041).
- <sup>95</sup> Olsson, p. 16. Бенгт Олссон, пытаясь запечатлеть уходящую эпоху, проводил еще и *полевые записи*, результатом чего стал LP «Old Country Blues: Field Recordings, 1969–1974, in Tennessee And Alabama by Bengt Olsson» (LP 537), вышедший на *Flyright* в 1979 г. (61)
- <sup>96</sup> Подробнее об этом см. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. С.234–244*.
- <sup>97</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, p. 235.
- <sup>98</sup> Olsson, p. 70.

<sup>99</sup> Olsson, p. 17. Милтон Роби, гитарист и фиддлер, участник блюзовой сцены Мемфиса, в составе *Memphis Jug Band* записывался в 20-е для *Victor*. (65)

<sup>100</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 44, 394 and 505.

<sup>101</sup> См. коммент. Колта к LP «Frank Stokes: Creator Of The Memphis Blues» (Yazoo, L-1056).

<sup>102</sup> «You Shall» (Ты должен!), trad. Текст из сборн. *The Blues Line*, pp. 251–252. (67)

Oh well it's our Father who art in Heaven  
The preacher owed me ten dollars, he paid me seven  
Thy Kingdom come  
Thy Will be done

If I hadn't took the seven, Lord, I wouldn'ta gotten none  
Had to fight him about it  
What he owed me  
My money  
Yeah.

Well some folks say 'bout a preacher wouldn't steal  
I caught about eleven in the water melon field  
Just a cuttin' and a slicin', got to tearing up the vine  
They's eating and talking most all the time

They was hungry  
And they run to the...  
Save my vine  
Don't rob me  
Yeah  
My melon  
Yeah.

Oh well you see a preacher lay behind the log  
A hand on the trigger, got his eye on the hog  
The hog said 'mmm  
The gun said zip  
Jumped on the hog with all his grip

He had pork chops  
Yeah  
And backbone  
And spare ribs  
Yeah.  
Now when the good Lord set me free

Now when I first was over to Memphis Tennessee  
I was crazy 'bout the preachers as I could be  
I went out on the front porch a-walking about  
I invite the preacher over to my house  
He washed his face, he combed his head  
And next thing he wanted to do was slip in my bed  
I caught him by the head, man, kicked him out the door  
Don't allow my preacher at my house no more

I don't like 'em  
They'll rob you  
Steal your daughter  
Take your wife from you  
Yeah  
Eat your chicken  
Taken you money  
Yeah  
They'll rob you  
*Make change on you*  
Yeah.  
Hey, Mona  
In the morning  
Yeah  
*Peel* the spare ribs  
*If they're still there*  
Yeah.  
Now when the good Lord set me free...

<sup>103</sup> Charters, *Sweet As The Showers Of Rain*, p. 59.



<sup>104</sup> Хенри Спир, прослушав Роджерса, не распознал в нем великого блюзмена и, вместо того чтобы отправить его в студию, предложил ему возвращаться домой в Меридиан, что оказалось большой ошибкой. (69)

<sup>105</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 865.

<sup>106</sup> Charters, *Sweet As The Showers Of Rain*, pp. 63–64.

<sup>107</sup> Olsson, p. 43.

<sup>108</sup> Наряду с более ранними записями, они вошли в альбом «South Memphis Jug Band» (Flyright LP 113). (73)

<sup>109</sup> Olsson, p. 17.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же, pp. 17 and 20.

<sup>112</sup> Олссон пишет об этом, ссылаясь на Дэвида Эванса. См.: Olsson, p. 20.

<sup>113</sup> Harris, pp. 485–486.

<sup>114</sup> *Hollywood Cemetery* расположено между хайвей 69 и бульваром Элвиса Пресли, к юго-востоку от исторического центра Мемфиса, на старой Hernando Road. Уже больше десяти лет на нём никого не хоронят, а кладбищенская контора столько же лет как заколочена. Точное место захоронения Фрэнка Стоукса, видимо, не знает никто. Наши со Светланой Брезицкой многочасовые хождения среди надмогильных памятников, многие из которых повалились или ушли в землю, всякий раз заканчивались безрезультатно. Зато каждый раз мы отдаем дань памяти старейшему мемфисскому блюзмену Фурри Льюису, похороненному здесь в 1981 г. (76)

<sup>115</sup> «What's The Matter Blues» (В чем же дело Блюз), by Frank Stokes. Текст заимствован из: Olsson, p. 106. (76)

Ah, now, I wonder what's the matter — I can't rest at night...

Ah, now, I wonder what's the matter, but, uh, I can't rest at night.

Ah, but the woman that I'm lovin' done took my appetite...

And she quit me, she left me to sing this song...  
And she quit me, she left me here to sing this song.  
You never miss your friend till you caught the train and gone.

And I'm goin' downtown, gonna stay round there till fall...  
And I'm goin' downtown, gonna stay round there till fall.  
Don't get the girl I want, I don't want no girls at all.

Say, you talk about Fannie, talk about Sally too...  
And you talk about Fannie, talk about Sally too.  
Well, the woman that I'm crazy about know just what to do.

What's the matter, now, baby, that I could not treat you kind?  
What's the matter, now, baby, that I could not treat you kind?  
You gave me (a) bad luck deal, kept somethin' on my mind.

<sup>116</sup> Речь о песне Уилкинса «Prodigal Son», которую сингер сочинил в 1964 г. и которую Rolling Stones записали в 1968 г. (77)

<sup>117</sup> Evans, *Goin' Up The Country. Blues In Texas And The Deep South*, in *Nothing But The Blues*. Edited by Lawrence Cohn, p. 59.

<sup>118</sup> Harris, pp. 561–562.

<sup>119</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, pp. 63–64.

<sup>120</sup> Harris, pp. 561–562.

<sup>121</sup> Дословно: «*Over the years he met and played with Furry Lewis, Frank Stokes, Charley Patton, Gus Cannon, Jim Jackson, Memphis Minnie, Son House and many others*». См. коммент. Споттсвуда к LP «Reverend Robert Wilkins: Memphis Gospel Singers» (Piedmont, PLP 13162). (79)

<sup>122</sup> Ральф Ринзлер, фолк-музыкант, участник трио Greenbriar Boys, впоследствии один из активистов фолк-движения. После его смерти Смитсоновский институт (*Smithsonian Institution*) присвоил имя Ринзлера своему архиву и коллекции фолк-музыки — *The Ralph Rinzler Folklife Archives And Collections*. См. написанный им буклет к

LP «Traditional Music At Newport 1964, Part 2» (Vanguard VSD-79183). (79)

<sup>123</sup> См.: Энциклопедия Кольера: США. История. Первая мировая война. [www.dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_colier/3461/%D0%A1%D0%A8%D0%90](http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/3461/%D0%A1%D0%A8%D0%90)

<sup>124</sup> «Get Away Blues» (Блюз дороги), by Reverend Robert Wilkins. (81)

I walked down to the station, fold my troubled arms...  
I walked down to the station, fold my troubled arms.  
Walked and asked that agent: “Has that train been gone?”

I looked down that track, I see that in the bend.  
I looked down that track, I see that in the bend.  
Walked... bought me ticket, offered me my friend.

Told her: “Come on, woman, let us board this train”.  
Told her, “Come on, woman, let us board this train,  
Ride her while we get away from your man!

Woman, you just tell me, do you want to go?  
Woman, you just tell me, do you want to go?  
I'll take you somewhere you never been before.

Then I'll give you silver, give you paper and gold.  
Then I'll give you silver, give you paper and gold.  
I'll give you anything, I'll satisfy your worried soul!”

Woman, if I don't love you, I don't love myself.  
Woman, if I don't love you, I don't love myself.  
You did something to me I ain't gonna tell nobody else...

<sup>125</sup> Первая и вторая части «Jim Jackson's Kansas City Blues» записаны в октябре 1927 г. и 8 декабря того же года изданы на пластинке стоимостью 59 центов. 22 января 1928 г. еще раз перезаписана вторая часть блюза, и в ту же сессию записали третью и четвертую части. Обе сессии проводились в Чикаго для *Vocalion*. См.: *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 428. Число проданных копий «Jim Jackson's Kansas City Blues» части 1 и 2 перевалило за миллион! Все части этого блюза переизданы на LP «Jim Jackson “Kansas City Blues”» (Agram, AB 2004). (82)

<sup>126</sup> См. об этом в кн.: Groom, Bob. *The Blues Revival*, London: Studio Vista, 1971, p. 57; Bruce Cook. *Listen To The Blues*. London: Robson Books, 1975, p. 229; Gioia. *Delta Blues*, p. 373; а также в статье: Eric Von Schmidt and Jim Rooney. *The Blues As Influence*, опубликованной в сборнике *Write Me A Few Of Your Lines: A Blues Reader*, ed. by Steven C. Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. (83)

<sup>127</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 1028–1029.

<sup>128</sup> См. КОММЕНТ. Споттсвуда к LP «Reverend Robert Wilkins: Memphis Gospel Singers» (PLP 13162).

<sup>129</sup> Цит. по: Oakley, Giles. *The Devil's Music: A History Of The Blues*. USA: Da Capo Press, 1997, p. 140. В шестидесятые Уилкинс дал несколько интервью Питеру Велдингу. См. Welding, Pete. «Reverend Robert Wilkins» // *Blues Unlimited*, #51 (1968), pp. 14–15; #52 (1968), pp. 3–4; #53 (1968), pp. 5–7; #54 (1968), p. 14; #55 (1968), pp. 11–12; #56 (1968), pp. 12–13. Авторы, пишущие об Уилкинсе, ссылаются обычно на эти источники. (84)

<sup>130</sup> «That's No Way To Get Along» (Нет в душе моей покоя), by Robert Timothy Wilkins. Текст из сборника *The Blues Line*, pp. 262–263. (85)

I'm going home, friends, sit down and tell my, ah mama,  
friends, sit down and tell my ma...

I'm going home, sit down and tell my ma...

I'm going home, sit down and tell my ma,  
that that's no way for me to get along.

These low down women, mama, they treated your, ah, poor son wrong,  
mama, treated me wrong.

These low down women, mama, treated your poor son wrong.

These low down women, mama, treated your poor son wrong.

And that's no way for him to get along.

They treated me like my poor heart was made of a rock of stone,  
mama, made of a rock of stone.

Treated me like my poor heart was made of a rock of stone.

Treated me like my poor heart was made of a rock of stone.

And that's no way for me to get along.

You know, that was enough, mama, to make your son wisht he's dead and  
gone, mama, wisht I's dead and gone.

That 'as enough to make your son, mama, wisht he's dead and gone.

That 'as enough to make your son, mama, wisht he's dead and gone.

'Cause that's no way for him to get along.

He stood on the roadside, I cried alone, all by myself,

I cried alone by myself.

I stood on the roadside and cried alone by myself.

I stood on the roadside and cried alone by myself.

And that's no way for me to get along.

I's wanting some train to come along and take me now, away from here,  
friends, take me away from here.

That train to come along and take me away from here.

And that'll no way for me to get along...

<sup>131</sup> Davis, *The History Of The Blues*, p. 114.

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Видимо, какое-то время роллинги были уверены, что сами сочинили эту песню, коль скоро позволили написать на этикетке: «*All songs written by Mick Jagger and Keith Richards*». Потом недоразумение уладили и даже делали Уилкинсу какие-то отчисления. (87)

<sup>134</sup> Grossman, Stefan. *Early Masters Of American Blues Guitar: Delta Blues Guitar*. Edited and Transcribed by Stefan Grossman. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1993, p. 61.

<sup>135</sup> Wardlow, *Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 57.

<sup>136</sup> «Nashville Stonewall Blues» (Блюз нешвиллского застенка), by Robert Wilkins. Текст из сборника *The Blues Line*, p. 261. (89)

I stayed in jail and worked for thirty long days.

I stayed in jail and worked for thirty long days,

and that woman said she loved me I could not see her face.

I looked out the window, saw the long chain man...  
I looked out the window, saw the long chain man:  
Oh he's coming to call us, boys, name by name.

He's gonna take me from here to Nashville, Tennessee...  
He's gonna take me from here to Nashville, Tennessee.  
He's gonna take me right back, boys, where I used to be.

I got a letter from home, reckon how it read...  
I got a letter from home, reckon how it read:  
it read, Son, come home to your mama, she's sick and nearly dead.

I sat down and cried and I screamed and squalled...  
I sat down and cried and I screamed and squalled,  
said, I cannot come down, mama, I'm behind these walls...

Every morning 'bout four or it might be half past...  
Every morning 'bout four or it might be half past  
you oughta see me down the foundry trying to do my task.

Oh, the judge he sentenced me, boys, from five to ten...  
'Cause the judge he sentenced me, boys, from five to ten,  
I get out I'm going *to* that woman, I'll be right back again...

<sup>137</sup> Wardlow, *Legends Of The Lost (The Story of Henry Speir)*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 128.

<sup>138</sup> Уилл Шейд, один из самых известных музыкантов мемфисской блюзовой сцены, за долгие годы жизни он был бэнд-лидером, автором блюзов, гитаристом, вокалистом, харпером, играл на джаге (кувшине) и на *washtub bass*. В сентябре 1928 г. Шейда записывал для *Victor* Ральф Пир, а в августе 1932 г., в разгар Депрессии, его *Picaninny Jug Band* записывали для лейбла *Champion*. Во время сессии 1935 г., с участием Роберта Уилкинса, в составе *Minnie Wallace And Her Night Hawks* Шейд играл на гитаре и гармонике. См. Olsson, *Memphis Blues*, а также *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 788 and 978. (89)

<sup>139</sup> Эти четыре блюза переизданы в 1988 г. в Австрии на LP «Memphis Girls, 1929–1935» (BST Records, BD-2029). Судьба остальных неизданных треков мне неизвестна. (89)

<sup>140</sup> Цит. по: Evans, *Big Road Blues*, p. 58.

<sup>141</sup> Там же.

<sup>142</sup> Цит. по: *Write Me A Few Of Your Lines: A Blues Reader*. Edited by Steven C. Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999, p. 227.

<sup>143</sup> Все три вещи изданы в 1965 г. на двух сборниках *Vanguard*: «The Blues At Newport 1964, Part.2» (VSD-79181) и «Traditional Music At Newport 1964, Part 2» (VSD-79183).

<sup>144</sup> Цит. по: *Early Masters Of American Blues Guitar: Delta Blues Guitar*. Edited and Transcribed by Stefan Grossman, p. 61.

<sup>145</sup> «Rolling Stone» (Блюз одиночества), by Robert Wilkins. (93)

Oh, the last time I seen her standing on the station cryin'.  
Oh, the last time I seen her, she's standing on the station cryin'.

Believe she told her friend, «Yon' go that mind of mine».  
Believe she told her friend, «Yon' go that mind of mine».

«I don't mind him goin', he's gone and leave me here.  
I don't mind him goin', he's gone and leave me here».

«Got to go back home, sleep all night by myself.  
Got to go back home, sleepin' all night by myself».

Man, don't your house feel lonesome when your biscuit roller's gone?  
Man, don't your house feel lonesome when your biscuit roller's gone?

You stand in your back door and cry by yourself, alone.  
You stand in your back door, cryin' by yourself, alone...

<sup>146</sup> Более точный адрес Memphis National Cemetery: 3568 Townes Avenue, Memphis, TN 38122 ([www.cem.va.gov/cems/nchp/memphis.asp](http://www.cem.va.gov/cems/nchp/memphis.asp)). (93)

<sup>147</sup> Из коммент. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues» (1979, Mamlsh S-3809).

<sup>148</sup> См. коммент. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues».

<sup>149</sup> Цит. по: Oliver, Paul. *Songsters & Saints: Vocal Traditions On Race Records*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 202.

<sup>150</sup> См. коммент. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues».

<sup>151</sup> См. ком. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues», на котором переиздана часть материала Бо Вивил Джексона, включая впервые изданную версию «*You Can't Keep No Brown*», записанную для *Vocalion*. (98)

<sup>152</sup> Calt, *I'd Rather Be The Devil: Skip James + The Blues*, p. 140.

Дословно: *The only performers who significantly altered the blues' typical melodic presentation (AAB, or ABC) were Sam Butler and Charlie Patton, Butler by creating a continuous set of melodically complementary stanzas in You Can't Keep No Brown (1926), and Patton by singing successive variations on a basic theme on Screamin' And Hollerin' The Blues (1929)*. (98)

<sup>153</sup> См. коммент. Оливера к LP «Bo Weevil Jackson (Sam Butler) 1926. Complete Recordings in Chronological Order» (MSE 203).

<sup>154</sup> Не упоминают о Бо Вивил Джексона ни второе издание энциклопедии *All Music Guide To The Blues*, edit. by Michael Erlewine, 1999; ни энциклопедия *Folk & Blues*, edit. by Irwin and Lyndon Stambler, 2001; ни второе издание *Encyclopedia Of The Blues*, edit. by Gerard Herzhaft, 1997. В этих энциклопедиях Бо Вивил Джексона нет даже в индексах имён! И только в справочнике изданий блюза на CD — *The Penguin Guide To Blues Recordings*, составленном Тони Расселом (Tony Russell) и Крисом Смитом (Chris Smith) и вышедшем в 2006 г., да в масштабной *Encyclopedia of the Blues*, под редакцией Эдварда Комара (Edward Komara), также появившейся в 2006 г., имеются какие-то общие сведения о Бо Вивил Джексона. (99)



<sup>155</sup> См. коммент. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues» (Mamlish S-3809).

<sup>156</sup> См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.148–149. О *boll weevil* в свое время пели Ма Рэйни, Кокомо Арнольд (Kokomo Arnold, 1901–1968), Ричард Амерсон (Richard Amerson), Джейбёрд Коулмен (Jaybird Coleman), Вира Холл (Vera Hall), Ледбелли, Блайнд Вилли МакТелл и многие другие. (100)

<sup>157</sup> Дословно: «*I didn't want other people to know his name... That was a good idea. See, they'd try to get 'im under a contract... they always tried to grab 'em. If they could 'jump' a contract, they do. So I give 'im assumed names... They couldn't find 'im, the way I did it. They could never find out who he was*». (101)

См. коммент. Колта и Уордлоу к LP «Bullfrog Blues» (Mamlish S-3809).

<sup>158</sup> Можно прослушать это важное интервью на сайте [www.poptmusic.mtsu.edu/archives/inventory/wardlow.htm](http://www.poptmusic.mtsu.edu/archives/inventory/wardlow.htm), а затем, зная адрес, где Уордлоу встречался с Чарльзом (8800 West Blvd. Birmingham, AL), посмотреть, где все это происходило, используя *Google map*. (101)

<sup>159</sup> Первые две части большой работы о *Paramount* — «*The Anatomy Of A "Race" Label*» — подписаны (и, видимо, написаны) одним только Колтом и вошли в третий и четвертый номера *78 Quarterly*, вышедшие соответственно в 1988 и 1989 гг. Третья, четвертая и пятая части написаны Колтом совместно с Уордлоу, они опубликованы в номерах 5, 6 и 7. Основные сведения о Хэрри Чарльзе и даже его фотопортрет содержатся в третьей части цикла о *Paramount*. Ссылка на этот источник: Calt, Stephen & Gayle Dean Wardlow. «*The Buying And Selling Of Paramounts, Part III*» // *78 Quarterly*, #5, 1990, pp. 7–24. (101)

<sup>160</sup> Tuuk, Alex van der. *Paramount's Rise And Fall: A History Of The Wisconsin Chair Company And Its Recording Activities*. Denver, Colorado: Mainspring Press, 2003. В книге Туук уделяет немало места Хэрри Чарльзу. (102)

<sup>161</sup> Calt and Wardlow, *The Buying And Selling Of Paramounts*, p. 18.

<sup>162</sup> Там же.

<sup>163</sup> Ма Рэйни записала «Mountain Jack Blues» в марте 1926 г.; Прицилла Стюарт — «Jefferson County Blues» в июле того же года; а

«Sweet Petunia» был записан Люсиль Богэн в марте 1927 г. Все эти песни исполнены под фортепианный аккомпанемент. (104)

<sup>164</sup> Calt, Stephen & Gayle Dean Wardlow. «*Paramount, Part IV— The Advent Of Arthur Laibly*» // 78 Quarterly, #6, 1991, p. 13.

<sup>165</sup> Там же, p. 11.

<sup>166</sup> Дословно: «*He asked me: did I jump 'em? The deal on that talent? I told 'im "Yes! — they wasn't payin' me enough," ...I said "I'm gonna sell 'em all — you don't have a contract with me*». См. Calt and Wardlow, «*Paramount, Part IV — The Advent Of Arthur Laibly*», p. 13. (105)

<sup>167</sup> В примечаниях к сборнику «*Jackson Blues: 1928—1938*» (Yazoo, L-1007) Дэвид Эванс отмечает, что в Чикаго братья МакКой и Джонни Темпл часто играли для семейства Капоне (Capone family). Правда, они ублажали гангстеров не блюзами, а итальянскими песнями и полькой. (105)

<sup>168</sup> Calt and Wardlow, «*Paramount, Part IV — The Advent Of Arthur Laibly*», p. 20.

<sup>169</sup> Там же, p. 19.

<sup>170</sup> Russell, Tony. *Country Music Records. A Discography, 1921—1942*. Oxford: University Press, 2008, p. 368.

<sup>171</sup> Интервью с Хэрри Чарльзом младшим (Harry Charles Jr., 1924) провела в декабре 2006 г. активистка из Грэфтона (Grafton) Анджела Мэк (Angela Mack). Размещено на сайте [www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org) (106)

<sup>172</sup> В статье о *Paramount* Колт и Уордлоу неверно указывают год смерти Хэрри Чальза — 1973. На самом деле он умер в 1981 г. (107)

<sup>173</sup> *Blues & Gospel Records: 1890—1943*, Fourth edition, p. 422. В отношении четырех матриц указано *are untraced*.

<sup>174</sup> См. коммент. Колта к LP «*East Coast Blues, 1926—1935*» (Yazoo, L-1013).

<sup>175</sup> См. коммент. Оливера к LP «*Bo Weevil Jackson (Sam Butler) — 1926*».

<sup>176</sup> Туук, р. 119

<sup>177</sup> Мы уверенно пишем — «в октябре», потому что в этом месяце появилась реклама пластинки Джексона в *The Chicago Defender*. Отметим заодно, что «Pistol Blues» впервые переиздан в 1968 г. на Yazoo в сборнике «East Coast Blues, 1926–1935», а «You Can't Keep No Brown» — спустя год, в сборниках «The Mississippi Blues No. 3: Transition, 1926–1937» (OJL-17) и «Up And Down The Mississippi, 1926–1940» (Roots, RL 319). (110)

<sup>178</sup> «You Can't Keep No Brown» (Блюз разлуки) by James «Bo Weavil» Jackson. Текст из сборника *The Blues Line*, pp. 185–186. (110)

Now I woke up this morning, mama, blues all around my bed.  
Rose this morning, mama, blues all around my bed.  
Thinking about the kind words that my mama had said.

Now my mama's dead, so is my daddy too.  
Now my mama's dead, so is my daddy too.  
That's the reason I tried so hard, to get along with you.

Now where there ain't no loving, ain't no getting along.  
Where there ain't no loving, sure ain't no getting along.  
'Cause you'll have more trouble, honey, than all the day is long.

So many days, I stoled away and cried.  
So many days, I stoled away and cried.  
Poor boy has been mistreated, now I can't be satisfied.

Now I'm gonna write a letter, mail it in the air.  
I'm gonna write a letter, gonna mail it in the air.  
Because the March wind blows, it blows news every where.

'Cause I'm going up the country, won't be very long.  
Good gal, you can count the days I'm gone.

I often tell my honey, don't have to fight.  
The gal that gets you, has got to try to treat you right.  
I'm crazy 'bout my Jane, tell the world that I am.  
'Cause I'm going, got to sing long distance blues.

Now you get way back, you get to ball the jack.  
You begin to fuss: and get your rider back.  
I want to see my Jane: tell the world that I do.  
Because I'm going, I'm going to sing long distance blues.

<sup>179</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 992, 829 and 739.

<sup>180</sup> Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.68–76.

<sup>181</sup> Fahey, John. *Charley Patton*. London: Studio Vista, 1970, p. 9.

<sup>182</sup> Имеется в виду вышедшая в 1926 г. книга *Negro Workaday Songs*.

<sup>183</sup> Дословно: «*Several Jackson recordings — particularly his previously unissued masterpiece, You Can't Keep No Brown — offer a revolutionary approach to blues melody which, had it been widely imitated, would have rescued the from from its greatest failing: repetitiveness*». См. коммент. Колта и Уордлоу к LP «*Bullfrog Blues*» (Mamlish S-3809). (113)

<sup>184</sup> «*Poor Boy Blues*», «*Jefferson County Blues*» и записанный для *Paramount* «*Some Scream High Yellow*» впервые переизданы в 1969 г. на сборнике «*Guitar Wizards, 1926–1935*» (Yazoo, L-1016). Неизданный вариант «*Jefferson County Blues*» (*alternative take*) — вышел на LP «*Bo Weavil Jackson (Sam Butler) — 1926*» (MSE 203). Так что блюзовое сообщество познакомилось с Бо Вивил Джексоном довольно поздно. (113)

<sup>185</sup> Оливер ссылается на фольклористов Ховарда Одума и Гая Джонсона, авторов *Negro Workaday Songs*. (113)

<sup>186</sup> См. коммент. Оливера к LP «*Bo Weavil Jackson (Sam Butler) — 1926*».

<sup>187</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 1245, and Harris, *Blues Who's Who*, pp. 678–679.

<sup>188</sup> «*Poor Boy Blues*» Сильвестера Уивера записан в апреле 1927 года; «*Poor Boy A Long Ways From Home*» Роберта Хикса (он же Барбекю Боб) — в июне 1927; Гас Кэннон записал блюз с таким же названием в ноябре того же года; «*Poor Boy Blues*» Рэмблин Томаса появился в ноябре 1928; Блайнд Вилли МакТелл записал «*Travelin' Blues*» в октябре 1929; «*Travelin' Mama Blues*» Джо Кэлликота вышел в 1930; Вил-

ли «Пур Бой» Лофтон записал «Poor Boy Blues» в 1930; а версия Букки Уайта относится к 1939 году. (114)

<sup>189</sup> Harris, p. 428.

<sup>190</sup> См.ком. Оливера к LP «Bo Weavil Jackson (Sam Butler) — 1926». Особенно вокал Джексона близок к Ма Рэйни в его «Why Do You Moan?». (115)

<sup>191</sup> *The Blues Line*, pp. 185–186.

<sup>192</sup> «Poor Boy Blues» (Блюз бедолаги), Bo Weavil Jackson. (116)

I woke up this morning, blues all around my bed.  
I woke up this morning, мама, blues all around my bed.  
Thinking about that wire, that my brown had sent.

Lord I'm poor boy here long ways from home.  
Poor boy here long ways my home.  
Ain't got nowhere not to lay my head.

Cold frosty ground was my bed last night.  
Cold frosty ground was my bed last night.  
Thinking about the wire that my baby had sent.

But my mama told me, Sam come down fast.  
Mama told me, Sam come down fast.  
Whiskey and women will bother your learning bad.

Now my mama dead, so is my daddy too.  
Ma-mama dead, so is my daddy too.  
Should I caught the wire trying to get along with you.

So many days I stoled away and cried.  
So many days I stoled away and cried.  
Poor boy's in the streets can't be satisfied.

Going write a letter mailed it in the air.  
Going write a letter mailed it in the air.  
Mail it by the window, love yous everywhere.

Lord, Lord, ain't going to moan no more...

Lord, Lord, ain't going to moan no more...

<sup>193</sup> Roche, Jacques. «*Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyrics?*» // 78 Quarterly, #1&2, 1992 (1967), p. 51.

<sup>194</sup> Дословно: «*One obviously archaic vocal technique of Jackson's IS, however, duplicated by Patton: that of deliberately distorting the pronunciation of a word...*

*...Both Bo Weavil and Patton, besides using the paused or "broken" vocal phrasing which is typical of the most rural of the blues singers, half-swallow certain words and blur others by bunching them together...»* Roche, p. 51. (117)

<sup>195</sup> См.: Evans, David. *Charley Patton: The Conscience Of The Delta*, p. 18, или Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.128.

<sup>196</sup> Roche, p. 52. Не совсем ясно, что имел в виду Роше-Колт, называя Пэттона болтливым гитаристом? Может, то, что Чарли умел «разговаривать» на струнах? (118)

<sup>197</sup> Там же.

<sup>198</sup> Там же.

<sup>199</sup> Gioia, p. 55.

<sup>200</sup> Wardlow, Gayle Dean. «*"Big Foot" William Harris*» // 78 Quarterly, # 3, 1988, p. 46.

<sup>201</sup> Там же.

<sup>202</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 361.

<sup>203</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 22. Эти два блюза, записанные в Атланте, штат Джорджия, в конце марта или в начале апреля 1924 г. для *OKeh*, являются, быть может, самыми первыми записям кантри-блюза. Оба переизданы в 1974 г. в Швеции — LP «*Rough Alley Blues: Blues From Georgia, 1924–1931*» (Magnolia 502). (123)

- <sup>204</sup> Этой фразой Уордлоу начинает свою статью. См. Wardlow, «*“Big Foot” William Harris*», p. 46. (124)
- <sup>205</sup> Gioia, p. 55.
- <sup>206</sup> Wardlow, «*“Big Foot” William Harris*», p. 47.
- <sup>207</sup> На статье Жака Роше (Стивена Колта) «*Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyrics?*» мы подробно останавливались в предыдущей главе. См. стр. 114 наст. издания. (125)
- <sup>208</sup> Wardlow, «*“Big Foot” William Harris*», p. 47.
- <sup>209</sup> Там же, p. 46.
- <sup>210</sup> Там же, p. 47.
- <sup>211</sup> Дословно: «*His discovery came in the small town of Carpenter near Port Gibson by H.C. Speir in 1927. Speir happened onto Harris as he was playing church music at a Sunday picnic, and ticketed him to Gennett Records*». Wardlow, «*“Big Foot” William Harris*», p. 48. (128)
- <sup>212</sup> Dixon, Robert M. W. & John Godrich. *Recording The Blues*. London: Studio Vista, 1970, p. 54.
- <sup>213</sup> Фотография «пятака» *Gennett 3041* помещена в *78 Quarterly*, #5, p. 78, как приложение к статье Тома Тсотси (Tom Tsotsi) «*Gennett—Champion Blues*». Снимок пластинки с блюзом Хэрисса (Gennett 6306) опубликован в *78 Quarterly*, # 8, p. 13, в статье Уордлоу о Хенри Спире — *Legends Of The Lost (The Story of Henry Speir)*. (130)
- <sup>214</sup> Dixon and Godrich. *Recording The Blues*, p. 55.
- <sup>215</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 361. В сборнике «*Delta Blues Heavy Hitters, 1927–1931*» (Herwin 214) почему-то указано, что запись происходила 18 июля. Видимо, отсюда и аналогичная дата, указанная на сайте датчанина Стефана Вирза (Stefan Wirz) [www.wirz.de/music/harrwfrm.htm](http://www.wirz.de/music/harrwfrm.htm) (130)

<sup>216</sup> См. коммент. Колта к LP «Delta Blues Heavy Hitters, 1927–1931» (1979, Herwin 214).

<sup>217</sup> «I'm Leavin' Town» (Покидаю этот город...), by William Harris. (131)

Yeah mean mama where you stay last...

Where you stay last...

Where you stay, yeah mean mama...

Where you stay last night?

Yeah mean mama where you stay last night?

Oh your hair all wrinkled and your clothes ain't fitting you right.

Got up this morning and I could not keep from crying (3)  
thinking about my rider, she done put me down.

The sun going to shine in my back door some day... (3)  
I know my woman going to come my way some day.

When I get drunk well I don't want to drink no more...

Listen here what my dear old mother says: (3)  
These women and whiskey going to get my child astray.

Easy mama no good bearing down...

<sup>218</sup> Dixon and Godrich. *Recording The Blues*, p. 54.

<sup>219</sup> Существовало правило, согласно которому музыкант должен был представить не менее четырех, ранее не записанных песен. (132)

<sup>220</sup> Об Оллисе Мартине сведений не много. Судя по всему, он из Алабамы, где харперы были особенно популярны в сельской среде. Возможно, это псевдоним какого-то другого музыканта, о котором, мы также ничего не знаем. Его «Police And High Sheriff Come Ridin' Down» — тюремная баллада на мелодию спиричуэлса «Do Lord Remember Me» — была единственной вещью, которую записали во время бирмингемской сессии. Предполагается, что он подыгрывал Джейбёрду Колмену 4 августа 1927 г. во время записи госпела «I'm Gonna Cross The River Of Jordan—Some O'These Days», и его игра потрясающая! См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 170 and 601. Обе вещи с участием Оллиса Мартина вошли в аль-



бом «Alabama Harmonica Kings, 1927–30» (WSE 127). На этой же пластинке переизданы и десять песен Джейбёрда Коулмена. (132)

<sup>221</sup> Wardlow, «*Big Foot*» William Harris», p. 48.

<sup>222</sup> О трио Koerner, Ray and Glover см.: Писигин, В. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.2.* — М.: 2004. С.222–237.

<sup>223</sup> Джон Хэммонд записал версию «Bullfrog Blues» в 1964 г., она вошла в его альбом «John Hammond: Country Blues» (Vanguard VRS-9198); Дэйв Рэй поместил свой вариант на LP «Dave Ray: Snaker's Here» (1965, EKL-284); Canned Heat включили свою версию в дебютный альбом (1967, Liberty LST-7526); *живая* версия Рори Галлахера издана в 1972 г. — альбом «Rory Gallagher. Live!». «Bullfrog Blues» записывали и другие музыканты. (135)

<sup>224</sup> Brown, Sterling Allen. «*Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads And Work Songs*» // Phylon 14, #1 (Winter 1953), pp. 45–61. См. сайт [www.negroartist.com](http://www.negroartist.com)

<sup>225</sup> Томас Тэйлли, химик, преподаватель и администратор Университета Фиска, первый чернокожий фольклорист Теннесси. Уроженец Бэдфорд-каунти (Bedford County), он начал собирать народные песни около 1900 г. и публиковал их в своем труде *Negro Folk Rhymes* (Негритянские фолк-рифмы). См.: Talley, W. Thomas (of Fisk University). *Negro Folk Rhymes: Wise And Otherwise / With A Study*. NY, The Macmillan Company, 1922. (136)

<sup>226</sup> См.: Traditional Music And Spoken Word Catalog From The American Folklife Center; Alan Lomax, Z. N. Hurston and Barnicle Expedition. (The Library of Congress website: [www.loc.gov/folklife](http://www.loc.gov/folklife)) (136)

<sup>227</sup> «Bullfrog Blues» (Тревожный блюз), by William Harris. Текст из сборника *The Blues Line*, pp. 183–184. (138)

Have you ever woke up with them bullfrogs on your...

...bullfrogs on your I mean mind?

Have you ever woke up, mama, bullfrogs on your mind?

Have you ever woke up with yhem bullfrogs on your mind?

Let it rain here, mama, sun shining in your...  
...sun shining in your I mean door.  
It's gonna rain today, mama, sun shine in you door.  
Gonna rain today the sun is shining in you back door.

I'm gonna tell you this time, mama, I ain't gonna tell you no...  
...ain't gonna tell you no I mean more.  
I'm gonna tell you this time, mama, ain't gonna tell you no more.  
I'm gonna leave you, partner, and I won't be back here no more.

I left you standing here, buddy, in your back door...  
...in your back door bullfrog blues.  
I left you standing, mama, your back door.  
I left you standing here in your back door crying.

Got the bullfrog blues, mama, can't be satis-...  
...can't be satis- mamlish-fied.  
Got the bullfrog blues, and I can't be satisfied.  
Got the bullfrog blues, and I can't be satisfied.

Have you ever dreamed lucky and woke up cold in...  
...woke up cold in I mean hand?  
Have you ever dreamed lucky, woke up cold in hand?  
Have you ever dreamed lucky, woke up cold in hand?

I'm gonna tell you, buddy, what a Chinaman told a...  
...Chinaman told a I mean a Jew.  
I'm gonna tell you what a Chinaman told a Jew.  
You don't likee me, well I sure god don't like you.

Hey, lookee here, partner, see what you done to...  
...see what you done to I mean me.  
Lookee here, partner, see what you done to me.  
Hey, lookee here, partner, see what you done to me.

Hey, the sun gonna shine in my back door some...  
...my back door some I say today.  
The sun gonna shine in my back door some day.  
Hey, the sun gonna shine in my back door some day!

228 Wardlow, «*Big Foot*» *William Harris*», p. 48.

229 На *Supertone* под именем *Alonso Boone* вышли «*Kansas City Blues*» и «*Electric Chair Blues*»; на *Champion* под именем *Bud Johnson* переизданы «*Kitchen Range Blues*», «*Bull Frog Blues*», «*Hot Time Blues*» и «*Early Mornin' Blues*». Также переизданы на *Conqueror* «*Bull Frog Blues*» и «*Early Mornin' Blues*»: на этот раз под именем *William Harris*. Точную дату переиздания выяснить не удалось — скорее всего, это 1928 или 1929 гг. (139)

230 Дословно: «...*was a friend of Patton's, but his style and lyrics place him north of the Delta and within the Arkansas-Memphis sphere*». Roche, Jacques «*Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyrics?*» // *78 Quarterly*, #1&2, p. 54. (142)

231 Кроме Бадди Бой Хокинса, на пластинке переизданы по два блюза Бобби Гранта (*Bobby Grant*), Кинг Соломона Хилла и Биг Билла Брунзи (под псевдонимом *Big Bill Johnson*). (143)

232 Дословно: «*Country blues singers often insert little nonsense jingles or make spoken asides during a stanza. Buddy Boy Hawkins does both on Jailhouse Fire Blues and Shaggy Dog Blues. His slurring of words is as much due to striving for a rhythmic pattern as to any lack of clarity in diction*». Продюсеры издания — Билл Гроер-мл. (*Bill Grauer, Jr.*) и Оррин Кипньюс (*Orrin Keernews*), и они же, по-видимому, авторы комментариев. (143)

233 Это роскошное издание, задуманное в своё время Джоном Фэхе-ем и ему посвященное, вышло в объёмной зеленой коробке в 2001 г. в издательстве *Revenant*. Комментарии Споттсвуда вошли под названием *Going Away To A World Unknown: Song Notes And Transcriptions*, pp. 56–95. (144)

234 См. коммент. Эпстейна к LP «*Buddy Boy Hawkins & His Buddies, 1927–1934*» (1968, Yazoo, L-1010).

235 См. коммент. Оливера к LP «*Walter "Buddy Boy" Hawkins 1927–29*» (MSE 202).

<sup>236</sup> См. коммент. Эпстейна к LP «Buddy Boy Hawkins & His Buddies 1927–1934», а также главу о Вильяме Хэррисе в наст.изд.

<sup>237</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 361.

<sup>238</sup> Эпстейн формулирует всё это более мудро. См. его коммент. к LP «Buddy Boy Hawkins & His Buddies 1927–1934». (146)

<sup>239</sup> Spottswood, *Going Away To A World Unknown: Song Notes And Transcriptions*, in *Screamin' And Hollerin' The Blues By Charley Patton*, p. 61.

<sup>240</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, pp. 181–182.

<sup>241</sup> Постер опубликован в 78 Quarterly, #6, 1991, p. 15.

<sup>242</sup> «Number Three Blues», by Walter «Buddy Boy» Hawkins. Текст из: Titon, Jeff Todd. *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*. Second ed., The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1994, pp. 79–80.

I done lost all my money, I got nowhere to go.  
I said I lost all my money, ain't got me nowhere to go.  
I believe to my soul I'm about to lose my brown.

All these women gets mad 'cause I want *what what what what...*  
All you women gets mad 'cause I want *want want want want...*  
All you women gets mad at Buddy Boy 'cause I want me *da da da...*

I say I flagged number four, mama, she kept on wheelin' by.  
I flagged number four, she kept on wheelin' by.  
I couldn't do anything, partner, but fold my little arms and cry.

Here come number three with her headlight turned down.  
I say here come number three with her headlight turned down.  
I believe to my soul she's Alabama bound.

Apples on my table, peaches on my shelf.  
Apples on my table, peaches on my shelf.  
I got to stay there, couldn't eat 'em all by myself.

<sup>243</sup> Calt and Wardlow, «*Paramount, Part IV — The Advent Of Arthur Laibly*», p. 13.

<sup>244</sup> Calt and Wardlow, «*The Buying And Selling Of Paramounts, Part III*», p. 18.

<sup>245</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, p. 181.

<sup>246</sup> «A Rag Blues», by Walter «Buddy Boy» Hawkins. Текст из издания *Screamin' And Hollerin' The Blues*. Revenant, 2001, p. 61. (153)

Now this here's the "A Rag" I'm playin'.  
This here's my rag.  
I brought it all the way from Jackson, Mississippi.  
Some people don' know what this rag is.  
I'm the only man can play this here rag, call it "A Rag".  
Here where I made Jackson girls shimmy wabble.  
That's called that "shocko".  
Here what makes all the girls feel good.  
Listen here, when you do the shout, listen to this run.  
Now listen here again.  
That's what you call that terrible rag, we got now.  
Got off the other rag. Here where it get happy now, gettin' happy.  
You call that, "Jackson A Rag".

<sup>247</sup> Spottswood, Dick. *Going Away To A World Unknown: Song Notes And Transcriptions*, in *Screamin' And Hollerin' The Blues*. Revenant, 2001, p. 61.

<sup>248</sup> Музыкальный словарь Гроува. — М.: Практика, 2001. С.978.

<sup>249</sup> См.коммент. Оливера к LP «Walter "Buddy Boy" Hawkins, 1927–29» (MSE 202).

<sup>250</sup> Oliver, Paul. *The Story Of The Blues*. Boston: Northeastern University Press, 1998, p. 53. Джон Хёрт записал «Spanish Fangdang» в июле 1963 г. для Библиотеки Конгресса — LP «Monday Morning Blues» (1980, Flyright, FLY 553). (153)

<sup>251</sup> См. КОММЕНТ. Эпштейна к LP «Buddy Boy Hawkins & His Buddies 1927–1934» (Yazoo, L-1010).

<sup>252</sup> «How Come Mama Blues (Deeble Bum Blues)» (Как ты можешь так, детка?), by Walter «Buddy Boy» Hawkins. Текст из издания *Screamin' And Hollerin' The Blues*. Revenant, 2001, pp. 61–62. (155)

How come you do me like you do, baybay, what make you  
do me like you do?

How-how come you try to make me feel so blue?

Mama, you know I ain' done nothin' to you...

Now, you know you lef' home at seven, come back at eight,  
you got another big fat man, he slam up to my gate.

What makes you treat me like you did last night?

You know I ain' done nothin' to you...

I says, baby, I ain' done nothin' to you.

How come you try to make me feel so blue, what make  
you do me like you do?

How come you try to make me feel bad?

Mama, you know I ain' done nothin' to you...

You know you hug me, kissin', said "Daddy, you sho' is fat!"

I stuck my head out the window, then holler "Who in the world is that?"

What make you do me like you do, do, do, what make you  
do me like you do?

How come you done me like you did las' night? I ain' done  
nothin' to you...

*Listen 'ere, woman*, I bought a pistol, I bought it today,  
now I got the undertaker waiting just to haul you 'way!

What makes you treat me like you did, brownskin woman?

You know I ain' done nothin' to you...

Talkin' 'bout you, baybay, I ain' done nothin' ta you.

How come you treat me like you did las' night?

How come you do me like you do?

How come you try to make me feel so awful blue,  
when I ain' done nothin' to you?

You know you kep' on talkin' about, that you want to get my goat.

I had a brand new razor, woman, just to fit your th'roat...  
What makes you treat me like you do, sweet baby? I ain' done  
nothin' to you...  
I say, when I ain' done nothin' to you...

How come you try to make me feel so blue? What make  
you do me like you do?  
How come you try to make me feel bad, mama? I ain' done  
nothin' to you!

*Listen here, boys!* You know a nickel is a nickel, a dime was  
a dime...

A woman get tired a one man all the time...

How come you do me like you do, sweet baby? What  
makes you treat me like...

Talkin' 'bout you, mama, how come you do me like you  
do? *Now Look here!*

*Listen at that guitar! You understand it? Ain' that pretty?*

Now, how come you try to make me feel so blue?

What make you do me like you do?

How come you try to make me feel bad? I ain' done nothin'...  
*...list' here, boys!*

Now, if you try to give the womens everything they need,  
you'll have to make the (winter in your) BVDs.

What make you do me like you do, do, do? Jeedle up,  
beedup, deedle um bo...

<sup>253</sup> Oliver, *Songsters & Saints*, p. 84.

<sup>254</sup> Spottswood, *Going Away To A World Unknown*, in *Screamin' And Hollerin' The Blues*, p. 62.

<sup>255</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 172.

<sup>256</sup> «Voice Throwin' Blues» (Блюз чревовещателя), by Walter «Buddy Boy» Hawkins. (157)

Come in at down, stay out late, if I call you, dontcha hesitate.  
Tell me how long does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

I ain' no miller's, *miller's son*, can be your miller (*till*) *your miller come*.  
*Looky, how long* will I have to wait?  
Can I getcha now *or mus' I hesitate, nya nya nya nya?*

I'm gon' sing this verse, *ain' nothin' new*, make me mad,  
say *nin nan non*. *Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

Plain yellow evil, [*brown evil too*], leavin' fair brown, I *don' need you*.  
*Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

Sayin', come in at the dawn, *stay out late*, if I call you, don't *hesitate*.  
*Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

Mama told me, *daddy did too*, women roun' here gon' be  
the *death of you*. *Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

I ain' no doctor, *doctor's son*, ease your pain 'til the *doctor come*.  
*Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?* (2)

I don' wan' no sugar in my tea, the woman I got sweet enough for me.  
*Tell me how long* does I hafta wait?  
Can I getcha now *or must I hesitate, nya nya nya nya?*

<sup>257</sup> Возможно, понятие *Deep Blues* впервые ввел Роберт Палмер, автор одноименной книги. (159)

<sup>258</sup> Harris, p. 127.

<sup>259</sup> Как всегда, мы отправляем нашего читателя к замечательному и прекрасно иллюстрированному сайту датчанина Стефана Вирза. (161)

<sup>260</sup> Дословно: «*I'm dead serious about this. If I were asked to introduce someone to great country blues music, I would reach for either "Devil In The Lion's Den"*



or “Jail House Blues”». См. буклет *Sam Collins & The Gennett Madness* к LP «Crying Sam Collins And His Git-Fiddle» (1965, OJL-10). (162)

<sup>261</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 122. Заметим, что в своей первой книге — *Country Blues* — Чартерс упомянул Коллинза лишь однажды, и то мимоходом. (162)

<sup>262</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 124.

<sup>263</sup> В 1959 г. Чартерс и Ван Ронк создали популярный джаз-бэнд Orange Blossom Jug Five и даже издали пластинку. (163)

<sup>264</sup> См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. С.352–358*. Музыкантам из Тайлержауна посвящены страницы в кн.: Evans, David. *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1987. (164)

<sup>265</sup> Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads In The Early Blues*. York, England: Music Mentor Books, 2006, pp. 33–35. По мнению автора, в «Mean Black Moan», записанной в 1929 г., могли найти отражение визит Пэттона в Чикаго (и МакКоум) в десятых годах и последовавшие забастовки на *Illinois Central* в 1911 г. (165)

<sup>266</sup> Haymes, pp. 186–187.

<sup>267</sup> Wardlow, *Chasin' That Devil Music*, p.53.

<sup>268</sup> Там же.

<sup>269</sup> Там же, p. 215. Мы здесь цитируем книжный вариант статьи Уордлоу «*One Last Walk Up King Solomon Hill*» // *Blues Unlimited*, #148 (Winter 1987), pp. 8–12. (166)

<sup>270</sup> «Slow Mama Slow» (Медленнее, детка, медленнее...), by Sam Collins. Текст из сборника *The Blues Line*, p.146. (167)

Take your time kind mama, I'm gonna do it just as slow as I can...  
Take your time kind mama, I'm doing it just as slow as I can...  
I might start shimmying, don't let nobody in.



and she brought me tea...  
Lord, she brought me coffee  
and she brought me tea...  
Fell dead at the door  
with the jailhouse key.

I'm going down to the courthouse,  
see the judge and the chief police.  
Goin' down to the courthouse,  
see the judge and the chief police.  
My good gal fell dead now, I  
sure can't see no peace.

I tell you what I'll do, an' I  
sure God I won't tell no lie.  
Tell you what I'll do, an' I  
sure God ain't gon' lie.  
I b'lieve I'll lay down,  
take morphine and die.

<sup>278</sup> Haymes, p. 152. См. также: Handy, W. C. *Father Of The Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp. 73–74, и Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. С.6–8.*

<sup>279</sup> Как пишет Уордлоу, Спир не мог вспомнить что-либо об игре Сэма Коллинза (*Speir could not remember ever hearing Collins play*). Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 215. (172)

<sup>280</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 214.

<sup>281</sup> Это высказывание Хэrrисона Смита опубликовано в качестве комментариев к репринтному изображению пластинок Сэма Коллинза на *Black Patti*. См. 78 *Quarterly*, # 11, p. 49. (173)

<sup>282</sup> Перри Бредфорд, афроамериканский композитор, сочинитель песен и водевильных блюзов, в частности, считается, что именно он автор знаменитого «Crazy Blues», записанного в 1920 г. Мэми Смит. (173)

283 Whelan, Pete. Interview by Joel Slotnikoff (with some help from Kip Lornell), 2–13–97 Key West Florida, on website *www.bluesworld.com*

284 *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 93 and 904. Стринг-бэнд Taylor's Kentucky Boys назван по имени его менеджера Дэнниса Тейлора (Dennis W. Taylor). Их ричмодские записи переизданы в 1989 г. в сборнике «String Bands, 1927–1929» (НК-4009). (174)

285 Рекламный постер опубликован в 78 Quarterly, #11, 2000, p. 18. (176)

286 «Boll Weevil» и «You Heard Me Whistle (Oughta Know My Blow)» Коулмена записаны 5 и 13 авг. 1927 г. и эксклюзивно изданы на *Black Patti 8055*. См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 170. (177)

287 Tsotsi, Tom and Pete Whelan. «*Black Patti*» // 78 Quarterly, #11, pp. 11–91.

288 Джо Буссард, род. в 1936 г., — страстный любитель музыки довоенной поры, музыкант, ведущий нескольких радиопрограмм, но главное — собиратель старых пластинок. В 2006 г. о нем вышел документальный фильм *Desperate Man Blues*, представляющий большой интерес для собирателей редких пластинок, исследователей, для всех, кто интересуется эпохой пятидесятых — именно в то время Буссард собрал большую часть коллекции довоенного блюза, джаза, музыки госпел и олд-таймов. Его уникальное собрание насчитывает более 25 тыс. пластинок *78 rpm!* (177)

289 В 1972 г. Бернард Клецко переиздал присланные Буссардом «Original Stack O'Lee Blues» и «Мама You Don't Know How» Лонг Клива Рида и Downhome Boys на своём лейбле *Herwin* в сборнике кантри-блюза «Sic 'em Dogs On Me, 1927–1939» (Н-201). Чтобы удобнее было сравнивать, Берни поместил вслед за «Original Stack O'Lee Blues» — «Stack O'Lee Blues» Джона Хёрта. В примечаниях он поблагодарил Буссарда за то, что тот прислал ему копию «самой редкой из всех кантри-блюзовых пластинок» (*the rarest of all country blues records*), имея в виду *Black Patti 8030*. (180)

290 78 Quarterly, #11, 2000, pp. 56–57.

291 «Devil In The Lion's Den» издан на одной пластинке с «Good Time Blues» Желли Ролл Андерсона (Jelly Roll Anderson) и его стринг-бэнда, записанного в студии *Gennett* 19 апреля 1927 г. (180)

<sup>292</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 172. Также этот Справочник сообщает, что под псевдонимом *Bunny Carter* Коллинза переиздавали на лейбле *Conqueror*, p. 145. (182)

<sup>293</sup> «Pork Chop Blues» (Блюз свиной отбивной), Sam Collins. (183)

I went out west about a years ago. I taken sick an' I like to die:  
had the rheumatism all in my breast, tuberculosis all in my side.

I went to the doctor, doctor said: “Boy, what’s the matter with you?”  
That doctor looked around at me; I said: “Doctor, what I need?”

That doctor shook his head an’ said: “You need the pork chop  
poultice an’ the stew an’ veg. in’ you stomach three times a day”.

If you had been doin’ all the time,  
you’d-a been a healthy child today.

When a man gets sick an’ about to die,  
stop in swell café an’ get a chocolate pie.  
Pork chop poultice, stew an’ beans in your stomach  
three times a day...

<sup>294</sup> Эту Бесси Браун, впоследствии выступавшую дуэтом с Джорджем Вильямсом (George Williams), не следует путать с другой Бесси Браун (Original Bessie Brown), записывавшейся во второй половине 20-х. (183)

<sup>295</sup> Обычно с Вилли Джонсоном пела его жена Ангелина (Angeline Johnson), которая и обучила его многим церковным песням, но во время студийных записей в Далласе и Новом Орлеане приглашалась певица одной из местных церквей, которая и осталась запечатленной на пластинках. (183)

<sup>296</sup> См. С.156–157 наст.издания.

<sup>297</sup> «Yellow Dog Blues», Sam Collins. (185)

Be easy mama, don't you fade away.  
Be easy mama, don't you fade away.  
I'm goin' where the Southern cross the Yella Dog.

Now, I'm pleading here with you,  
if I'm not around in your arms.  
Lord, I'm pleading hear me where you are,  
bide your lonely heart.  
Been a desperad-y and I didn't wanna ride no trains.

I want to ride the Yella Dog world  
while them red — green change.  
I wanna ride the Yella Dog world  
while it rain, rainy day.  
I thought deep in my own family now,  
I don't remember a name.

Set deep in my saddle all the night,  
don't remember her name.  
Got to shove her off the train,  
police surround the car...

\* *Yellow Dog* — так прозвали железную дорогу *Yazoo Delta Railroad* в Миссисипи. Под словами «туда, где *Southern* встречается с *Yellow Dog*» подразумевается город Мурхед, Санфлауэр-каунти, где *Southern Railroad* пересекается с *Yazoo Delta Railroad*. Последняя в настоящее время входит в систему *Illinois Central Railroad*. Из кн. Townley, Eric. *Tell Your Story: A Dictionary Of Jazz And Blues Recordings 1917–1950*. Chigwell, Essex: Storyville Publications, 1976, p. 389.

<sup>298</sup> Charters, *The Country Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp. 136–137.

<sup>299</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 126.

<sup>300</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 209.

<sup>301</sup> Wardlow, Gayle Dean. «*King Solomon Hill — Who Is He?*» // 78 Quarterly, #1&2, 1992 (1967), pp. 5–9.

<sup>302</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 2–7.

- <sup>303</sup> О поисках Скипа Джеймса в шестидесятые см.: Писигин. *Присутствие блюза. Т.2. С.243–249. (189)*
- <sup>304</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 2–3.
- <sup>305</sup> См. Wardlow, Gayle Dean. *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edit. with an introd. by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p. 208.
- <sup>306</sup> Один из этих *Соломонов Хиллов* родился в Миссисипи в 1918 г., и он, по мнению Туука, может быть *Соломоном Хиллом Эванса*, так как рассказавший о нем Фрэнк Батлер (Frank Butler), родившийся в 1908 г., объяснял, что Хилл, которого он знал, был моложе его. Еще один Соломон Хилл (годы жизни 1897–1972) проживал в Шривпорте, Луизиана. Но это явно не блюзмен. См. Tuuk, *Paramount's Rise And Fall*, p. 143. (190)
- <sup>307</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 210. Под лонгплеем лейбла *Wolf* имеется в виду вышедший в 1985 г. LP «Giants Of Country Blues, Vol. 1 (1927–32)» (WSE 116) с четырьмя блюзами Кинга Соломона Хилла: два из них записаны в двух версиях, так что всего в лонгплей вошли шесть треков Хилла. Блюзы Сан Хауса, Вилли Ли Брауна, Руби Лэйси и Бобби Гранта также вошли в это издание. (191)
- <sup>308</sup> Wardlow, Gayle Dean. *One Last Walk Up King Solomon Hill // Blues Unlimited, # 48 (Winter 1987)*, pp. 8–12.
- <sup>309</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 7.
- <sup>310</sup> Wardlow. *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 216.
- <sup>311</sup> Там же, p. 214.
- <sup>312</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 3–4.
- <sup>313</sup> *Deep Ellum*, расположенный к северо-востоку от далласского *Downtown*, и сегодня является центром развлечений техасской публики. Здесь множество кафе, клубов и ресторанчиков, где по вечерам можно услышать *живую* музыку. Один из популярных клубов называется *Blind Lemon*, отражая связь района с самым великим блюзмен-

ном Техаса. Состоящий в основном из старых двухэтажных кирпичных зданий, *Дип Эллум*, окруженный современными скоростными трассами и эстакадами, с каждым годом принимает все более декоративный вид и в будущем, наверное, превратится в своеобразный музей, привлекающий в основном туристов. Из четырех углов перекрестка *Elm Street* и *Central Avenue*, где когда-то пели дуэтом Лемон Джефферсон и Хьюди Ледбеттер, в первоизданном виде сохранился лишь один, находящийся ближе к центру Далласа. В свое время здесь бывали и блюзовые музыканты из Дельты, в частности Скип Джеймс: именно в Далласе он сочинил «I'm So Glad». Несомненно, в *Дип Эллум* бывал и Кинг Соломон Хилл. (194)

<sup>314</sup> Две сессии были проведены в Чикаго, причем дались нелегко, о чем говорит количество тейков: три из четырнадцати песен перезаписывались по четыре раза! Другие — по два-три, и только «No Baby Blues» и «Good Time Blues» записаны с ходу. См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth Edition, p. 920. Тем не менее все блюзы были в свое время изданы. В 1968 г. их переиздали на *Biograph* — LP «Ramblin' Thomas. Chicago Blues, 1928» (BLP-120004). Видимо, оттого, что сессии прошли в Чикаго, Рэмблина Томаса приписали к этому мегаполису. Еще раз парамаунтские записи Томаса переиздали в 1983 г. на *Matchbox* — LP «Ramblin' Thomas, 1928–32. Complete Recordings In Chronological Order» (MSE 215). Он также переиздан на CD — «Ramblin' Thomas & The Dallas Blues Singers, 1928–1932» (Document DOCD-5107). (194)

<sup>315</sup> См. коммент. Оливера к LP «Ramblin' Thomas, 1928–32» (MSE 215).

<sup>316</sup> Лонгплей «Jesse Thomas: Blue Goose Blues» записан в 1995 г. и издан спустя год на CD (TopCat IMP 704). Ранние блюзы Джесси Томаса переиздавались разными лейблами, а все четыре вышли в 1987 г. на LP «Texas Blues, 1928–1929» (НК-4003). Отметим, что во время самой первой сессии, в августе 1929 г. в Далласе, Джесси в составе бэнда аккомпанировал певице Бесси Такер (Bessie Tucker). Джесси мог быть записан и раньше: в конце 1928-го или в начале 1929-го ЭрТи Эшфорд, искатель талантов в Техасе, отправил его на прослушивание в Чикаго, но Арт Лейбли посчитал, что его блюзы неоригинальны, и вернул сингера домой. А вот Ральф Пир и *Victor* оказались более благосклонными к молодому музыканту. См.: Wardlow, *A Quick Ramble*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 65. (194)



<sup>317</sup> По итогам беседы была написана статья *A Quick Ramble*, опубликованная зимой 1981 г. в *Blues Unlimited #148 (Winter)* и под этим же названием вошедшая в книгу *Chasin' That Devil Music*, которую мы и цитируем. (194)

<sup>318</sup> Wardlow, *A Quick Ramble*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 67.

<sup>319</sup> Кроме «Ground Hog Blues» и «Ground Hog Blues No.2», это «Shake It Gal» и «Little Old Mama Blues». Все изданы в тридцатые на двух пластинках и переизданы уже в наше время. «Ground Hog Blues» впервые переиздан в 1975 г. в сборнике «The Voice Of The Blues. Bottleneck Guitar Masterpieces» (Yazoo, L-1046); затем, в 1983 г., «Ground Hog Blues» и «Shake It Gal» вышли на LP «Ramblin' Thomas, 1928–32» (MSE 215) и в сборнике, изданном на CD, «Ramblin' Thomas & The Dallas Blues Singers 1928 – 1932» (1992, Document, DOCD 5107); наконец, «Ground Hog Blues No.2» и «Little Old Mama Blues» впервые переизданы в 1994 г. в сборнике «Too Late Too Late, vol. 2. 1897–1935» (Document, DOCD 5216). (196)

<sup>320</sup> См. коммент. Колта к LP «The Voice Of The Blues. Bottleneck Guitar Masterpieces» (1975, Yazoo, L-1046).

<sup>321</sup> Wardlow, *A Quick Ramble*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 65.

<sup>322</sup> Там же, p. 66.

<sup>323</sup> «Blue Yodel No.10» переиздавался много раз на *78rpm*, а на виниле — в 1963 г. на *RCA Victor* — LP «The Short But Brilliant Life Of Jimmie Rodgers» (LPM-2634). (197)

<sup>324</sup> См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 920, and Russell, *Country Music Records. A Discography, 1921–1942*, p. 807.

<sup>325</sup> Porterfield, Nolan. *Jimmie Rodgers: The Life And Times Of America's Blue Yodeler*, pp. 414–415.

<sup>326</sup> Этот отель, строительство которого завершилось в 1927 г., некогда располагался в далласском Сити, по адресу *310–318 South Houston Street*, и являл собою строение, типичное для далласского даунтауна тридцатых, в ландшафт которого хорошо вписывался находящийся неподалеку склад учебников, с шестого этажа которого метко стрелял убийца президента Джона Кеннеди. Сейчас от отеля

не осталось и следа, а бывший склад учебников уже давно превращен в музей. (198)

<sup>327</sup> Porterfield, pp. 315–316.

<sup>328</sup> Там же, р. 318. Все другие песни этой сессии Роджерс записал либо под аккомпанемент струнг-бэнда, либо с участием второго гитариста. (199)

<sup>329</sup> Там же, р. 319.

<sup>330</sup> Wardlow, *A Quick Ramble*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 65. И. Брэйси и Т. Джонсон записывались для *Victor* в феврале и августе 1928 г. (201)

<sup>331</sup> Там же, р. 67.

<sup>332</sup> «No Job Blues» (Блюз безработного), by Ramblin' (Willard) Thomas. Текст из сборника *The Blues Line*, p. 94. (202)

I been walking all day and all night too...  
I been walking all day and all night too.  
'Cause my meal-ticket woman have quit me,  
and I can't find no work to do...

I picken up the news paper and I looked in the ads...  
Says I picken up the news paper and I looked in the ads.  
And the policeman come along and he arrested me for vag.

(Now, boys, you ought to see me in my black and white suit.  
It won't do.)

I said, Judge, Judge, what may be my fine?  
Lord, I said, Judge, Judge, what may be my fine?  
He said, Get your pick and shovel and get deep down in mine!

I'm a poor vag prisoner working in the ice and snow...  
I'm a poor vag prisoner working in the ice and snow.  
I got to get me another meal-ticket woman,  
so I won't have to work no more...

<sup>333</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 215.

<sup>334</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 215.

<sup>335</sup> Там же, p. 217.

<sup>336</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 5.

<sup>337</sup> В одном из интервью Уордлоу сообщил, что до 90% пластинок приобретались женщинами, а не мужчинами. (*What a lot of people don't realize, about ninety percent of the records were bought by women, not men.*) Wardlow, *The Blues World*, interview by Joel Slotnikoff, on website [www.bluesworld.com](http://www.bluesworld.com). Любопытное сведение! (205)

<sup>338</sup> Calt, *I'd Rather Be The Devil*, p. 198. Очевидно, что сведения о встрече и совместных выступлениях Кинга Соломона Хилла и Неемии «Скип» Джеймса почерпнуты Колтом у Уордлоу, которому в свою очередь их поведал Джон Уиллис. Между тем в упомянутых нами статьях самого Уордлоу о такой встрече ничего не сказано. (206)

<sup>339</sup> Wardlow, *King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 6.

<sup>340</sup> Там же, p. 7.

<sup>341</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 217.

<sup>342</sup> Там же.

<sup>343</sup> Там же, pp. 212–213.

<sup>344</sup> Стивен Колт предполагает, что именно Хенри Стефани приезжал в Бентонию летом 1931 г. и приглашал Скипа Джеймса на новую сессию, которая так и не состоялась. См. Calt, *I'd Rather Be The Devil*, p. 162. (208)

<sup>345</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 212.

<sup>346</sup> Подробнее об устройстве и истории грэфтонской студии, о технологии и проведении там записи, о самом Грэфтоне, а также о



You done made me love you,  
                  now got me for your slave.  
Baby, you done made me love you,  
                  now got you for your slave.  
From now on you'll be making whoopee,  
                  baby, in your lonesome grave.

Baby, next time you go out,  
                  carry your black suit along.  
Mama, next time you go out,  
                  carry your black suit along.  
Coffin gonna be your present,  
                  hell gonna be you brand new home.

I say the devil got ninety thousand women,  
                  he just need one more.  
*He's on the mountain calling for you,*  
                  *baby, broke down and surely must go.*

Cool, cool weather we're having  
                  summer's almost out.  
Then I got to go through Death Valley,  
                  there ain't a house for 25 miles around.

My poor feet is so tired, Lord, help me some way.  
Then I got 300 miles to go traveling through  
                  the mud and clay...

Mmmmmmmmmmmmm  
Mmmmmmmmmmm mmmm

\* *Makin' whoopee* — модное в 20-х годах выражение, означающее *кутить, гулять, пировать*, в особенности на вечеринках с особами противоположного пола. Было популяризировано среди белой молодежи эстрадным хитом Гаса Кана (Gus Kahn) и Уолтера Доналдсона (Walter Donaldson) — «Makin' Whoopее» (1928). Позже термин связывали с «желтым» фелъетонистом Уолтером Винчеллом (Walter Winchell), утверждавшим, что именно он является его создателем. Calt, Stephen. *Barrelhouse Words. A Blues Dialect Dictionary*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2009, p. 154.

<sup>352</sup> Слушая «Tell Me Baby», невольно вспоминаешь голос Роберта Планта (Robert Plant) и слайд Джимми Пейджа (Jimmy Page) в их «Hats Off To (Roy) Harper» из Led Zeppelin-III. Может, и этих ребят Кинг Соломон Хилл не обошел стороной? (211)

<sup>353</sup> Несмотря на общий кризис индустрии грамзаписи, парамаунтские пластинки Кинга Соломона Хилла пользовались спросом, коль скоро вторые версии «Whoopee Blues» и «Down On My Bended Knee» переизданы на лейблах *Crown* и *Varsity*, а «The Gone Dead Train» и «Tell Me Baby» на *Champion*. (211)

<sup>354</sup> Charters, *The Country Blues*, p. 137. Во втором издании — p. 201.

<sup>355</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 211. Сейчас эта комьюнити называется *Salt Works*.

<sup>356</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 396.

<sup>357</sup> В июле 1932 г. в грэфтонской студии был записан стринг-бэнд Mississippi Sheiks. Пластинка *Pm13156*, с «She's Crazy About Her Lovin'» на двух сторонах, стала последней в славной истории *Paramount*. (213)

<sup>358</sup> Evans, *Big Road Blues*, p. 81.

<sup>359</sup> Дословно: «*King Solomon Hill's 1932 recording of "Whoopee Blues" (Paramount 13116) is simply a combination of stanzas from both sides of a Lonnie Johnson record from 1930, "She's Making Whoopee In Hell Tonight" / "Death Valley Is Just Half Way To My Home" (OKeh 8768), set to a new guitar accompaniment by Hill*». Evans, *Big Road Blues*, p. 118. (213)

<sup>360</sup> «The Gone Dead Train» (Этот поезд дальше не идет...), by King Solomon Hill. Текст из сборника *The Blues Line*, p. 148. (Не совсем понятно, где здесь Стивен Колт сумел расслышать упоминание Миндена?) (216)

And I'm goin' way down,  
Lord, I'm gonna try to leave here today.  
Tell me that's a mean old fireman  
and that train is just that way.

Gotta get on that train,  
I said I'd even *brought* my trunk.  
*Boys if you have been running around in this world,*  
this train will wreck your mind.  
*Spoken:* Your life, too.

Lord, I once was a hobo,  
*I crossed many points.*  
But I decided I'd *pull down* for a fast life  
and take it as it comes.  
*Spoken:* I reckon these old firemen and engineer  
would too.

There's so many people  
have gone down today.  
And these fast trains north and south have  
*settled in nice in place.*

Mmmmmmmmm mmmmmmm  
I want to ride your train.  
I said, Look here, engineer,  
can I ride your train?  
He said, Look, you ought to know this train ain't mine,  
and you asking me in vain.

Said, If you go to the Western Union,  
you might get a chance.  
*Spoken:* I didn't know the Western Union run  
no trains...

If you go to the Western Union,  
you might get a chance.  
You might to wire to some of your people  
and your fare will be sent right here.  
*Spoken:* I haven't thought of it that way before...

I want go home,  
and that train is done gone dead.  
I want go home,  
that train is done gone dead.  
I done lost my wife and my three little children,  
and my mother's sick in bed.

Mmmmmmmmmmm please,  
help me win my fare.  
'Cause I'm a travelin' man,  
boys, I can't stay here.

<sup>361</sup> Wardlow, *One Last Walk Up King Solomon Hill*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 213. Кто такая миссис Кинг (Mrs. King), Уордлоу не уточняет.

<sup>362</sup> Там же.

<sup>363</sup> Tuuk, *Paramount's Rise And Fall*, p. 169.

<sup>364</sup> О Хэрри Чарльзе см. С.102–107 наст. издания.

<sup>365</sup> Но это вовсе не значит, что они плохо продавались вообще, о чем написали Колт и Уордлоу в статье «*Paramount's Decline And Fall (Part 5)*» // 78 *Quarterly*, #7, 1992, p. 22. Отметим, что логотип для лейбла — золотой орел, пикирующий над граммофоном, а позже и над земным шаром, — придумал Морис Саппер, одна из ключевых фигур в истории *Paramount*; в начале двадцатых именно он убедил владельцев компании активно записывать и издавать *race records*. (219)

<sup>366</sup> Уордлоу пытался отыскать могилу Джо Холмса, просматривал какие-то Свидетельства за 1945–1953 г., но так ничего и не нашел. (220)

<sup>367</sup> Речь о группе *Cream*, участники которой исполняли «*Outside Blues*» на концертах, а также включили в один из своих альбомов. (221)

<sup>368</sup> Уордлоу сообщает, что эту фотографию Рейнолдса обнаружил в 1968 г. Стивен Колт и что относится она, скорее всего, к 1947 г. (222)

<sup>369</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 120.

<sup>370</sup> Wardlow, *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 170. К большому сожалению, Уордлоу не указал точный адрес дома Рейнолдса в Ричвуде или хотя бы улицу, на которой он стоял. (225)

<sup>371</sup> См. Wardlow. *The Blues World*, interview by Joel Slotnikoff, on website [www.bluesworld.com](http://www.bluesworld.com)



<sup>372</sup> Wardlow, *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 171.

<sup>373</sup> Там же.

<sup>374</sup> Там же, p. 172.

<sup>375</sup> Там же.

<sup>376</sup> Джон Хёрт устроился на *Illinois Central* (IC) в 1914 г., когда ему исполнилось двадцать два. В то время ремонтировали ветку из Джексона на северо-восток штата Миссисипи. Именно во время работы в железнодорожной бригаде он заимствовал у одного из коллег «Spike Driver Blues». См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.2. С.41. (231)*

<sup>377</sup> Wardlow, *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 173.

<sup>378</sup> «Nehi Blues» (Блюз голых ножек), by Joe Reynolds. Текст из сборника *The Blues Line*, pp. 152–153. (234)

Some girls wear short dresses, some of these married women wear them too...  
Some girls wear short dresses, some of these married women wear them too.  
That's the reason we, single men, Lord, don't know what we want to do.

Wish the proper judge would make these women let their dresses down...  
Wish the proper judge would make these women let their dresses down.  
So there'd quit being so doggone much murder in town.

When they pass the law pulling the short dress down...  
When they pass the law pulling the short dress down,  
so we, single men, can tell a married woman from a child.

Let me tell you, boys, what these nehi dresses will do...  
Let me tell you, boys, what these nehi dresses will do...  
Get you broke, naked and hungry, boy, and then come down on you.

All of you women, sure Lord, ought to be 'shamed!  
All of you, young women, sure Lord, ought to be 'shamed,  
taking these old men's money when they walking on walking canes.

A old man ain't nothing but a young woman's slave.

These old mens ain't nothing but a young woman's slave:

they work hard all the time trying to stay in these young men's ways...

<sup>379</sup> Стивен Колт пишет об этом и в своей книге о Скипе Джеймсе: *I'd Rather Be The Devil*, p. 361.

<sup>380</sup> Wardlow, *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 179.

<sup>381</sup> Там же, p. 174.

<sup>382</sup> Там же.

<sup>383</sup> См. Писигин, *Пришествие блюза. Т.1.* С.107–115.

<sup>384</sup> См. Tuuk, *Paramount's Rise And Fall*, pp. 150–151, или Писигин. *Пришествие блюза. Т.2.* С.192–194. Заметим, что речь идет лишь о студии звукозаписи, поскольку производство грампластинок в Грэфтоне было налажено давно, и за него в конце двадцатых отвечали Альфред Шульц и Уолтер Клопп (Walter Klopp). (237)

<sup>385</sup> Джефферсона записывали в Ричмонде 24 сент. 1929 г., когда уже была готова студия в Грэфтоне и прошли первые сессии. Это была последняя звукозаписывающая сессия великого блюзмена. Он так и не побывал в Грэфтоне. См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 445. (237)

<sup>386</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 449.

<sup>387</sup> Когда разразилась Депрессия, Хенри Спиру вообще предложили купить *Paramount*, причем за гроши (25 тыс. долларов). Но он перед этим потратился и уже не имел «свободных» денег. (237)

<sup>388</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 450, 708, 799 and 800.

<sup>389</sup> Там же, pp. 213, 988.

<sup>390</sup> «Outside Woman Blues» (Блюз любовной измены), Blind Joe Reynolds. Текст из примечаний к LP «Country Blues Encores, 1927-1935» (OJL-8). Дэвид Эванс и Билл Гивенс (Bill Givens) указывают в

комментариях, что Рейнолдс в этом блюзе использовал открытую настройку *Pe (open D)*. (239)

When you lose your money, please, God, don't lose your mind.  
When you lose your money, please, God, don't lose your mind.  
And when you lose your woman, please don't fool with mine.

I'm gonna buy me a bulldog, watch my old lady whilst I sleep.  
I'm gonna buy me a bulldog, watch my old lady whilst I sleep.  
'Cause women these days is so doggone crooked 'til they might  
make a 'fore-day creep.

Tell you married men how to keep your wives at home.  
Tell you married men how to keep your wives at home.  
Just do a job, roll for the man, and try to carry your labor home.

Tell you married women how to keep your husbands at home.  
Tell you married women how to keep your husbands at home.  
You want to take care of the man's labor and let these  
single boys alone.

You can't watch your wife and your outside women too.  
You can't watch your wife and your outside women too.  
While you're off with your woman, your wife could be at home  
beating you doing, buddy, what you trying to do.

Hmmmm hmmm buddy, what you trying to do.

<sup>391</sup> И вскоре Джесси Крамп стал-таки мужем Айды Кокс!.. (240)

<sup>392</sup> Это сделали Стив Смолиан (Steve Smolian) и Чарли Пилзер (Charlie Pilzer) из *AirShow Studio*, которые достойны того, чтобы быть отмеченными в нашей книге. (242)

<sup>393</sup> Речь об издании «Screamin' And Hollerin' The Blues: The Worlds Of Charley Patton» (Revenant RVN-CD-212). «Cold Woman Blues» Рейнолдса переиздан на шестом CD, который называется «Charley's Orbit — Songs» (*В орбите Чарли [Пэттона]*), и это самая первая его публикация за 70 лет забвения. Вторая вещь пластинки *Pm 12983* —

«Ninety Nine Blues» — впервые переиздана в 2002 г. в сборнике «Times Ain't Like They Used To Be Vol. 6» (Yazoo CD 2064). (242)

<sup>394</sup> Spottswood, *Going Away To A World Unknown: Song Notes And Transcriptions*, in *Screamin' And Hollerin' The Blues: The Worlds Of Charley Patton*, p. 86.

<sup>395</sup> «Cold Woman Blues» (Блюз несговорчивой), by Blind Joe Reynolds. Текст из издания *Screamin' And Hollerin' The Blues: The Worlds Of Charley Patton*, p. 86. (243)

Lord, I say, cold woman, what's (the) matter now?  
Lord, the reason I ask you, 'cause you won' le' me down.  
Lord, I say, cold woman, mm-mm, that the matter now?

Well now, say, cold woman, is your clothes all clean?  
Yeah, the reason I ask, you smell like pork and beans.  
Lord, I say, cold woman, mm-mm, is you clothes all clean?

The women screwin' aroun', all havin' fun.  
But this Hot Spring water soon won't he'p you none.  
You women runnin' aroun-nn-nn', always hav(l)in' fun.

You ain't so good-lookin', you don' dress fine.  
You gotta move here from time to time.  
Plus you ain't good lookin' since you don't dress fine.

Mm, married mama, wha's (the) matter now?  
I say now, do your lovin' when you...  
I said, pretty mama, ah-mm, what's the matter now?

<sup>396</sup> Wardlow, *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 179.

<sup>397</sup> Там же.

<sup>398</sup> Здесь мы воспроизводим точную копию записи на карточке в конторе *Richwood Gardens Cemetery*, а в ней фамилия Шепард написана с одним «п».

<sup>399</sup> О Рубине Лэйси см. Писигин, *Пришествие блюза. Т.1. С.238–241*; об Ишмоне Брэйси см. там же, С.295–302. Добавим, что Брэйси, как важный источник, присутствует во всех трех томах. (246)

<sup>400</sup> «Bedside Blues» Томпкинса выложен на сайте *Youtube*. Интересен и комментарий, сделанный владельцем редкой пластинки *Brunswick 7200*, на одной из сторон которой помещен блюз: оказывается, именно он в 1968 г. передал запись «Bedside Blues» Джонни Пáту (Johnny Parth) для его переиздания на австрийском лейбле *Roots*. Этот же источник сообщает, что ему известны еще четыре копии пластинки, а его собственная сейчас находится в Норвегии. (250)

<sup>401</sup> Благодаря сайту *www.ancestry.com*, на котором публикуются документы переписей населения США (United States Federal Census), стало возможным исследовать до сих пор не доступные данные о появлении на свет того или иного гражданина страны. Этими новыми (и захватывающими!) «информационными технологиями» мы воспользовались, изучая жизнь Джона Хёрта (см. главу о нём во втором томе «Пришествие блюза»). По этому же пути идут многие исследователи и просто любители «покопаться» в истории. Так, на одном из сайтов появилась статья *Ghost Of Henry Sloan (Призрак Хенри Слана)*, автор которой, анализируя бланки переписи за разные годы, вычислил с большой долей вероятности родителей одного из первых блюзменов, определил год его рождения, а также проследил за перемещением Хенри Слана вплоть до его смерти 13 марта 1948 г. в Арканзасе. См. *www.ghostofhenrysloan.blogspot.com* (250)

<sup>402</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 921 and 850.

<sup>403</sup> «We Got To Get That Thing Fixed» переиздана на LP «Speckled Red, 1929–1938. Complete Recordings In Chronological Order» (Wolf, WSE 113). (251)

<sup>404</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 165.

<sup>405</sup> Oliver, *The Story Of The Blues*, pp. 53–54.

<sup>406</sup> Сонгстер Хенри Томас впервые записан 30 июня 1927 г. в Чикаго для *Vocalion*. Родившийся еще в 1874 г., он обладал огромным репертуаром песен доблюзовой поры и был одним из наиболее великовозрастных черных сельских сингеров, записанных на *race records*. Наиболее полно переиздан лейблами *Origin Jazz Library* — LP «Henry Thomas Sings The Texas Blues» (1962, OJL-3) — и *Herwin* — LP-2

«Ragtime Texas, 1927–1929» (1972, Herwin 209). С тех пор неоднократно переиздавался. (253)

<sup>407</sup> Bastin, Bruce. *Red River Blues: The Blues Tradition In The Southeast*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995, pp. 74–75.

<sup>408</sup> Haymes, *Railroadin' Some*, p. 229.

<sup>409</sup> Хотя Алан Ломакс и представлял Библиотеку Конгресса, полевые записи на этот раз он производил для лейбла *Atlantic*, который оплатил их с Ширли Коллинз поездку, а затем издал серию «Southern Folk Heritage», состоящую из шести лонгплеев. Подробнее об этой экспедиции см.: Lomax, Alan. *The Land Where The Blues Began*. New York, 2002; Collins, Shirley. *America Over The Water*. London. 2004; или Писигин. *Разговор с Ширли Коллинз* в кн. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.2.* — М: ЭПИцентр, 2004. С.271–313. (254)

<sup>410</sup> Отчасти эта традиция представлена на вышедшем в 1974 г. сборнике «Traveling Through The Jungle: Negro Fife And Drum Band Music From The Deep South» (*Testament*, T-2223). Вошли в него и несколько полевых записей Sid Hemphill Band, сделанных в 1942 г. Аланом Ломаксом. (254)

<sup>411</sup> См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.54–59.

<sup>412</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 209.

<sup>413</sup> Там же, pp. 321 and 709.

<sup>414</sup> См. коммент. *Bradley Sweet* к LP «Mississippi Blues, 1927–1941» (1968, Belzona L 1001). Видимо, Колт или кто-то из его коллег спрашивал о Гранте у Сан Хауса. (258)

<sup>415</sup> См. коммент. *Bradley Sweet* к LP «Mississippi Moaners, 1927–1942» (1969, L 1009).

<sup>416</sup> См. коммент. Оливера к LP «Giants Of Country Blues — Vol.1, 1927–32» (WSE 116).

<sup>417</sup> В 1993 г. его издали на CD «Maie Glover. Complete Recorded Works In Chronological Order, 1927–1931» (Document, DOCD-5185). (259)

<sup>418</sup> Haymes, p. 291.

<sup>419</sup> Haymes, p. 293. Заметим, что Кокомо Арнольд покинул Джорджию примерно в восемнадцать лет, жил в Буффало (Buffalo, NY), потом, в двадцатых, какое-то время поиграл в джуках Миссисипи, где, надо полагать, многому научился, а затем до конца дней осел в Чикаго, так что, хотя он и родился в Джорджии и выучился там играть на гитаре, его можно отнести к чикагской блюзовой сцене. (259)

<sup>420</sup> «Nappy Head Blues» (Блюз лохматой головушки), Bobby Grant. Текст из сборника *The Blues Line*, p. 214. (261)

When you hear me walking turn your lamp down,  
turn your lamp down, lamp down low.  
When you hear me walking turn your lamp down low.  
When you hear me walking turn your lamp down low.  
And turn it so your man'll never know.

Gonna buy me a bed, it shine like a morning,  
shine like a morning, a morning star.  
I'm gonna buy me a bed, it shine like a morning star.  
Gonna buy me a bed, it shine like a morning star.  
When I get to bed, it rock like a Cadillac car.

My head is nappy, it's so mamlish,  
it's so mamlish, mamlish long.  
Your head is nappy, your feet so mamlish long.  
Your head is nappy, your feet so mamlish long.  
It look like a turkey coming through the mamlish corn.

I done told you I love you — what more can I,  
what more can I, can I do?  
I done told you I love you — what more can I do?  
I done told you I love you — what more can I do?  
And you must want me to lay down and die for you.

\* *Nappy* — распространенный у чёрных эпитет, характеризующий прическу. Происходит от устаревшего значения слова *narry* как *мох-*

натый, использовавшегося для описания ткани. См. Calt, *Barrelhouse Words. A Blues Dialect Dictionary*, p. 168.

<sup>421</sup> См. коммент. Кента и Стюарта к LP «Mississippi Bottom Blues, 1926–1935» (Mamlish, S-3802).

<sup>422</sup> Palmer, *Deep Blues*, pp. 107–108.

<sup>423</sup> Evans, *Big Road Blues*, p. 256.

<sup>424</sup> Wardlow, Gayle Dean. «*Six Who Made Recorded History (1926–1935)*» // 78 Quarterly, # 5, 1990, pp. 93–96. Эта же статья опубликована в его книге-сборнике *Chasin' That Devil Music*, pp. 70–72, на которую мы и будем далее ссылаться. Отметим, что материалы готовились Уордлоу еще в конце шестидесятых. (264)

<sup>425</sup> Wardlow, *Six Who Made Recorded History (1926–1935)*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 71–72.

<sup>426</sup> См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. С.124.*

<sup>427</sup> *Nothing But The Blues*, edit. by Mike Leadbitter. London: Hanover Books, 1971, p. 135. Это издание не следует путать с одноимённым, под редакцией Лоренца Кона. (268)

Уже когда был закончен черновой вариант этой книги, пришло известие о том, что Эдвардс умер. Старейшему блюзмену Дельты и, по всей вероятности, последнему свидетелю великих событий прошлого шел девяносто шестой год. В некрологе, помещенном в *The New York Times* от 30 августа 2011 года, отмечалось, что Дэвид Ханибой Эдвардс скончался 29 августа в своём доме в Чикаго.

<sup>428</sup> Gioia, p. 54.

<sup>429</sup> Wardlow, *Six Who Made Recorded History (1926–1935)*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 71–72.

<sup>430</sup> Статья С. Чартерса являет собой примечания к вышедшему в 1973 г. альбому «J. D.Short: A Last Legacy Of Blues From A Pioneer



Delta Singer» (Sonet, SNTF 648), который вошел в серию «The Legacy Of The Blues» под номером 8. В США эту серию переиздавал в семидесятые лейбл *Crescendo*. В 1977 г. примечания Чартерса к этому и другим альбомам серии изданы отдельной книгой — *The Legacy Of The Blues: Art And Lives Of Twelve Great Bluesmen*. New York: Da Capo Press, 1977. (271)

<sup>431</sup> Groom, Bob. «*J. D.Short. Part 1*» // *Talking Blues*, # 2, 1976, p. 2.

<sup>432</sup> Shapiro, Nat and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' To Ya: The Story Of Jazz By The Men Who Made It*. London: Peter Davies, 1957. Интервью с Банком Джонсоном, записанное 11 июня 1942 г., вошло в лонгплей «Bunk Johnson & His Superior Jazz Band» (1962, Good Time Jazz, M12048). (272)

<sup>433</sup> Lomax, *The Land Where The Blues Began*, p. 415

<sup>434</sup> Так, в Кристал Спрингсе братья Томми Джонсона впервые услышали блюзы только в 1914 г., когда Томми вернулся из Дельты. См. Evans, *Tommy Johnson*, p. 22, или Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. С.278–279*. (273)

<sup>435</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 708 and 794.

<sup>436</sup> Там же, p. 794.

<sup>437</sup> Там же, pp. 147 and 265.

<sup>438</sup> Там же, p. 349.

<sup>439</sup> Там же, pp. 867, 454 and 96.

<sup>440</sup> См. коммент. к LP «St.Louis Blues 1929–1935: The Depression» (Yazoo L-1030). На обложке отмечено, что авторы комментариев — Ник Перлс, Стивен Колт и Майкл Стюарт. (277)

<sup>441</sup> «Snake Doctor Blues» (Блюз змеиноного доктора), by J. D.(Jelly Jaw) Short. Текст из сборника *The Blues Line*, pp. 370–371. (279)

I'm a snake doctor man, everybody's trying to find out my name.

I'm a snake doctor man, everybody's trying to find out my name.

And when I fly by easy mama,

I'm gonna fly low low distant land.

I am a snake doctor, gang of womens every where I go.  
I'm a snake doctor man, has a gang of womens every where I go.  
And when I get to flying sometime  
I can see a gang of women standing out in the door.

I'm gon' fly by easy man, and you know I ain't gon' fly very low.  
I'm gon' fly by easy man, and you know I ain't gon' fly very low.  
What I got in these sacks on my back, man,  
you don't know, honey, no.

I ain't got many crooks in my back, and the dyingest snake can crawl.  
I ain't got many crooks in my back, and the dyingest snake can crawl.  
I puts up a solid *foundation, mens*,  
and you know it don't never fall.

The evening storm might blow, and the midnight wind might rise.  
The evening storm might rise, and the midnight storm might blow.  
And when I put up the *black foundation*,  
I don't have to look for that woman no more.

I'm a snake doctor man, got my medicine, I say, in my bag.  
I'm a snake doctor man, got my medicine, I say, in my bag.  
I mean to be a real snake doctor man,  
and you know I don't mean to be no *quack*.

Lord, I know many of you mens wondering  
what the snake doctor man got in his hand.  
I know many of you mens wondering  
what the snake doctor man got in his hand.  
He's got roots and herbs,  
steals a woman, man, every where he land.

*Snake doctor* — так в просторечии именуют стрекозу... В 1920-х годах чернокожие миссисипцы верили в то, что стрекоза (*snake doctor*) обладает способностью исцелять захворавших и воскрешать умерших змей, садясь на них. Можно предположить, что «*snake doctor man*» — это человек, чей магический целительный дар сравним со способностями такой стрекозы. (Calt, *Barrelhouse Words. A Blues Dialect Dictionary*, p. 222.)

<sup>442</sup> Погонщиком мула на строительстве дамбы одно время работал Скип Джеймс, и он вспоминал, насколько это опасная и неблагодарная работа. См. Писигин. *Пришествие блюза. Т.2.* С.155–156. (281)

<sup>443</sup> См. С.187–188 наст. издания, а также — Charters, *The Country Blues*, First ed., pp. 136–137.

<sup>444</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 73.

<sup>445</sup> «Delta Blues», by Big Joe Williams. Текст из буклета к LP «Mississippi's Big Joe Williams and His Nine-String Guitar» (Folkways FS 3820). (284)

Yes, when I first started traveling, took the Delta to be my home...  
Yes, first started traveling, took the Delta to be my home.  
Yes, when I got to Greenville, Mississippi,  
all I could do (was) hang my head and moan.

Oooh, ain't gonna cry no more...  
Oooh, ain't gonna cry no more...  
Old Joe getting old, (Big Joe getting old).

When I walked to Crawford, Mississippi, Mohead ain't my home.  
Yes, I walked to Crawford, Mississippi, Mohead ain't  
my doggone home,  
Give me Delta, oh Lord, that be my baby's home.

When I first started travelin' took the Delta to be my home.  
When I first started travelin' took the Delta to be my home,  
I left my woman down there, somebody's done me wrong.

<sup>446</sup> Russell, *Country Music Records, A Discography*, p. 150.

<sup>447</sup> Wardlow, *Six Who Made Recorded History (1926–1935)*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 70–71.

<sup>448</sup> Там же, p. 71.

<sup>449</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 141.

<sup>450</sup> Wardlow, *Six Who Made Recorded History (1926–1935)*, in *Chasin' That Devil Music*, p. 71.

<sup>451</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 974.

<sup>452</sup> 9 мая 1972 г. Букка Уайт дал интервью двум студентам — Фреду Хэю (Fred J. Hay) и Биллу Лайонсу (Bill Lyons). См. Hay, Fred J. *Blues Really Ringing Around There Like Birds (Bukka White At The Office)*, in *Goin' Back To Sweet Memphis: Conversations With The Blues*. Transcribed, edited, and annotated by Fred J. Hay. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001, pp. 3–25. (289)

<sup>453</sup> Hay, *Goin' Back To Sweet Memphis*, p. 5.

<sup>454</sup> *Mississippi Musicians Hall of Fame: Legendary Musicians*. Edited by James H. Brewer, p. 41.

<sup>455</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 101. В Словаре Шелдона Хэпприса указано, что мать Букера звали Лулой Дэвисон (Lula Davison). Harris, p. 552. (290)

<sup>456</sup> Статья Симона Непьера переиздана как комментарии к LP «Bukka White: Parchman Farm 1937–1940» (С 30036), вышедшему в 1969 г. на *Columbia*. В Англии пластинка вышла в том же году на *CBS* (52629) в серии *Realm Jazz*, а в 1985 г. она издана на лейбле *Travelin' Man* (ТМ 806). Все эти издания снабжены статьей Непьера в качестве комментариев. (290)

<sup>457</sup> Об этом пишут Джек Хёрли (Hurley, F. Jack) и Дэвид Эванс (David Evans) в главе *Bukka White* из книги *Tom Ashley, Sam McGee, Bukka White: Tennessee Traditional Singers*, edited by Thomas G. Burton. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981, p. 157. Заметим, что Хэю и Лайонсу Букка говорил, что слайду его научил некто Чарли Брайс (Charlie Brice), харпер и большой друг отца. (290)

<sup>458</sup> См.коммент. Стрэшвица к LP «Bukka White: Sky Songs» (1965, Arhoolie F1019).

<sup>459</sup> Hurley and Evans, *Bukka White*, in *Tom Ashley, Sam McGee, Bukka White: Tennessee Traditional Singers*, pp. 246–247.

<sup>460</sup> Дословно: «*I wasn't paying the time no attention — was travelin' so fast — in them days it was easy to get jobs playing — but my main job was looking for pretty girls*». См.коммент. Стрэшвица к LP «Bukka White: Sky Songs». (292)

<sup>461</sup> Harris, p. 552. У Хэрриса указано селение *Brazell*, что неверно.

<sup>462</sup> Здесь, конечно, имеется в виду создание *Steel Guitar National*. (292)

<sup>463</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 101.

<sup>464</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 515.

<sup>465</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, p. 214, and *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 642.

<sup>466</sup> Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*, p. 177.

<sup>467</sup> Цит. по: Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: The Holy Sites Of Delta Blues*. Second Edit., Jackson: University Press of Mississippi, 2004, pp. 121–122.

<sup>468</sup> *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, p. 1024.

<sup>469</sup> Charters, *The Bluesmen*, p. 102.

<sup>470</sup> См. *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, Fourth edition, pp. 562 and 614.

<sup>471</sup> Реклама пластинки *Victor (Vi V38615)* с двумя спиричуэлсами появилась в *The Chicago Defender* 11 октября 1930 г. Можно предположить, что и пластинка *Vi 23295* с блюзами вышла примерно в то же время. См. Charters, *The Bluesmen*, p. 102. (297)

<sup>472</sup> «The Panama Limited» впервые переиздана в 1963 г. лейблом *Origin Jazz Library* в сборнике «The Mississippi Blues, 1927–1940» (OJL-5); и на этом же лейбле в 1966 г. переиздан спиричуэлс «The Promise True And Grand» — сборник «In The Spirit. Vol.2» (OJL-13); «The New 'Frisco Train» переиздана в 1969 г. в сборнике «Mississippi Moaners, 1927–1942» (Yazoo L-1009). А вместе все четыре песни, записанные в 1930 г., переизданы в 1972 г. лейблом *Roots* в сборнике «Legendary

Sessions: Memphis Style, 1929–39» (RSE-2). Позже самые ранние записи Вашингтона Уайта неоднократно переиздавались как на виниле, так и на CD. (297)

473 См.коммент. Стрэшвица к LP «Bukka White: Sky Songs».

474 Hay, *Goin' Back To Sweet Memphis*, p. 15.

475 Brozman, *The History & Artistry Of National Resonator Instruments*, p. 146.

476 Wardlow, *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*, pp. 120–121. См. также С.47 наст. издания.

477 См. коммент. Стрэшвица к LP «Bukka White: Sky Songs» (F1019).

478 Hay, *Goin' Back To Sweet Memphis*, pp. 21–22.

479 Там же.

480 Дословно: «...*he was soon away from home, roaming the Delta and getting up as far as Memphis, having picked up a rudimentary musical knowledge from his father, who played both guitar and fiddle. It was in Memphis that he met and played with Frank Stokes, another legendary figure in the early blues world; here too he taught himself harmonica and piano and later cut his first records*». (300)

См. Napier, Simon. «*The Story Of Bukka White*» // *Blues Unlimited*, #8, 1963, или его коммент. к LP «Bukka White: Parchman Farm, 1937–1940».

481 См. коммент. Стрэшвица к LP «Bukka White: Sky Songs».

482 Там же.

483 Вот Джошу Уайту Ломакс отвел много страниц! (302)

484 Есть предположение, будто Мелроузу все же удалось вытащить Букку из тюрьмы гораздо раньше срока, косвенным доказательством чего служит мизерный гонорар блюзмену — 17 долларов — за две полноценные сессии. Остальные деньги, видимо, пошли в счёт погашения задолженности Мелроузу, который, судя по всему, нашел *подходы* к неподкупному начальству Парчман Фарм. (302)

485 Hay, *Goin' Back To Sweet Memphis*, p. 17.

486 «Aberdeen, Mississippi Blues», by Bukka White. Текст из сборника *The Blues Line*, p. 234. (303)

I was over in Aberdeen on my way to New Orleans.  
I was over in Aberdeen on my way to New Orleans.  
Them Aberdeen women told me they will buy my gasoline.

They's two little women that I ain't never seen.  
They has two little women that I ain't never seen.  
These two little women they's from New Orleans.

I'm sitting down in Aberdeen with New Orleans on my mind.  
I'm sitting down in Aberdeen with New Orleans on my mind  
Lord, I believe these Aberdeen women gonna make me  
lose my mind.

Aberdeen is my home, but the mens don't want me around.  
Aberdeen is my home, but the mens don't want me around.  
They know I will take these women and take them out of town.

Listen, you Aberdeen women, you know I ain't got no dime.  
Oh-oh listen, you women, you know I ain't got no dime.  
They even has the poor boy all *hobbled* down.

## Источники и литература

- Bastin, Bruce. *Red River Blues: The Blues Tradition In The Southeast*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Beaumont, Daniel. *Preachin' The Blues: The Life & Times Of Son House*. NY: Oxford University Press, 2011.
- Blues & Gospel Records: 1890-1943*. Fourth edition. Compiled by Robert M.W.Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*. Edited by Eric Sackheim, illustrated by Jonathan Shahn, New York: Thunder's Mouth Press, 1969.
- Brown, Sterling Allen. *Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads And Work Songs* // Phylon 14, #1, Winter 1953.
- Brozman, Bob. *The History & Artistry Of National Resonator Instruments*. Anaheim Hills: Centerstream, 1998.
- Calt, Stephen and Gayle Wardlow. *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. Newton, NJ: Rock Chapel Press, 1988.
- . *Notes to Bo Weavil Jackson. Bullfrog Blues*. Mamlish S-3809, 12", LP, 1979.
- . *The Buying And Selling Of Paramounts, Part III* // 78 Quarterly, #5, 1990.
- . *Paramount, Part IV — The Advent Of Arthur Laibly* // 78 Quarterly, #6, 1991.
- . *Paramount's Decline And Fall* // 78 Quarterly, #7, 1992.
- Calt, Stephen. *I'd Rather Be The Devil: Skip James + The Blues*. Chicago: Chicago Review Press, 2008.
- . *Paramount: The Anatomy Of A "Race" Label. Part I and Part II* // 78 Quarterly, #3, 1988, and #4, 1989.
- . *Barrelhouse Words. A Blues Dialect Dictionary*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2009.
- . *Notes to Skip James: King Of The Delta Blues Singers: Early Blues Recordings — 1931*. Biograph BLP-12029, 12" LP, 197?.
- . *Notes to Frank Stokes: Creator Of The Memphis Blues*. Yazoo L-1056, 12", LP, 1977.



- Calt, Stephen. Notes to *East Coast Blues — 1926-1935*. Yazoo L-1013, 12", LP, 1968.
- . Notes to *Delta Blues Heavy Hitters — 1927-1931*. Herwin 214, 12", LP, 1979.
- . Notes to *The Voice Of The Blues. Bottleneck Guitar Masterpieces*. Yazoo L-1046, 12", LP, 1975.
- 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.
- . *Sweet As The Showers Of Rain*. New York: Oak Archives, 2006 (1977).
- . *The Legacy Of The Blues: Art And Lives Of Twelve Great Bluesmen*. New York: Da Capo Press, 1977.
- . Notes to *J.D.Short: A Last Legacy Of Blues From A Pioneer Delta Singer*. Crescendo GNPS 10018, 12", LP, 1976.
- Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: The Holy Sites Of Delta Blues*. Second Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Collins, Shirley. *America Over The Water*. London: SAF Publishing, 2004.
- Cook, Bruce. *Listen To The Blues*. London: Robson Books, 1975.
- Davis, Francis. *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.
- Dixon, Robert M.W. & John Godrich. *Recording The Blues*. London: Studio Vista, 1970.
- Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- Epstein, Jerome. Notes to *Buddy Boy Hawkins & His Buddies — 1927-1934*. Yazoo L-1010, 12", LP, 1968.
- Evans, David. *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1987.
- . *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971.
- . «...Ramblin'» // *Blues Revue, Quarterly*, #8, Spring 1993.
- . *Goin' Up The Country. Blues In Texas And The Deep South*, in *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York: Abbeville Press, 1993.
- Fahey, John. *Charley Patton*. London: Studio Vista, 1970.
- Gioia, Ted. *Delta Blues: The Life And Times Of The Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York: W.W.Norton & Company, 2008.
- Grauer, Jr., Bill and Orrin Keepnews. Notes to *Backwoods Blues*. London, AL 3535, 10", LP, 1954.
- Groom, Bob. *The Blues Revival*. London: Studio Vista, 1971.
- . *J.D.Short. Part 1* // *Talking Blues*, # 2, 1976.

- Grossman, Stefan. *Early Masters Of American Blues Guitar: Delta Blues Guitar*. Edited and Transcribed by Stefan Grossman. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 2007.
- Hammond, John. *John Hammond On Record: An Autobiography with Irving Townsend*. New York: Penguin Books, 1981.
- Handy, W.C. *Father Of The Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961.
- Harris, Sheldon. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary Of Blues Singers*. Fifth paperback printing. New York: A Da Capo Paperback, 1989.
- Hay, Fred J. *Blues Really Ringing Around There Like Birds (Bukka White At The Office)*, in *Goin' Back To Sweet Memphis: Conversations With The Blues*. Transcribed, edited, and annotated by Fred J. Hay. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001.
- Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads In The Early Blues*. York, England: Music Mentor Books, 2006.
- Hurley, F. Jack and David Evans. *Bukka White*, in *Tom Ashley, Sam McGee, Bukka White: Tennessee Traditional Singers*, edited by Thomas G. Burton. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981.
- Kent, Don and Mike Stewart. Notes to *Mississippi Bottom Blues — 1926-1935*. Mamlish S-3802, 12", LP, 197?.
- Kent, Don. Notes to *Mississippi & Beale Street Sheiks — 1927-1932*. Biograph BLP-12041, 12", LP, 1972.
- Klatzko, Bernard. *Sam Collins & The Gennett Madness*, notes to *Crying Sam Collins And His Git-Fiddle*. Origin Jazz Library OJL-10, 12", LP, 1965.
- Lomax, Alan. *The Land Where The Blues Began*. New York: New Press, 2002.
- Lomax, Alan, Z.N. Hurston and Barnicle Expedition. The Library of Congress website: [www.loc.gov/folklife](http://www.loc.gov/folklife)
- Mack, Angela. Interview with Harry Charles Jr. ([www.paramountshome.org](http://www.paramountshome.org))
- Mississippi Musicians Hall Of Fame: Legendary Musicians*. Edited by James H. Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001.
- Mitchell, George. Notes to *The George Mitchell Collection. Volumes 1-45*. Fat Possum Records, 2007.
- . Notes to *Mississippi Delta Blues, vol.2*. Arhoolie 1042, 12", LP.
- Музыкальный словарь Гроува. — М.: Практика, 2001.
- Napier, Simon A. Notes to *Bukka White: Parchman Farm — 1937-1940*. Columbia C30036, 12", LP, 1969.
- Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York: Abbeville Press, 1993.
- Nothing But the Blues*, edit. by Mike Leadbitter. London: Hanover Books, 1971.
- Oakley, Giles. *The Devil's Music: A History Of The Blues*. USA: Da Capo Press, 1997.

- Oliver, Paul. *The Story Of The Blues*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- . *Barrelhouse Blues: Location Recording And The Early Traditions Of The Blues*. New York: Basic Civitas Books, 2009.
- . *Songsters & Saints: Vocal Traditions On Race Records*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . Notes to *Frank Stokes — 1927-29. The Remaining Titles*. Matchbox MSE 1002, 12”, LP, 1984.
- . Notes to Bo Weavil Jackson (Sam Butler) 1926. Complete Recordings In Chronological Order. Matchbox MSE 203, 12”, LP, 1982.
- . Notes to *Walter “Buddy Boy” Hawkins 1927-29*. Matchbox MSE 202, 12”, LP, 1982.
- . Notes to *Ramblin’ Thomas, 1928-32*. Matchbox MSE 215, 12”, LP, 1983.
- . Notes to *Giants Of Country Blues, Vol.1 — 1927-32*. Wolf WSE 116, 12”, LP, 198?.
- Olsson, Bengt. *Memphis Blues And Jug Bands*. London: Studio Vista, 1970.
- Palmer, Robert. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982.
- Perls, Nick. *Son House Interview — Part One // 78 Quarterly*, #1, 1967.
- Perls, Nick, Stephen Calt and Mike Stewart. Notes to *St. Louis Blues — 1929-1935: The Depression*. Yazoo L-1030, 12”, LP, 1972.
- Писигин В. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* — М.: Империмум Пресс. 2009.
- . *Пришествие блюза. Т.2. Country Blues. Книга вторая: Delta Blues, vol.2.* — М.: Империмум Пресс. 2010.
- . *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века, Т.1-5.* — М.: 2003—2007.
- Porterfield, Nolan. *Jimmie Rodgers: The Life And Times Of America’s Blue Yodeler*. Jackson: University Press, 2007.
- Rinzler, Ralph. Notes to *Traditional Music At Newport 1964, Part 2*. Vanguard VSD-79183, 12”, LP, 1965.
- Roche, Jacques. *Can Blues Singers Be Traced By Their Own Lyrics? // 78 Quarterly*, #1&2, 1992 (1967).
- Russell, Tony. *Country Music Records. A Discography — 1921-1942*. Oxford: University Press, 2008.
- Shapiro, Nat and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin’ To Ya: The Story Of Jazz By The Men Who Made It*. London: Peter Davies, 1957.
- Schmidt, Eric Von and Jim Rooney. *The Blues As Influence*, in *Write Me A Few Of Your Lines: A Blues Reader*, ed. by Steven C.Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

- Spottswood, Richard. Notes to *Reverend Robert Wilkins: Memphis Gospel Singers*. Piedmont PLP 13162, 12", LP, 1964.
- . *Going Away To A World Unknown: Song Notes And Transcriptions, in Screamin' And Hollerin' The Blues*. Revenant RVN-CD-212, 2001.
- Strachwitz, Chris. Notes to *Bukka White: Sky Songs*. Arhoolie F1019, 12", LP, 1965.
- Sweet, Bradley. Notes to *Mississippi Blues — 1927-1941*. Belzona L-1001, 12", LP, 1968.
- . Notes to *Mississippi Moaners — 1927-1942*. Yazoo L 1009, 12", LP, 1969.
- Talley, W. Thomas (of Fisk University). *Negro Folk Rhymes: Wise And Otherwise / With A Study*. New York: The Macmillan Company, 1922.
- Titon, Jeff Todd. *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*. Second edit., Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 1994 (1977).
- Townley, Eric. *Tell Your Story: A Dictionary Of Jazz And Blues Recordings 1917-1950*. Chigwell, Essex: Storyville Publications, 1976.
- Tsotsi, Tom. *Gennett—Champion Blues // 78 Quarterly*, #5, 1990.
- Tsotsi, Tom and Pete Whelan. *Black Patti // 78 Quarterly*, #11, 2000.
- Tuuk, Alex van der. *Paramount's Rise And Fall: A History Of The Wisconsin Chair Company And Its Recording Activities*. Denver, CO: Mainspring Press, 2003.
- Wardlow, Gayle Dean. *Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*, in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with an introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998.
- . *Garfield Akers And Mississippi Joe Callicott: From The Hernando Cotton Fields*, in *Chasin' That Devil Music*.
- . *Legends Of The Lost (The Story Of Henry Speir)*, in *Chasin' That Devil Music*.
- . «Big Foot» *William Harris // 78 Quarterly*, # 3, 1988.
- . *One Last Walk Up King Solomon Hill // Blues Unlimited*, #148, Winter 1987.
- . *King Solomon Hill — Who Is He? // 78 Quarterly*, #1&2, 1992 (1967).
- . *A Quick Ramble*, in *Chasin' That Devil Music*.
- . *The Blues World*, interview by Joel Slotnikoff ([www.bluesworld.com](http://www.bluesworld.com)).
- . *He's A Devil Of A Joe*, in *Chasin' That Devil Music*.
- . *Six Who Made Recorded History (1926-1935) // 78 Quarterly*, # 5, 1990.

- Welding, Pete. *Reverend Robert Wilkins* // Blues Unlimited, #51, 1968; #52, 1968; #53, 1968; #54, 1968; #55, 1968; #56, 1968.
- Whelan, Pete. Interview by Joel Slotnikoff (with some help from Kip Lornell), 2-13-97 Key West Florida ([www.bluesworld.com](http://www.bluesworld.com)).
- Wirz, Stefan ([www.wirz.de/music/harrywfrn.htm](http://www.wirz.de/music/harrywfrn.htm)).
- Write Me A Few Of Your Lines: A Blues Reader*. Edited by Steven C.Tracy. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

## Указатель имен

- Амерсон, Ричард (Richard Amerson) 329  
Андервуд, Мэрион (Marion Underwood) 173  
Андерсон, Джелли Ролл (Jelly Roll Anderson) 348  
Арнольд, Кокомо (Kokomo Arnold) 259, 260, 269, 329, 367
- Барбекю Боб (Barbecue Bob / Robert Hicks) 13, 71, 113, 184, 252, 260, 305, 332  
Баррет, Эдвард (Dr. Edward Barrett) 175, 176  
Барт, Билл (Bill Barth) 51  
Батлер, Фрэнк (Frank Butler) 351  
Бек, Блайнд Джеймс (Blind James Beck) 175  
Белл, Эд (Ed Bell) 104, 259, 305  
Беннет, Элойз (Eloise Bennett) 176  
Беннет, Док (Doc Bennett) 281  
Бергере, Рой (Roy Bergere) 154  
Бёрд, Джон (John Byrd) 40, 238, 284-286  
Бёрнсайд, Роберт Ли (Robert Lee Burnside) 51  
Бёрс, Чарли (Charlie Burse) 296  
Бил, Чарльз (Charles Beal) 209  
Биннел, Джеймс (James Binnel) 123  
Бишоп, Марти (Marty Bishop) 273  
Блайт, Джимми (Jimmy Blythe) 182  
Блок, Александр Александрович 91  
Блэйк, Блайнд (Blind Blake / Arthur Phelps) 60, 112, 218, 237, 305  
Блэк, Луи (Louis Black) 18, 252  
Блэк, Льюис (Lewis Black) 252  
Блэкуэлл, Скреппер (Scrapper Blackwell) 309  
Боггс, Док (Dock Boggs) 58  
Богэн, Люсиль (Lucille Bogan) 104, 330  
Бойд, Джорджия (Georgia Boyd) 277

Болден, Бадди (Baddy Bolden) 107, 173, 272  
Бомбарьеро, Эрнестина (Baby Bonnie / Ernestine Bomburyero) 130  
Бомонт, Даниэль (Daniel Beaumont) 15, 308  
Борум, Вилли (William “Willie” Borum) 64  
Брайс, Оуэн (Owen Bryce) 143  
Брайс, Чарли (Charlie Brice) 372  
Браун, Бесси (Bessie Brown) 183, 349  
Браун, Биг Вилли (“Big” Willie Brown) 18, 28, 311

Браун, Вилли Ли (Willie “Little” Lee Brown) 5, 13, 18, 19, 21, 23-28, 47, 55, 63-65, 83, 117, 123, 126, 159, 162, 191, 252, 254, 256, 272, 284, 286, 303, 306, 311, 351  
Браун, Джеймс (James Brown) 117  
Браун, Джек (Jack Brown) 226, 227, 229-233, 245  
Браун, Лил (Lil Brown) 176  
Браун, Ричард «Рэббит» (Richard “Rabbit” Brown) 251  
Браун, Стерлинг (Sterling Allen Brown) 135, 136  
Браун, Хенри (“Папа” Henry Brown) 274  
Брауни, Фэтс (Fats Browne) 130  
Бредфорд, Перри (Perry Bradford) 173, 347  
Бристол, Флоренс (Florence Bristol) 154  
Брозман, Боб (Bob Brozman) 297  
Брокман, Полк (Polk Brockman) 293  
Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy) 6, 7, 11, 12, 95, 143, 267, 269, 301, 304, 306, 307, 339  
Брэдли, Джесси (Jesse Bradley) 182  
Брэйси, Ишмон (Ishmon Bracey) 14, 20, 27, 70, 87, 90, 132, 166, 193, 201, 221, 235, 243, 250, 285, 286, 354, 364  
Букер, Джим (Jim Booker) 173, 174  
Букер, Джон (John Booker) 174  
Буни, Алонсо (Alonso Boone) — псевдоним Вильяма Хэрриса.  
Буссард, Джо (Joseph “Joe” E. Bussard) 177-180, 348  
Бут, Дайян (Dianne Booth) 246, 247  
Бэйли, Кид (Kid Barrow Bailey) 17-30, 32, 47, 64, 117, 250, 263, 269, 309-311  
Бэнк, Натан (Nathan Bank) 18  
Бэнкстон, Дик (Dick Bankston) 14, 18  
Бэннистер, Мэгги (Maggie Bannister) 55, 74  
Бэстин, Брюс (Bruce Bastin) 253

Бэттс, Вилл (Will Batts) 54, 56, 59, 65, 72-74

Бэттс, Мэри (Mary Batts) 54, 65, 73, 74

Ван Ронк, Дэйв (Dave Van Ronk) 9, 11, 13, 307, 345

Вашингтон, Букер Ти (Booker Taliaferro Washington) 290

Велдинг, Пит (Pete Welding) 91, 324

Вернон, Майк (Mike Vernon) 51

Вигхэм, Мэнди (Mandy Whigham) 121-123, 131

Вилли, Ред (Red Willie) 273

Вилсон, Алан (Alan "Al" Wilson) 161

Вилсон, Санни (Sunny Wilson) 175

Вилсон, Эдит (Edith Wilson) 146, 154

Вильямс, Джей Мэйо (Jay Mayo "Ink" Williams) 39, 40, 44, 46, 47, 60, 61, 70, 84, 104, 172, 175, 176, 260

Вильямс, Джозеф Ли (Joseph Lee "Big Joe" Williams) 5, 32, 187, 188, 211, 212, 278, **280-284**, 287, 288, 371

Вильямс, Джон «Ред Бон» (John "Red Bone" Williams) 280

Вильямс, Джордж (George Williams) 349

Вильямс, Роберт Пит (Robert Peter Williams) 113

Вильямс, Эрнест (Ernest Williams) 182

Вильямсон-1, Джон Ли «Сонни Бой» (John Lee "Sonny Boy" Williamson-1) 282, 304

Вилэн, Пит (Pete Whelan) 14, 15, 161, 173, 177, 308

Винксон, Уолтер (Walter Vincson "Vinson") 27, 32, 293

Виржил, Отто (Otto Virgial) 288

Вирз, Стефан (Stefan Wirz) 335, 344

Витстроу, Пити (Peetie Wheatstraw) 276, 304

Галлахер, Рори (Rory Gallagher) 135, 337

Гарланд, Хатти (Hattie Garland) 175

Гатри, Вуди (Woody Guthrie) 10

Гибсон, Клиффорд (Clifford Gibson) 128, 277

Гивенс, Билл (Bill Givens) 14, 161, 363

Гилдарт, Роберт (Robert Gildart) 28

Главер, Мэй (Maе Glover) 58, 259, 260, 284-286

Глинн-Мур, Элизабет (Elizabeth Glynn-Moore) 27, 28

Годрич, Джон (John Godrich) 129, 130, 132, 198, 310, 335, 336

Голдблатт, Барт (Burt Goldblatt) 7



Грант, Бобби (Bobby Grant) 258-261, 339, 351, 366  
Гриффин, Томми (Tommy Griffin) 32  
Гроер-мл., Билл (Bill Grauer, Jr.) 339  
Гроссман, Стефан (Stefan Grossman) 87, 325  
Грум, Боб (Bob Groom) 271  
Грэйвс, Блайнд Рузвельт (Blind Roosevelt Graves) 285

Дарби, Тедди (Theodore "Teddy" Darby) 274  
Делани, Мэтти (Mattie Delaney) 32  
Делани, Томас (Thomas "Tom" Delaney) 111  
Демпси, Джек (William Harrison "Jack" Dempsey) 106  
Джеггер, Мик (Mick Jagger) 325  
Джеймс, Неемия «Скип» (Nehemiah "Skip" James) 6, 9, 10, 12, 13, 29, 33, 92, 108, 159, 189, 205, 206, 215, 232, 234, 236, 256, 271, 351, 352, 355, 362, 371  
Джеймс, Элмор (Elmore James) 5, 19, 68  
Джексон, «Папа» Чарли ("Papa" Charlie Jackson) 40, 112, 127  
Джексон, Джеймс «Бо Вивил» (James "Bo Weavil" Jackson / Sam Butler) 95-120, 122-126, 147, 256, 328-334.  
Джексон, Джим (Jim Jackson) 31, 40, 46, 47, 70, 78, 79, 82, 127, 138, 157  
Джексон, Линкольн (Lincoln Jackson) 53, 71  
Дженнэтт, Фред (Fred Gennett) 175  
Дженш, Берт (Bert Jansch) 11, 307, 308  
Джефферсон, Блайнд Лемон (Blind Lemon Jefferson) 6, 33, 40, 60, 61, 98, 107, 112-114, 159, 183, 184, 192, 193, 195, 199, 205, 214, 215, 237, 254, 256, 267, 285, 293, 294, 305, 352, 362  
Джиойя, Тед (Ted Gioia) 29, 121, 124, 251, 270  
Джонс, Джордж (Reverend George Jones) 285  
Джонс, Матильда Сиссиеретта (Matilda Sissieretta Jones) 175, 176  
Джонс, Сестра (Sister Jones) 285  
Джонсон, Алек (Alec Johnson) 292  
Джонсон, Ангелина (Angeline Johnson) 349  
Джонсон, Банк (Bunk Johnson) 272, 369  
Джонсон, Блайнд Вилли (Blind Willie Johnson) 80, 183, 256, 299, 305, 349  
Джонсон, Вилли (Willie Johnson) 272  
Джонсон, Гай (Guy Johnson) 112, 332  
Джонсон, Джеймс «Стамп» (James "Stump" Johnson) 277  
Джонсон, Лидейлл (LeDell Johnson) 14, 169

Джонсон, Лонни (Alonzo “Lonnie” Johnson) 36, 138, 196, 213-215, 274  
Джонсон, Мэри (Mary Johnson) 274  
Джонсон, Роберт (Robert Johnson) 5-11, 19, 31, 42, 109, 305-307  
Джонсон, Томми (Tommy Johnson) 6, 11, 13, 18-22, 27, 58, 70, 83, 88, 97, 132,  
134, 149, 159, 163, 169, 201, 204, 250, 260, 262, 263, 269, 285, 286, 303,  
354, 369  
Джонсон, Эдит Норт (Edith North Johnson) 237, 274  
Джонсон, Элнора (Elnora Johnson) 176  
Джордан, Луи (Louis Jordan) 68  
Джордан, Фрэнк (Frank Jordan) 182  
Джордан, Чарли (Charlie Jordan) 276  
Диддли, Бо (Bo Diddley) 164  
Дикинсон, Эммет (Reverend Emmett Dickinson) 238  
Диксон, Роберт (Robert M.W. Dixon) 129, 130, 132, 198, 310, 335, 336  
Диксон, Том (Tom Dickson) 264  
Дилан, Боб (Bob Dylan) 7-11, 13, 97, 307  
Дин, Джоннел (Johnnell Dean) 247  
Добсон, Вилли (Willie Dobson) 273  
Дорси, Томас (“Tom” Dorsey / Thomas Andrew) 22, 309  
Допьера, Джон, Руди и Эмиль (John, Rudy and Emil Dopyera) 292  
Достоевский, Федор Михайлович 5  
Дэвенпорт, Джек (Jed Davenport) 32, 281  
Дэвенпорт, Кау-Кау (Cow Cow Davenport) 104  
Дэвис, Блайнд Вилли (Blind Willie Davis) 255-258  
Дэвис, Блайнд Гэрри (Reverend Garry Davis) 256  
Дэвис, Лула Дэвис (Lula Davis) 290, 372  
Дэвис, Френсис (Francis Davis) 57, 86  
Дюкс, Лаура (Laura Dukes) 53, 74  
  
Ибсен, Вилли (Willie Ebsen) 273  
  
Карпентер, Теодор (Theodore “Wingy” Carpenter) 130  
Карр, Лирой (Leroy Carr) 9, 10, 13, 304  
Карри, Бен (Ben Curry) 208, 209  
Карсон, Фиддлин Джон (Fiddlin’ John Carson) 58, 69, 157  
Картер, «Спайдер» (“Spider” Carter) 276  
Картер, Бо (Bo Carter / Armenter Chatmon) 236  
Картер, Джордж (George Carter) 259, 260

Катрелл, Дэйв (Dave Cutrell) 182  
Келли, Джек (Jack Kelly) 56, 59, 65, 72, 73  
Кеннеди, Джон Фицджеральд (John Fitzgerald Kennedy) 354  
Кент, Дон (Don Kent) 54, 62, 262, 263, 269, 317, 318, 368  
Кент, Хелин (Helen Kent) 66  
Кеппард, Фредди (Freddy Keppard) 173  
Керсэндс, Билли (Billy Kersands) 136  
Кинг, Би Би (B.B.King) 297  
Кипньюс, Оррин (Orrin Keepnews) 339  
Клауберг, Биг Джо (Big Joe Klauber) 173  
Клейборн, Эдвард (Rev. Edward W. Clayborn) 256  
Клецко, Бернард (Bernard Klatzko) 14, 161, 162, 180, 348  
Кливленд, Биг Бой (Big Boy Cleveland) 253-255  
Клопп, Уолтер (Walter Klopp) 362  
Клэптон, Эрик (Eric Clapton) 7, 11, 240  
Ковингтон, Богус Бен (Bogus Ben Covington) 282  
Когер, Джонни Мэй (Johnny May Koger) 280  
Кокс, Айда (Ida Cox) 239, 240, 363  
Кокс, Билл (Bill Cox) 182  
Коллинз, Самюэль Сэм (Samuel "Sam" Collins) 132, 157, **159-187**, 192, 203-205, 215, 345-350  
Коллинз, Ширли (Shirley Collins) 256, 366  
Колт, Стивен (Stephen Calt) 13, 27, 29, 40, 54, 59, 67, 68, 95, 98, 99, 101, 108, 111, 113, 116, 118, 125, 131, 142, 189, 196, 205, 222, 226, 227, 234, 236, 243, 244, 258, 311, 317-319, 322, 328-330, 332, 334-336, 340, 341, 353, 355, 356-358, 360, 362, 366, 368-370, 373  
Комара, Эдвард (Edward Komara) 309, 328, 351  
Кон, Лоренц (Lawrence Cohn) 353, 368  
Корли, Дейви (Dewey Corley) 55, 63, 64  
Костер, Роберт «Боб» (Robert Gregg Koester) 278  
Коттен, Элизабет «Либа» (Elizabeth "Libba" Cotten) 80  
Коулмен, Джейбёрд (Burl C. "Jaybird" Coleman) 132, 177, 282, 329, 337, 348  
Крам, Роберт (Robert Crumb) 15, 120  
Крамп, Джесси (Jesse Crump) 239, 363  
Крамп, Эдвард (Edward Hull "Boss" Crump) 73  
Крудап, Артур «Биг Бой» (Arthur "Big Boy" Crudup) 305  
Крылов, Иван Андреевич 136  
Кук, Брюс (Bruce Cook) 324

Кэлликот, Миссисипи Джо (Mississippi Joe Callicott) 28, 32-34, 38-42, 44-52, 59, 62, 113, 227, 250, 251, 297, 312-316, 333.

Кэннон, Гас (Gus Cannon) 33, 78, 79, 113, 332

Кэрбин, Фред (Fred Carbin) 54, 55, 74

Лайонс, Билл (Bill Lyons) 372

Лафонтен, Жан (Jean de La Fontaine) 136

Ледбелли, Хьюди (Huddie Leadbetter / Ledbelly) 10, 37, 48, 169, 181-183, 315, 329

Лейбли, Артур «Арт» (Arthur “Art” Laibley) 70, 104, 150, 151, 172, 175, 208, 237, 238, 241, 260, 352

Лембо, Ральф (Ralph Lembo) 293-295, 297-299

Ли, Кора (Cora Lee) 280

Липском, Мэнс (Mance Lipscomb) 12, 38

Логэн, Кэрли Мэй (Carlee May Logan) 280

Ломакс, Алан (Alan Lomax) 25, 136, 254, 272, 301, 302, 309, 366, 374

Лоуларс, Эрнест (Ernest Lawlars / Little Son Joe) 89

Лофтон, Вилли (Willie “Poor Boy” Lofton) 113, 333

Льюис, Фурри (Furry Lewis) 32, 33, 35, 79, 264, 321

Льюис, Хэмбон (Hambone Lewis) 296

Лэйси, Рубин (Reubin “Rube” Lacy) 90, 191, 223, 250, 293, 294, 351, 364

Майлс, «Однорукий Дэйв» (“One-Armed” Dave Miles) 282

МакГи, Брауни (Brownie McGhee) 6, 11, 307, 308

МакГи, Сэм (Sam McGee) 300

МакДауэлл, Фред (Fred McDowell) 5, 12, 255, 308

МакИнторш, Лонни (Lonnie McIntorsh) 70

МакКленнан, Томми (Tommy McClennan) 5, 13, 305

МакКой, Виола (Viola McCoy) 154

МакКой, Канзас Джо (Wilbur “Kansas Joe” McCoy) 31, 40, 296, 298, 330

МакКой, Чарли (Charlie McCoy) 32, 330

МакКоум, Хенри (Henry S. McComb) 164

МакМуллен, Хейс (Hayes McMullen) 14, 126, 127, 133, 139

МакТелл, Блайнд Вилли (Blind Willie McTell) 113, 269, 305, 329, 332

Мартин, Карл (Carl Martin) 270

Мартин, Луи (Louis Martin) 229

Мартин, Оллис (Ollis Martin) 132, 336, 337

Мелроуз, Лестер (Lester Melrose) 301, 302, 304, 305, 374

Мемфис Минни (Memphis Minnie / Lizzie Douglas) 26, 31, 33, 36, 47, 79, 82, 89, 213, 215, 268, 296-299, 304  
Милледж, Бесс (Bess Millage) 227, 234, 246  
Милледж, Хенри (Henry Millage) 226  
Миллер, Букер (Booker Miller) 14, 122, 123, 125, 131, 285, 294  
Миллер, Виола (Viola Miller) 74  
Миллер, Содариса (Sodarisa Miller) 182  
Митчелл, Джордж (George Mitchell) 45, 49-51, 315, 316  
Монтгомери, Литтл Бразер (Eureal “Little Brother” Montgomery) 218, 281  
Мортон, Джелли Ролл (Jelly Roll Morton) 173, 174  
Мур, Вилли (Willie Moore) 14, 27  
Мур, Вильям (William Moore) 143  
Мур, Роузи Мэй (Rosie Mae Moore) 70  
Мэй, Айда (Ida Mae) 94  
Мэйкон, Анкл Дэйв (Uncle Dave Macon) 58, 157, 179  
Мэри, Бен (Ben Maree) 18

Нельсон, Чарли «Дэд» (Charlie “Dad” Nelson) 36, 37, 312  
Непьер, Симон (Simon A. Napier) 289, 290, 299, 372  
Неттлз, Исаяя (Issaiah Nettles) 286-288  
Норвуд, Сэм (Sam “Peg Leg” Norwood) 201  
Ньюсом, Эд (Ed Newsome) 39  
Ньютон, Томас (Thomas Newton) 29

Одум, Ховард (Howard W. Odum) 112, 332  
Окли, Джилс (Giles Oakley) 324  
Оливер, Пол (Paul Oliver) 40, 45, 51, 54, 56, 98, 99, 108, 113, 114, 144-146, 153, 156, 194, 251, 253, 258-260, 277, 278, 314, 317, 328, 330, 332, 333, 339, 341, 343, 352, 365, 366  
Оливер, Тимоти (Timothy Oliver) 78  
Олссон, Бенгт (Bengt Olsson) 53, 54, 63, 317-319, 321, 326  
Остин, Джин (Gene Austin) 154  
Остин, Хенри (Henry Austin) 126, 127  
Оуэнс, Джесси (Jesse Owens) 118  
Оуэнс, Маршалл (Marshall Owens) 208, 209, 218, 356

Палиевский, Петр Васильевич 306  
Палмер, Роберт (Robert Palmer) 24, 40, 251, 263, 264, 267, 344

Парнелл, Клэрэнс Деннис (Clarence Dennis “Tooter” Parnell) 209  
Пат, Джонни (Johnny Parth) 365  
Патти, Аделина (Adelina Patti) 175  
Пейдж, Джимми (Jimmy Page) 358  
Перлс, Ник (J.Nicholas “Nick” Perls) 14, 175, 369  
Пилзер, Чарли (Charlie Pilzer) 363  
Пир, Ральф (Ralph S. Peer) 69, 70, 82, 132, 197, 198, 200, 293-295, 297, 299,  
322, 326, 352  
Питвей, Роберт (Robert Petway) 13, 305  
Плант, Роберт (Robert Plant) 358  
Пол, Руби (Ruby Paul) 258  
Портерфилд, Нолан (Nolan Porterfield) 58, 200, 318, 353, 354  
Поуп, Дженни (Jenny Pope) 32  
Пул, Чарли (Charlie Poole) 157, 162  
Пэйт, Берта Ли (Bertha Lee Pate) 64  
Пэнн, Артур (Arthur Hiller Penn) 10  
Пэттон, Чарли (Charlie Patton) 5, 6, 13, 17-22, 24, 25, 27-29, 31, 33, 42, 46,  
55, 61, 63-65, 72, 79, 83, 97, 98, 100, 109, 112, 117-119, 122-124, 126, 127,  
134, 141-145, 149, 151, 152, 159, 164, 165, 183, 184, 204, 210, 232, 236-238,  
242, 250, 251, 256, 258, 260, 262, 263, 268, 269, 272, 273, 275, 288, 291,  
293-295, 300, 302, 303, 306, 310, 311, 318, 322, 328, 332, 334, 339, 340, 341,  
345, 363, 364, 373  
  
Райс, ДиСи (Reverend D.C. Rice) 217, 218  
Ринзлер, Ральф (Ralph Rinzler) 79, 322  
Рассел, Тони (Tony Russell) 189, 197, 328, 330, 353, 371  
Рейнджер, Джек (Jack Ranger) 213, 215  
Рейнолдс, Блайнд Джо (Blind Joe Reynolds) 14, **221-249**, 265, 269, 360-364  
Рид, Лонг «Клив» (Long “Cleve” Reed) 175  
Ричардс, Кит (Keith Richards) 325  
Ричардсон, Вилли (Willie B. Richardson) 183  
Робертс, Фил (Doctor Phil Roberts) 174  
Роби, Милтон (Milton Roby) 319  
Робинсон, Джо (Joe Robinson) 123, 131, 134, 145  
Роджерс, Джимми (Jimmie Rodgers) 57, 58, 69, 197-201, 286, 321, 354  
Ром, Логан (Logan Rome) 123  
Рэй, Дэйв (Dave “Snaker” Ray) 331

Рэйни, Гертруда «Ма» (Gertrude “Ma” Rainey) 40, 99, 103, 105, 111, 114, 329, 333

Рэтклифф, Филип (Philip R. Ratcliffe) 15

Сакхейм, Эрик (Eric Sackheim) 316

Саппер, Морис (Maurice Albert Supper) 102, 360

Сейн, Дэн (Dan Sane) 55, 59-63, 65-73

Серофф, Даг (Doug Seroff) 14, 356

Симс, Хенри «Сан» (Henry “Son” Sims) 72, 237, 238, 272, 275

Скотт, Бруделл (Brudell Scott) 232, 233

Скотт, Доктор (Doctor Scott) 282

Скраггс, Айрин (Irene Scruggs) 217, 218

Слан, Хенри (Henry Sloan) 250, 268, 365

Слотникофф, Джоэл (Joel Slotnikoff) 348, 355, 360

Смек, Рой (Roy Smeck) 154

Смит, Айви (Ivy Smith) 104

Смит, Бесси (Bessie Smith) 99, 115

Смит, Брюс (Bruce Smith) 241

Смит, Клара (Clara Smith) 176

Смит, Крис (Chris Smith) 189, 328

Смит, Лук (Luke Smith) 290

Смит, Мэми (Mamie Smith) 69, 111, 347

Смит, Трикси (Trixie Smith) 146, 154

Смит, Хэррисон (Harrison Smith) 172-174, 347

Смолиан, Стив (Steve Smolian) 363

Спеклед Ред / Руфус Перримэн (“Speckled Red” / Rufus Perryman) 32, 251

Спир, Хенри (Henry C. Speir) 14, 25, 60, 69, 89, 127-129, 132-134, 138, 138, 151, 172, 224, 235-237, 244, 286, 287, 293, 321, 326, 335, 347, 362

Споттсвуд, Дик (Richard “Dick” Spottswood) 14, 78, 79, 82-84, 144, 146, 153, 156, 157, 242, 322, 324, 339-341, 343, 364

Спруэлл, Фредди (Freddie Spruell) 122, 123, 262-267, 269, 270

Спунс, Кид (Kid Spoons) 89

Спэнд, Чарли (Charlie Spand) 237

Старкс, Джулия (Julia Starks) 78

Стердивант, Майк (Mike Sterdivant) 124

Стефани, Хенри (Henry Stephany) 208, 209, 213, 214, 218, 355

Стефани, миссис (Mrs. Stephany) 208

Стил, Сайлес (Silas Steele) 209

Стоукс, Фрэнк (Frank Stokes) 33, 42, 46, 48, 53-76, 79, 127, 169, 184, 300,  
317-322, 374

Стоун, Джо (Joe Stone) 277

Стрикленд, Арнелла (Arnella Strickland) 226, 227, 245

Стрикленд, Наполеон (Napoleon Strickland) 254

Стрешвиц, Крис (Chris Strachwitz) 289-292, 372-374

Стэндиш, Тони (Tony Standish) 143

Стюарт, Майкл (Michael Stewart) 262, 263, 269, 368, 369

Стюарт, Присцилла (Priscilla Stewart) 104, 267, 329

Сьюэлл, Джек (Jack Sewell) 226, 230, 231, 235

Сэзерли, Арт (Art Satherley) 105

Таггарт, Блайнд Джо (Blind Joe Taggart) 256

Таггл, Мэгги (Maggie Tuggle) 73

Такер, Бесси (Bessie Tucker) 352

Тампа Ред (Tampa Red / Hudson Whittaker) 31, 47, 152, 196, 297

Танни, Джеймс «Джин» (James “Gene” Tunney) 106

Таунли, Эрик (Eric Townley) 350

Таунсенд, Хенри (Henry Townsend) 274, 277, 305

Тейлор, Аарон (Aaron Taylor) 79-82, 92

Тейлор, Дэннис (Dennis W. Taylor) 348

Темпл, Джонни (Johnny Temple) 285, 286, 330

Терри, Сонни (Sonny Terry) 11

Тёрнер, Бесси (Bessie Turner) 268

Тёрнер, Ота (Otha “Otha” Turner) 254

Тзоци, Том (Tom Tsotsi) 177

Толстой, Лев Николаевич 5

Томас, Виллард «Рэмблин» (Willard “Ramblin” Thomas) 113, 191, 194-201,  
203, 206, 214, 215, 332, 352, 353

Томас, Джесси «Бэйбифейс» (Jesse “Babyface” Thomas) 198, 200, 201, 352

Томас, Джордж (George Washington Thomas) 237

Томас, Хенри (Henry Thomas) 9, 10, 37, 162, 169, 253, 254, 312, 365

Томпкинс, Джим (Jim Thompkins) 32, 250-252, 365

Торнтон, Маргарет (Margaret Thornton) 176

Туук, Алекс Ван дер (Alex Van der Tuuk) 102, 190, 217, 329, 331, 351, 360, 362

Тэйлли, Томас (Thomas W. Talley) 135, 337

Тэррер, Джефф (Jeff Tarrer) 222



Уайт, Букка (Bukka White / Booker T. Washington) 5, 12, 51, 75, 113, 264, 288-305, 333, 372-375

Уайт, Джон (John White) 290

Уайт, Джош (Josh White) 6, 193, 374

Уивер, Сильвестер (Sylvester Weaver) 113, 332

Уилкинс, Джордж (George Wilkins) 78

Уилкинс, Роберт (Reverend Robert Wilkins) 26, 32, 33, 40, 77-94, 287, 314, 322-327

Уоллес, Минни (Minnie Wallace) 89

Уиллис, Джон (John Willis) 166-168, 191, 192, 204-207, 212, 217, 219, 220, 355

Уиллис, Мотт (Mott Willis) 18, 29

Уолтер, Уошборд (Washboard Walter) 238

Уордлоу, Гэйл Дин (Gayle Dean Wardlow) 14, 207, 212, 213, 215-217, 219, 222-227, 230, 232, 236, 243, 244, 251, 264, 265, 270, 285, 287, 309, 311-316, 318, 322, 325, 326, 328-330, 332, 334, 335, 337, 339-341, 345-347, 350-355, 358, 360-362, 364, 368, 371-374

Уотерс, Мадди (Muddy Waters / McKinley Morganfield) 5, 19, 68, 245, 305

Уотерс, Этель (Ethel Waters) 111

Уошборд Сэм ("Washboard Sam" / Robert Brown) 302, 304

Уэзер, Кид Сторми (Kid Stormy Weather) 89

Фаулер, Сэм (Sam Fowler) 278

Филлипс, Вашингтон (Washington Phillips) 149, 256

Флойд, Элл-Зи (Ell-Zee Floyd) 276

Фокс, Джон Ди (John D. Fox) 185

Фолкнер, Уильям (William Faulkner) 5, 306

Фуллер, Блайнд Бой (Blind Boy Fuller) 305

Фэхей, Джон (John Fahey) 112, 161, 162, 291, 339

Халл, Литтл Хэрви (Little Harvey Hull) 175, 180

Хардвик, Отто (Otto Hardwick) 154

Харпер, Гас (Gus Harper) 182

Хатчисон, Фрэнк (Frank Hutchison) 58, 300

Хаулин Вулф ("Howlin' Wolf" / Chester Burnett) 5, 19, 68, 288

Хаус, Честер (Chester House) 285, 286

Хаус, Эдди «Сан» (Eddie "Son" House) 5, 6, 12, 13, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 31, 42, 43, 63, 64, 79, 83, 109, 117, 123, 149, 151, 159, 162, 191, 223, 250, 256, 258, 260, 271, 279, 302, 303, 306, 308-310, 322, 351, 366

Хеймс, Макс (Max Haymes) 164, 165, 171, 254, 259, 345, 347, 366, 367  
Хейнен, Ар Ти (R.T. Hanen) 276, 277  
Хеллер, Сиг (Sig Heller) 217  
Хемфилл, Сид (Sid Hemphill) 254  
Хендерсон, Роза (Rosa Henderson) 154  
Хендерсон, Флетчер (Fletcher Henderson) 6, 111, 154, 183  
Хентофф, Нат (Nat Hentoff) 369  
Хёрли, Джек (F. Jack Hurley) 291, 372  
Хёрт, Миссисипи Джон (Mississippi John Hurt) 6, 12, 15, 36, 59, 77, 92, 153,  
159, 231, 232, 264, 292, 341, 348, 361, 365  
Хиггс, Доктор Ди Эм (Doctor D.M. Higgs) 65  
Хилл, Кинг Соломон / Джо Холмс (King Solomon Hill / Joe Holmes) 160,  
161, 165-168, **187-221**, 281, 339, 345, 347, *350-360*  
Хилл, “Папа” Чарли (“Papa” Charlie Hill) 237  
Ховард, Джон Хенри (John Henry Howard) 130  
Хокинс, Уолтер «Бадди Бой» (Walter “Buddy Boy” Hawkins) 104, 109, 112,  
**141-158**, 184, *339-343*  
Хокинс, Коулмен (Coleman Hawkins) 183  
Холидей, Билли (Billie Holiday) 6  
Холл, Вира (Vera Hall) 329  
Холлинсворт, Джимми (Jimmie Hollingsworth) 209  
Холлоуэй, Джим (Jim Holloway) 18  
Холмс Джо (Joe Holmes) — настоящее имя Кинга Соломона Хилла.  
Холмс, Кэп (Cap Holmes) 18  
Холмс, Чарли (Charlie Holmes) 191  
Хукер, Джон Ли (John Lee Hooker) 5, 19, 40  
Хьюз, Ленгстон (Langston Hughes) 194, 195  
Хэй, Фред (Fred J. Hay) 372  
Хэйристон, Наполеон (Napoleon Hairiston) 294, 296  
Хэммонд, Джон мл. (John Hammond Jr.) 135, 337  
Хэммонд, сэр Джон Хенри (Sir John Henry Hammond II) 6-8, 10, 13, 306,  
307  
Хэнди, Вильям (William Christopher Handy) 55, 56, 62, 156, 171, 272, 317,  
347  
Хэррис, Вильям (William Harris) 100, 116, 117, **121-140**, 145, 223, 258,  
260, *334-340*  
Хэррис, Джо Вилли (Joe Willie Harris) 124  
Хэррис, Оскар (Oscar Harris) 124

Хэррис, Сан (Son Harris) 273  
Хэррис, Шелдон (Sheldon Harris) 53-55, 78, 99, 160, 251, 280, 289, 292, 317, 321, 322, 332, 333, 344, 372, 373  
Хэррис, Эрл (Earl Harris) 18, 252

Чарльз, Хэрри (Harry Charles) 100-109, 114, 116, 119, 120, 128, 144, 147, 148, 150, 151, 172, 209, 218, 219, 329, 330, 360  
Чартерс, Самюэль (Samuel B. Charters) 17, 20, 21, 24, 25, 29, 31, 42, 43, 54, 60, 162, 163, 172, 187, 188, 211, 212, 223, 243, 251, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 281, 287, 289-292, 296, 309, 310, 314, 315, 318, 320, 321, 345, 350, 358, 360, 368, 369, 371-373  
Четмен, Гэрри (Harry Chatman) 89  
Четмон, Лонни (Lonnie Chatmon) 293  
Чисборо, Стив (Steve Cheseborough) 295, 373

Шапиро, Нат (Nat Shapiro) 369  
Шейд, Уилл (Will Shade) 89, 264, 287, 296, 326  
Шеппард, Джо (Joe Sheppard) — псевдоним Блайнд Джо Рейнолдса.  
Шмидт, Эрик Вон (Eric Von Schmidt) 324  
Шнейдер, Джекоб (Jacob S. Schneider) 14, 177, 308  
Шорт, Джей Ди (Jay Dee Short) 270-280, 368, 369  
Шульц, Альфред (Alfred Schultz) 14, 362

Эбботт, Линн (Lynn Abbott) 14  
Эванс, Дэвид (David Evans) 17, 24-26, 29, 48, 62, 77, 117, 190, 191, 213, 251, 264, 289, 291, 303, 309, 311, 318, 321, 322, 327, 330, 334, 345, 351, 358, 363, 368, 369, 372,  
Эдвардс, Дэвид Ханибой (David Honeyboy Edwards) 268, 368  
Эйкерс, Гэрфилд (Garfield Akers) **31-49**, 53, 55, 62, 117, 161, 223, 250, 262, 311, *313-316*, 374  
Экафф, Рой (Roy Acuff) 58  
Элдерсон, Мозелл (Mozelle Alderson) 175  
Эллингтон, Дюк (Duke Ellington) 154  
Эллумс, Роберта (Roberta Allums) 168, 187, 190-192, 203, 204, 206, 207, 216, 219  
Эндриус, Эд (Ed Andrews) 123, 124  
Эпстейн, Джером (Jerome Epstein) 141, 144-146, 153, 154, 339, 340, 342  
Эстес, «Слипи» Джон (John Adam “Sleepy” Estes) 12, 64, 269, 305

Эшфорд, Эр Ти (R.T. Ashford) 172, 195, 352

Янг, Вилли (Willie Young) 173

Янг, Джордж (George Young) 193, 194, 206-208

Янг, Лонни (Lonnie Young) 254

Янг, Эд (Ed Young) 254

Beale Street Sheiks 53, 60, 61, 65, 67, 69, 70, 317, 318

Beatles 7

Biddleville Quintette 104

Birmingham Jug Band 209, 281

Blossom Jug Five 345

Booker Orchestra 173, 174

Burnett & Rutherford 157

Canned Heat 135, 161, 337

Carter Family 10, 69, 179

Cordy Williams' Jazz Masters 111

Creedence Clearwater Revival 181

Doc Bennett Medicine Show 281

Down Home Boys 175

Ernest Phipps And His Holiness Singers 162

Famous Blue Jay Singers 208, 209

Gus Cannon's Jug Stompers 70, 244, 257

Jack Kelly & His South Memphis Jug Band 53, 63, 65

Koerner, Ray and Glover 337

Led Zeppelin 358

Memphis Blues Band 156

Memphis Jug Band 48, 61, 63, 73, 74, 89, 244, 319, 321

Minnie Wallace And Her Night Hawks 89, 326

Mississippi Sheiks 230, 236, 293, 358

Noah Lewis's Jug Band 244

Pace Jubilee Singers 176

Picaninny Jug Band 326

Rabbit Foot Minstrels 281

Reverend Emmett Dickinson And The Three Deacons 238

Rolling Stones 7, 77, 86, 87, 322, 325

Sid Hemphill Band 254, 366

Taylor's Kentucky Boys 173, 348

Taylor's Dixie Serenaders 173

Washingtonians 154

Trixie's Down Home Syncopators (Original Memphis Five) 154

Washboard Walter And His Band 238

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЛАВА ПЕРВАЯ. <b>Кид Бэйли</b> .....	17
ГЛАВА ВТОРАЯ. <b>Гэрфилд Эйкерс</b> .....	31
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. <b>Джо Кэлликот</b> .....	45
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. <b>Фрэнк Стоукс</b> .....	53
ГЛАВА ПЯТАЯ. <b>Роберт Уилкинс</b> .....	77
ГЛАВА ШЕСТАЯ. <b>Джеймс «Бо Вивил» Джексон</b> .....	95
ГЛАВА СЕДЬМАЯ. <b>Вильям Хэррис</b> .....	121
ГЛАВА ВОСЬМАЯ. <b>Уолтер «Бадди Бой» Хокинс</b> .....	141
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. <b>Самюэль «Сэм» Коллинз</b> .....	159
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. <b>Джо Холмс (Кинг Соломон Хилл)</b> .....	187
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. <b>Блайнд Джо Рейнолдс</b> .....	221
<b>Покидая Дельту</b> .....	249
<b>Примечания</b> .....	306
<b>Источники и литература</b> .....	376
<b>Указатель имен</b> .....	382

Благодарю всех, кто помогал мне в работе над книгой. В их числе: Леонид Краснер (Ришон Ле-Цион, Израиль), Валентин Курбатов (Псков, Россия), Леонид Невлер и Инга Розовская (Москва, Россия), Георгий и Надежда Василевичи (Пушкинские Горы, Россия), Петр Потоцкий (Москва, Россия), Майк Энглунд (Micke Englund, Stockholm, Sweden), Томми Лёфгрэн (Tommy Löfgren, Stockholm, Sweden), Ян Карлин (Jan Karlin, Stockholm, Sweden), Иззи Янг (Izzy Young, Stockholm, Sweden), Флойд Робертсон (Floyd Robertson, Lake Cormorant, MS), Пит Сигер (Pete Seeger, Beacon, NY), Тина Джонсон и Джордж Фокс (Tina Johnson and George Fox, Tallulah, LA), Лирой Камерон (Leroy Cameron, Jr., Tallulah, LA).

Благодарю Дебору Кендрик (Deborah Kendrick, Memphis, TN) — директора *Memphis National Cemetery*, TN, а также Дайяну Бут (Dianne Booth), Джоннелла Дина (Johnnell Dean) и Дэнниса Фаулера (Dennis Fowler) — служащих *Richwood Gardens Cemetery*, LA.

Благодарю Юрия Гришина (Москва) за размещение моих книг на его сайте [www.collectable-records.ru](http://www.collectable-records.ru).

Юрия Костина (Москва) и московский ритм-энд-блюзовый клуб «Дом у Дороги» благодарю за помощь в распространении книг, а также за размещение моих фотоочерков на сайте [www.blueshouse.ru](http://www.blueshouse.ru).

Спасибо Светлане Брезницкой за редакторскую правку и корректорскую работу, переводы текстов и песен, за неоценимую помощь в сборе материалов. Без её участия написание книги не было бы возможным.

С 1998 года это первая моя книга, написанная без участия и доброго совета **Валентины Федоровны Капшковой**, замечательной новоторжской писательницы и поэта, педагога и пушкиниста, ушедшей из жизни 10 мая 2011 года: большое сердце не вынесло волнений в священный для неё День Победы. Вечная память Валентине Фёдоровне и моя нескончаемая благодарность.

Благодарю Генеральное консульство Соединенных Штатов Америки в Хельсинки (Финляндия) за предоставление долгосрочной визы в США.

Валерий Писигин.

Компьютерная верстка, обработка фотографий: *К. И. Бобрусь*

Подписано в печать 07.12.2011. Формат 60×90/16  
Гарнитура Newton. Печать офсетная. Печ. листов 27  
Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано с электронных носителей издательства.  
ОАО «Тверской полиграфический комбинат».  
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.  
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34  
Телефон/факс: (4822) 44-42-15